

Poder, tradición e historia del arte: *Apariencia desnuda.* *La obra de Marcel Duchamp*

Enrique LÓPEZ SÁNCHEZ

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Historia del Arte III (Contemporáneo)
enrique_lopezsanchez@yahoo.es

Recibido: 15-diciembre-2005

Aprobado: 21-marzo-2006

RESUMEN

Tras los sucesos de Tlatelolco en 1968 Octavio Paz abandona la embajada mexicana en India para convertirse en uno de los dirigentes culturales más influyentes del panorama mexicano. Este artículo pretende asociar este liderazgo a las investigaciones y publicaciones del poeta sobre Marcel Duchamp entre 1968 y 1978. La recuperación y reivindicación del artista francés en México durante la década de los años setenta obliga a Paz a defender una estética experimental, vanguardista y basada en la libertad de creación, asumiendo valores de la tradición romántica y vanguardista en un momento de declive de la cultura oficial mexicana. Octavio Paz analiza los conceptos de creatividad, del artista moderno, la tradición y la traducción para crear un nuevo discurso cultural enfrentado a la sociedad mexicana.

Palabras clave: Octavio Paz, Marcel Duchamp, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, La mariée mise à nu par ses Célibataires, memê, Etant Donnés: 1° La Chute d'eau, 2° Le Gaz de d'éclairage*, poder cultural, modernidad, tradición, creación artística, México.

Cultural power, tradition and art history:
Marcel Duchamp. Appearance Stripped Bare

ABSTRACT

After the Tlatelolco massacre in 1968 Octavio Paz left the Mexican embassy in India and became a cultural leader in Mexico. This paper relates his cultural leadership and the poet's research and writings about Marcel Duchamp between 1968 and 1978. His vindication of the figure of the French artist in the 70s in Mexico pushed Octavio Paz to defend an experimental and modern aesthetics, based on the artist's freedom and the values of romantic and avant-garde tradition in a difficult moment for Mexican official culture. Octavio Paz analysed the concepts of creativity, modern artist, tradition and translation in order to create a new cultural discourse opposed to the Mexican society of the 70s.

Keywords: Octavio Paz, Marcel Duchamp, *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp, La mariée mise à nu par ses Célibataires, memê, Etant Donnés: 1° La Chute d'eau, 2° Le Gaz de d'éclairage*, cultural power, modernity, tradition, creativity, Mexico.

SUMARIO: 1. *Apariencia desnuda* 2. La vuelta a México 3. El discurso del poeta 4. La tentación constructiva

APARIENCIA DESNUDA

Durante el primer semestre del año 1972 Octavio Paz dictó las *Charles Eliot Norton Lectures* en la Universidad de Harvard. Estas conferencias, recogidas en su ensayo *Los hijos del limo*¹, fueron una reflexión en torno a la poesía, la modernidad y la tradición que las sustenta. Heredero de los movimientos poéticos modernos, Octavio Paz se autoproclama como depositario de esta tradición, el último eslabón de una modernidad que se disuelve. La tradición poética moderna, la *tradición de la ruptura*, nacida a finales del siglo XVIII a contracorriente de la religión y el racionalismo, como un movimiento de crítica a la razón, llegaba a su disolución tras la Segunda Guerra Mundial, en el espacio enrarecido de la *guerra fría*.

Octavio Paz, consciente de la pérdida de la tradición de la modernidad, pretende ser un nuevo nomoteta de ésta, al igual que lo fueron Charles Baudelaire o André Breton: un poeta, teórico de la literatura, crítico de arte, redactor, un caudillo cultural. Administrador de la memoria, reivindica su participación en los últimos momentos de la vanguardia en el París de posguerra, ideando así una línea directa de la *tradición de la ruptura* desde los poetas modernistas hispano-americanos, como Rubén Darío o Leopoldo Lugones, pasando por la generación mexicana de *Contemporáneos*, hasta él mismo instalado en el movimiento surrealista.

En 1966, Paz escribió su primer ensayo sobre el artista francés Marcel Duchamp². Este primer ensayo es parte del proceso de legitimación de la posición de Octavio Paz en el convulso panorama cultural, reivindicando una nueva modernidad: una tradición alejada de los presupuestos de la vanguardia ortodoxa mexicana.

El poeta, como integrante y reproductor de esa tradición, crea un relato sobre Marcel Duchamp, desentrañando su ideario, haciendo una lectura de su obra para comprender el sentido del arte moderno en un momento, el fin de la década de los sesenta, en la que la modernidad y la cultura occidental se difuminan.

La vida intelectual de Octavio Paz tuvo como continuo referente de reflexión la creación artística, tanto poética como plástica, entre las que no distinguía ninguna diferencia esencial, salvo sus medios técnicos de expresión. Poesía, pintura, o cualquier otra expresión artística suponía para Octavio Paz un espacio fuera del tiempo, que permite al hombre vislumbrar una idea de lo trascendente.

Por esta concepción del arte su gusto estuvo siempre en lucha con el arte socialista o cualquier otro que se viese constreñido por una ideología: un arte de

¹ El texto apareció publicado en la editorial Seix Barral en 1974: PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix Barral, 1974. Se recomienda la consulta de los textos de Octavio Paz en la última edición de su obra completa del Fondo de Cultura Económica editada entre 1994 y 2003. *Los Hijos del limo* aparece en PAZ, Octavio, *Obras completas, Volumen I. La casa de la presencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

² Que se publicó dos años después bajo el título de *El castillo de la pureza*.

tesis. Para Octavio Paz otra amenaza del arte contemporáneo, tras la Segunda Guerra Mundial, era su vocación comercial, rechazando el arte exclusivamente creado para un mercado artístico. La expresión a través de la creación artística es un patrimonio exclusivo del hombre que vislumbra su propia libertad en el hecho artístico. En caso contrario la creación quedaría contaminada por esencias que están fuera del hombre: la ideología, el mercado, el interés o la sumisión al príncipe.

Los años sesenta fueron un momento de revisión de la cultura occidental como demuestran los movimientos de la segunda vanguardia, el pensamiento de las disidencias o las reivindicaciones estudiantiles en el punto álgido de la *guerra fría*. La propia noción de obra de arte, desde Dadá a los *happenings* de los sesenta, desvelaba una crisis del tiempo histórico para Octavio Paz³. La crisis de la modernidad arrastra los términos tradicionales del arte en su caída, lo que supone el fin de la concepción del arte moderno.

En esta situación Octavio Paz decide recuperar la reflexión sobre el arte con la figura de Marcel Duchamp, permitiéndole reconstruir un relato tradicional del arte moderno y occidental reubicándose él mismo y su obra creativa y crítica. A finales de la década de los sesenta Octavio Paz entra en el mundo cultural mexicano decidido a reivindicar la *tradición de la ruptura* asediada en su país por los epígonos de la escuela muralista y la idea del fin del arte, mal interpretada del *después del arte* Hegeliano.

Paz desafió a la realidad del mundo de la *guerra fría* con una vuelta a las vanguardias, al espíritu de entreguerras. Esta posición encontrada ante la situación socio – política se fundamenta en el poder de la palabra, la poesía y la experiencia estética como una respuesta a los sistemas de poder.

Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp es un texto dual⁴. En 1966 Octavio Paz redactó *Castillo de la pureza. La obra de Marcel Duchamp* durante su estancia en Delhi como embajador en India y fue publicado en 1968 por la editorial Era como un libro - maleta en el que se encontraban reproducciones de las notas de la *caja verde* y de las obras más significativas del artista francés. Las reproducciones, además del cuidado de la edición, corrieron por parte del pintor Vicente Rojo.

El ensayo pretendía ser una primera introducción a la obra de Marcel Duchamp, así como un análisis exhaustivo de *La mariée mise à nu par ses Célibataires, memê*. Octavio Paz busca en la obra del artista una unidad, un discurso coherente en una obra extensa y compleja. El relato que Paz encuentra en

³ Ver «El pensamiento en blanco» en PAZ, Octavio, *Obras completas IV. Los Privilegios de la Vista I: arte moderno universal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

⁴ El primer estudio sistemático de *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* fue la tesis de Mary Fakaros en la Universidad de Indiana: FAKAROS, Mary, *Octavio Paz: Critic of Arts*. Tesis doctoral, Indian University, 1980. Como texto de referencia se puede acceder a FAKAROS, Mary, «Octavio Paz y Marcel Duchamp: Crítica moderna para un artista moderno» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Nº 410, agosto de 1984. Mary Fakaros se centra en la noción de crítica de arte de Octavio Paz como defensa de un arte intelectual.

la producción de Duchamp es de una naturaleza lingüística con una semántica y una sintaxis propias, haciendo de *El Gran Vidrio* un texto cifrado, un texto herético.

La obra, como un mosaico, es contenedor de significados que el lector debe descifrar a modo de significados autónomos, reflejados y modificados por signos pertenecientes a otras analogías desveladas en obras y tradiciones distintas de las de Duchamp.

El vidrio está creado a través de signos y no de símbolos, puesto que aquellos no significan por sí solos, sino que dependen del contexto para modificar su significación: el primer requisito para crear las arriesgadas operaciones semánticas de *bisagra* de la obra de Marcel Duchamp. Esta operación obliga a una traducción de la obra del artista para captar su significado completo, siendo Octavio Paz, a través del ensayo, quien dialogue con la obra y nos la transmita salvando su lenguaje visual.

El *Gran Vidrio* es una epifanía, un desnudamiento regido por la metaironía: ironía dada la vuelta que es capaz de crear un conocimiento cierto. Una suerte de máquina de signos que debe ser interpretada, descifrada, en sus certezas y sus ambigüedades. De la interpretación de Octavio Paz se deduce que su ensayo es una lectura propia, que complementa y se enfrenta con otras interpretaciones para desvelar la idea esencial de la obra.

Una vez desentrañada la maquinaria del vidrio Octavio Paz busca interpretaciones que desvelen por completo y que completen al mito de *La mariée mise à nu par ses Célibataires, memê*. El vidrio queda enmarcado en su propia apariencia, en su propia materialidad visual, pero sigue siendo parte de un mito: el mito de la virgen, de la fertilidad y del erotismo. Un engranaje moderno como modelo del mito: el mito de la crítica moderna.

Tras la muerte de Marcel Duchamp en 1968 se descubre que el pintor había seguido trabajando desde 1946 hasta 1966 en *Etant Donnés: 1º La Chute d'eau, 2º Le Gaz d'éclairage*, por lo que el primer texto de Paz queda incompleto. En 1973 el M.O.M.A. y el Museo de Arte de Philadelphia solicitan a Octavio Paz un texto para el catálogo de la exposición retrospectiva Marcel Duchamp que organizaron las dos instituciones.

Este segundo texto, * *Water writes always in * plural*, tiene como objetivo desvelar el símil que rige la identidad del *Etant Donnés ...* y *El Gran Vidrio*. Las dos obras más importantes de Marcel Duchamp corresponden a una misma idea, la misma esencia, que se manifiesta en las dos obras concretas como diferentes apariencias del mismo mito. Comparando la obra de Marcel Duchamp con otros momentos simbólicos de la cultura occidental Octavio Paz encuadra al artista francés en la tradición occidental completando así *Castillo de la pureza*.

La tradición occidental se convierte en el ámbito cultural en el que la obra de Duchamp es entendible. El interés por la representación de la Idea, el concepto erótico del amor cortés, la investigación sobre la perspectiva y la anamorfosis, la

herencia neoplatónica, el cartesianismo o el influjo de la cultura clásica son elementos que unen la obra de Duchamp con la tradición occidental de una manera clara. El ensamblaje y el *Gran Vidrio* quedan así presos de una tradición, de una concepción de la representación y del conocimiento.

La ironía, que junto a la analogía había sido motor de la belleza desde el movimiento romántico, es ahora es elemento que rige la creación como una capacidad de giro de los símbolos sobre su gozne para negarse y aceptarse. Esta ironía hace que la obra de arte se pueda contrastar con una tradición cultural, en este caso con la modernidad, situando a la obra en el tiempo histórico, pero a la vez escapado de éste al relacionarse con otras obras y tradiciones. La analogía, que une todo lo poético poniendo en relación a todos los símbolos como una corriente subterránea, es el otro elemento necesario para la creación moderna. A fin de estructurar un sistema que unifique la aparición de signos y mitos en las diversas obras y tradiciones la analogía se convierte en la esencia constructora de un hilo conductor del arte moderno⁵.

En su ensayo **water writes always in * plural* Octavio Paz nos lleva a comparar la apariencia de la idea de crítica expresada en el *Gran Vidrio* y *Etant Donnés...* con el mito de Diana y Acteón: un mito clásico sustentado en la mirada. La muchacha, la novia y Diana son vírgenes, todas ellas están desnudas, todas ellas se relacionan con ambientes acuáticos. Acteón en cambio se pueden reconocer con los testigos oculistas del *Gran Vidrio* o en el propio espectador del ensamblaje.

La obra de Marcel Duchamp tiene como objeto la mirada circular, como es la de Acteón al mirar a Diana y convertirse en el objeto observado por sus propios perros. Esta mirada circular en la que nos observamos a nosotros mismos es la esencia crítica. Este interés por la crítica sustentadora de la modernidad se convierte en la esencia de un nuevo mito.

La modernidad sienta sus bases en el pensamiento subjetivo y crítico de la Ilustración. Octavio Paz siguiendo a Hegel, Nietzsche, Heidegger o Adorno se une a la crítica del pensamiento ilustrado, a la línea del pensamiento de la dialéctica de la Ilustración. Paz defiende la modernidad como el poder de la poesía ante el progreso, de lo estético frente a lo racional, de lo subjetivo frente a lo objetivo: una nueva mirada.

La primera edición con los dos textos, *El castillo de la pureza* y **water writes always in * plural*, aparece en 1973 en la editorial mexicana Era con el título *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. En 1976 revisa ambos textos

⁵ Sobre el uso de la analogía y la ironía en la obra de Octavio Paz cabe destacar el artículo: VERA, Luis, «Analogía e ironía en la obra poética de Octavio Paz» en PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista*. México, Centro cultural de arte contemporáneo, 1990.

y los amplía, publicándose en Era su segunda edición en 1978 creando el texto definitivo.

La aportación realmente importante de Octavio Paz no se centra en nuevas interpretaciones de fondo científico o testimonial sobre la obra de Marcel Duchamp. Su investigación del mito del artista como una propuesta de acceso a un nuevo arte, órgano de la filosofía, pone fin al arte de la modernidad, pese a ser hija de la *tradición de la ruptura*. Tras los logros del Conde de Lautrémont, Stéphane Mallarmé o Raymond Roussel, la obra de Marcel Duchamp nace con la máxima madurez de la tradición de la modernidad para finalmente ser su conclusión, superando la crítica del arte moderno sobre sí misma y llegando a un arte puramente intelectual.

LA VUELTA A MÉXICO

Octavio Paz mantuvo desde la primavera del sesenta y ocho su atención en los emergentes movimientos estudiantiles franceses, alemanes y estadounidenses. Las noticias que llegaban a la embajada mexicana en India eran cada vez más alarmantes. En palabras de Octavio Paz estos movimientos *rimaban* con las experiencias de los surrealistas en los años treinta y de sus vivencias juveniles en México, lo que le llevó a interesarse por ellos desde el primer momento⁶.

El dos de octubre de 1968 se produce la matanza de Tlatelolco lo que obliga a Octavio Paz a abandonar su puesto de embajador mexicano en La India como acto de desacuerdo con su gobierno. Desde ese momento debe reubicarse en el panorama socio – cultural: emprender la vuelta a México después de un periplo formativo por los Estados Unidos, Europa y el oriente asiático.

La posición de Paz ante el gobierno mexicano tras la crisis de Tlatelolco le aseguró desde el primer momento un lugar preferente en la vida política y cultural del México de la revuelta estudiantil, así como en el convulso panorama internacional de 1968. Esta situación le brinda la posibilidad de poder incluirse en un grupo de intelectuales, pintores, dramaturgos, poetas o cineastas mexicanos como un integrante más adulto y con una consideración líder moral.

La llegada a México desde La India después de la renuncia al cargo diplomático hace que Octavio Paz acceda a una posición de prestigio similar a la que tuvieron otros poetas del siglo XIX en la *parasociedad* que conformaba la comunidad artística del momento. Paz siempre quiso ver su posición crítica y visionaria como un paralelo a poetas como Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Guillaume Apollinaire o André Breton.

⁶ El capítulo «Aquí, allá, ¿Dónde?» del ensayo de Guillermo Sheridan *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, resume la carrera diplomática de Octavio Paz desde 1944 hasta 1968: SHERIDAN, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México, Ediciones Era, 2004.

Esta situación histórica en que un poeta se convierte en nomoteta de una generación artística se había dado en Francia desde 1830 hasta 1930. Como entonces la comunidad de artistas que se oponían a la sociedad de su momento, se rebelaba ante la nueva academia, el muralismo oficial, y la clase política, los causantes de la matanza de Tlatelolco⁷.

Manuel Felguérez, pintor integrante de la *generación de la ruptura* mexicana expresa esta situación de la siguiente manera:

Por edad, mayor que nosotros y con mucho más prestigio, el pensamiento de Octavio era como una bandera, un líder. Yo, especialmente, no podía dar un paso intelectual sin saber que pensaba o que quería Octavio. Para Octavio fue muy sano llegar a un México en que había una serie de jóvenes que lo admirábamos y por otra parte de una manera natural, coincidíamos en muchas ideas.

Para nosotros fue básico e indispensable su presencia, para él éramos su público donde su palabra se hacía eco: él como individuo y nosotros como conjunto teníamos una interlocución y una relación útil a los dos⁸.

Tras la renuncia a la embajada las reacciones en México fueron múltiples⁹. El canciller Antonio Carrillo Flores acepta su renuncia, pero el gobierno de Gustavo Díaz Orgaz organiza una desacreditación periodística del poeta acusándole de aprovechar la coyuntura para abandonar su puesto diplomático sólo por los beneficios sociales derivados de éste. Helena Paz Garro, hija de su primer matrimonio, redacta una carta en contra de su padre que es publicada en la prensa oficialista acusando al poeta y a otros intelectuales de instigar la violencia a la juventud mexicana. La izquierda mexicana también se alineó con el gobierno en contra del poeta, mientras Silvio Zavala, embajador mexicano en Francia, es puesto al corriente para evitar que Paz fije su nueva residencia en París.

Paz decide volver a México renunciando a su próxima colegiatura en el Colegio de México y a su participación en las actividades culturales de la olimpiada de 1968, poniéndose inmediatamente en contra de las actividades culturales y oficiales organizadas por el gobierno mexicano.

Con el paso de los años Octavio Paz afianza su poder en México gracias a una creación poética y de ensayo muy destacable, a sus posibilidades de publicación, su prestigio en instituciones de los Estados Unidos de América y su posición de director en un medio cultural influyente como *Plural*. Este poder simbó-

⁷Como explicó Pierre Bourdieu en su obra teórica el campo artístico – intelectual se ve sistematizado no sólo por leyes internas, sino también se ve profundamente determinado por las estructuras económicas y de poder que se dan en la sociedad. Para introducirse en las nociones más importantes de la sociología reflexiva de Bourdieu es muy útil el siguiente volumen de entrevistas con Bourdieu: BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, J.D. Loic, *Por una antropología reflexiva*. México, Grijalbo, 1995. Las estructuras de poder que rigen el mundo literario son explicadas de forma detallada en BOURDIEU, Pierre, *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona, Anagrama, Colección Argumentos, 1995.

⁸ Entrevista realizada por el autor a Manuel Felguérez en octubre de 2004.

lico Octavio Paz lo ejerce creando un círculo de intelectuales críticos ante el poder presidencial y a la izquierda del país.

El poder de Octavio Paz dependía de las editoriales y medios de comunicación en los que se podía expresar. El Fondo de Cultura Económica, Era, Siglo XXI y Joaquín Mortiz eran las plataformas más activas en la publicación de Paz, al mismo tiempo que éstas se beneficiaban a su vez por contar entre sus autores a un prestigioso intelectual. El periódico *Excelsior*, con Julio Scherer y la revista *Plural*, dependiente del periódico y dirigida por Octavio Paz desde 1971 hasta 1976, supuso la más sólida plataforma de poder estable y que mayor divulgación le podía dar.

Alrededor de *Plural* se creó un grupo de intelectuales afectos a Octavio Paz que rápidamente fue reconocido como un grupo hermético, cerrado y con unas ideas e intereses muy concretos dentro de la realidad mexicana: defender la producción de cultura de gusto vanguardista y experimental y una posición política crítica con el poder y con la izquierda radical mexicana¹⁰.

El gobierno de Díaz Orgaz (1964 – 1970) fue el primer afectado por la toma de poder de Octavio Paz al abandonar la embajada de La India, por lo que tuvo que ejercer una fuerte violencia simbólica sobre el poeta a través de los medios de comunicación y políticos. El gobierno de Luis Echevarría (1970 – 1976) consciente del rechazo popular ante los sucesos de Tlatelolco abandonó la actitud enfrentada ante los intelectuales y los quiso asimilar al poder. El intento fue infructuoso puesto que las relaciones con el poder no llegaron más allá de 1971, pese a esto Octavio Paz no necesitó acercarse al poder para legitimar una posición que había conseguido años antes¹¹.

El mundo artístico mexicano del momento estaba muy dividido entre la antigua escuela muralista y los nuevos gustos importados de los movimientos de las segundas vanguardias abstractas o conceptuales¹². Octavio Paz se alineó con los enfrentados al arte muralista y de corte institucional, dando su apoyo a los jóvenes creadores y los disidentes de la escuela mexicana.

⁹ Estas reacciones, así como otras anteriores en la carrera diplomática de Octavio Paz, fueron analizadas por Guillermo Sheridan en: SHERIDAN, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*. México, Ediciones Era, 2004.

¹⁰ Una excelente visión de la génesis del poder cultural de Octavio Paz fue la entrevista realizada por Carlos Monsiváis al poeta en la radio de la UNAM en 1967: MOSIVÁIS, Carlos «Octavio Paz en diálogo» en *Revista de la U.N.A.M.*, México, U.N.A.M., octubre de 1967, Volumen XXII, nº 2.

¹¹ Para tener una idea general de las relaciones entre los intelectuales mexicanos y el poder es interesante consultar la obra: AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana 2*. México, Editorial Planeta Mexicana, 1992.

¹² La querrela entre las corrientes realistas - socialistas y abstractas en México generó una abundante bibliografía, entre esta producción cabe destacar la siguiente: BAYÓN, Damián, *Arte de ruptura*. México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1973, RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *Una década de crítica de arte*. México, Secretaría de educación pública, colección Sep / sentas, 1974, RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, «Propuesta por un arte al servicio del pueblo» en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, 1976, nº 45, Vol. XIII, o TRABA, Marta, *Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas*. México, Siglo XXI, 1973.

Las instituciones expositivas dependientes del estado, como el Museo Chapultepec o el M.U.C.A. (Museo Universitario de Ciencias y Artes), defendían un modelo historiográfico y de exhibición consecuente con los órganos de investigación nacionales, afirmando la superioridad de la escuela muralista frente a la escuela mexicana o los movimientos alternativos abstractos, que con entidad propia alcanzaban un segundo puesto ante la creación clásica de los años veinte, treinta y cuarenta. Ambas instituciones, así como los diferentes recintos de exposición de titularidad estatal, tenían un paulatino interés por exponer a los jóvenes creadores del panorama mexicano¹³.

Los espacios alternativos como el Salón independiente (1968 – 1971) o salas privadas arriesgaban más en la selección de los nuevos artistas jóvenes en sus exposiciones, constituyendo un espacio de renovación del arte encaminándolo hacia las nuevas propuestas venidas de los Estados Unidos de América y Europa.

Durante los años setenta Octavio Paz, consecuente con sus ideas estéticas y alejado del poder central, no tuvo relaciones con los espacios expositivos nacionales mexicanos en contraste con otros tan importantes como el M.O.M.A. o el Museo de Arte de Philadelphia. En México Octavio Paz tuvo un papel de apoyo a las pequeñas galerías de arte como de la Antonio Souza.

Dentro de la actividad crítica en México se puede entrever las dos tendencias dominantes: una de carácter socialista que defiende los caminos del arte público y comprometido, en definitiva el muralismo, pero que no está cerrada a las diversas creaciones de los nuevos artistas con representantes como Ida Rodríguez Prampolini o Raquel Tibol y otra tendencia que defendía el aspecto lírico, lúdico y libre del arte enfatizando al autor sobre el espectador, como por ejemplo Luis Cardoza y Aragón, Juan García Ponce o Damián Bayón¹⁴.

Octavio Paz es un defensor vehemente de la segunda opción convirtiéndose en uno de los críticos más duros del muralismo. La publicación de *Apariencia desnuda* es sin duda una toma de posición ante el arte de tesis, ante el arte socialista, enfatizando un arte intelectualizado, donde el artista es un creador de crítica corrosiva y de figuración poética. Así Paz defendió a artistas consagrados y jóvenes que suponían una posición enfrentada al muralismo como Rufino Tamayo, Manuel Felguérez, José Luis Cuevas o Vicente Rojo.

El poder cultural por el que luchaba Octavio Paz dependía del poder político, así como del interés económico, que se materializaba en la publicación y la edición de sus artículos, ensayos y poesía. Durante los años treinta, cuarenta y

¹³ Para analizar este criterio académico de intereses museográficos es interesante tener en cuenta la publicación *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, que fue un agente institucional perteneciente a la U.N.A.M. altamente especializado en las artes plásticas y plataforma de influyentes críticos del momento.

¹⁴ Para poder divisar un panorama amplio de la crítica de arte en México durante los años setenta es destacable la visión de Teresa del Conde en: CONDE, Teresa del, «La crítica y el arte colonial, moderno y contemporáneo» en CONSEJO DE HUMANIDADES DE LA U.N.A.M., *Las humanidades en México: 1950– 1975*. México, U.N.A.M., 1978.

cincuenta el dispensador de capital cultural más influyente fue el estado, quien se encargó de financiar las grandes obras muralistas y de proteger a autores literarios que asumían los logros de la Revolución Mexicana.

Durante los años sesenta el poder gubernamental en el campo cultural decae gracias a las iniciativas privadas, como la de Octavio Paz, y los nuevos agentes culturales que ganaron prestigio: la universidad, en concreto la Universidad Nacional Autónoma de México, los medios de comunicación independientes, *Plural* entre ellos, y las grandes editoriales.

Durante los años sesenta y setenta Octavio Paz fue rechazado por el poder institucional. Su posición crítica ante la Revolución, el sistema presidencialista mexicano y el P.R.I. le condenó a un aparente alejamiento del centro de poder político, que se acentuó con el abandono de la embajada en 1968.

Prueba del desligamiento de lo institucional fue el que nunca fuese llamado desde la Universidad Nacional Autónoma de México para labores docentes, pese a ser un reconocido profesor de literatura en los Estados Unidos. Esta falta de atención de las instituciones mexicanas se plasma, ya en los años noventa, en la Fundación Octavio Paz, que además de fundarse con capital privado, no fue rescatada de su desaparición por el gobierno de Vicente Fox en 2004.

El caudillaje cultural ejercido por Octavio Paz al llegar a México en el sesenta y ocho es sin duda fruto de la inversión que realizó en capital simbólico al abandonar su puesto diplomático. A este respecto Raquel Tibol opina que *Octavio Paz como caudillo tuvo la capacidad de armar un grupo en el momento más brillante. En esta condición de caudillo cultural es el momento en el que puede editar Plural con Excelsior, donde está apoyado por esta empresa en el momento en el que Julio Scherer convierte a Excelsior en el mejor periódico de América latina*¹⁵.

Tomar una posición crítica con respecto al poder, tal como lo hizo la revista *Plural* a corriente de las críticas de Daniel Cossío Villegas, o en sus ensayos de crítica política alejándose con una postura de injerencia ante los gobiernos de Díaz Ordaz y de Echevarría; publicar una poesía muy cercana a las posiciones vanguardistas, muy castigadas por los movimientos culturales cercanos al realismo socialista y poco destacado por las instituciones por entenderlas muy cercanas al artepurismo; escribir una crítica de arte defensora de las posiciones más vanguardistas de la pintura mexicana y despreciando al muralismo institucional o publicando sobre el autor más representativo de la vanguardia histórica; reconociendo su posición de prestigio en instituciones de europeas o estadounidenses frente a la poca valoración de las mexicanas y la creación de un grupo de poder muy influyente en la cultura mexicana en torno a la revista *Plural* son disposiciones de Octavio Paz para acaparar el máximo poder cultural en el ámbito mexicano.

¹⁵ Entrevista realizada por el autor en mayo de 2005.

El castillo de la pureza, publicado en el año 1968, y *Apariencia desnuda* en 1973 pueden ser interpretados sin duda como una toma de posición frente a los episodios de revueltas estudiantiles ante el ambiente asfixiante de la *guerra fría*, el abuso de poder de los bloques y la falta de autonomía del sujeto. Ensalzar a Marcel Duchamp, uno de los hombres más libres y que más ha conseguido con la inactividad, supondría un contra modelo del hombre de la *guerra fría*. Marcel Duchamp no sólo es un referente cultural del que se puede tomar prestigio por tratar de él, sino que además representa un tipo de arte, que basado en la libertad, la idea y la falta de utilidad por su esencia literaria, es un revulsivo para las concepciones socialistas del arte de tesis y una superación de los movimientos de la segunda vanguardia a través del más avanzado artista de las vanguardias históricas.

Escribir y publicar en México sobre Duchamp suponía apostar por el cosmopolitismo sobre lo nacional, por el arte intelectual frente al social, apostar por una corriente de arte separada de la tradición mexicana. Una inversión de Octavio Paz de su capital simbólico, optar por el prestigio de las vanguardias históricas en el México de los años sesenta y setenta, para afianzar su poder en el campo cultural no sólo mexicano sino también latinoamericano, español y estadounidense¹⁶.

EL DISCURSO DEL POETA

La relación analógica entre pintura y lenguaje es una constante en el pensamiento sobre arte de Octavio Paz. El artículo *Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte*¹⁷ se dedica a desarrollar esta analogía. Para Paz ambos sistemas comunicativos se rigen por combinación de una serie limitada de elementos básicos: los sonidos para uno y la línea y el color para el otro. Ambas combinaciones crean formas visuales y verbales: imágenes y textos. Pero hay una diferencia entre unos elementos y otros, si bien la palabra tiene un sentido propio que se modifica en relación con su posición en la frase, el color y el dibujo no significan a menos que sean entendidos relacionamente con otros colores, líneas, etcétera.

¹⁶ Prueba de esta capacidad de alcance del texto son las numerosas publicaciones en diversos ámbitos culturales tras su edición: DHAINAUT, Pierre, «Octavio Paz, Marcel Duchamp ou le Chateaux de la pureté» en *Cahiers Internationaux de Symbolisme*, n° 17 / 18, 1969, FERRIER; Jean – Louis, «L'ambassadeurs et la transparence. Marcel Duchamp et Calude Levi – Strauss par Octavio Paz» en *L'express*, n° 1023, 15 / 21 de febrero de 1971, GARDEN, Julian, «Octavio Paz, Marcel Duchamp or the Castle of Purity» en *Burlington Magazine*, Vol. 144, marzo de 1972, IRWING, David, «Duchamp Stripped Bare and Catalogued» en *Apollo*, Vol. 91, n° 100, 1970, KOURIN, Zdenek, «Marcel Duchamp visto por Octavio Paz» en *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 263 – 264, mayo – junio de 1972, KRAUSS, Rosalinde, «The Naked Bride Marcel Duchamp. Appearance Stripped Bare by Octavio Paz» en *Partisan Review*, Vol. 30, n° 1, 1970 o SYSZLO, Fernando de, «Creación y silencio en Marcel Duchamp» en *Amarú*, n° 9, marzo de 1969.

¹⁷ Recogido en PAZ, Octavio, *Los privilegios de la vista I*. México, Fondo de cultura económica, 1994. Página 43.

De esta forma el signo en la obra de Duchamp se convierte en un referente a la palabra escrita del texto, pese a ser visual, puesto que cada uno de ellos tiene la capacidad de significarse relacionamente. La obra del artista posee, por tanto, un carácter lingüístico, literario, más allá de lo simbólico. La traducción de estos mensajes en mensajes intelectivos se realiza a través de un símil verbal en el caso del mensaje literario y de un salto a otro sistema comunicativo en el caso de la pintura. Ésta tiene la particularidad de poder entenderse a partir de un sistema no-pictórico: el verbal de la crítica, el ensayo y la poesía.

El concepto de arte que Octavio Paz recoge de la obra de Marcel Duchamp, muy similar al pensamiento poético que desarrolla en ensayos como *El arco y la lira*¹⁸, adquiere su madurez cuando la actividad artística accede a lo puramente intelectual. Un arte que se convierte en órgano filosófico, tal como se pretendía Schiller, con Hegel o Nietzsche. Paz anota que Duchamp tras abandonar la *buena pintura* y las grandes tendencias del arte de su tiempo accede a una crítica radical de la pintura a través del *elemento psicológico y lingüístico* de su pintura, aproximándose a su cenit artístico.

Se defiende así una evolución del arte, y de la obra de arte, exterior a su esencia puramente visual, compositiva, formal y técnica. La obra de arte es esencialmente intelectual y no se accede a este status a través de la búsqueda visual sino a través de la palabra, de la idea en un origen verbal, la rebelión contra el arte retiniano: ... *Duchamp desde el principio fue un pintor de ideas y que nunca cedió a la falacia de concebir a la pintura como un arte puramente manual o visual*¹⁹.

La obra, contendor de significados como pretendía el idealismo, Hegel, Levi-Strauss o Gadamer, se convierte así en texto y puede ser interpretado por un proceso hermenéutico. Esto permite a Duchamp crear una obra abierta, carente de un significado estático. Por ello las diversas interpretaciones que argumenta o comenta Octavio Paz sobre el *Gran Vidrio*, siempre le parecen parcelarias e inconclusas: una serie de aspectos únicos y concretos para una interpretación nunca finalizada.

La creación de Duchamp accede a un grado de liberación que cae en lo vacuo, en la libertad suma de lo vacío, de lo indiferente, de lo puro, en la categoría de lo infinito romántico o la analogía de la *nada* de Baudelaire.

La esencia y materialidad de la obra de arte se concibe como el espacio encapsulado entre lo que el artista quiere expresar en su obra y lo que realmente llega hasta el espectador: la diferencia de aspiraciones ante lo material y la percepción es la propia obra. Esta idea se refuerza con la función hermenéutica de la capacidad lectora del espectador.

¹⁸ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*. México, Fondo de cultura económica, 1956. Actualmente aparece en PAZ, Octavio, *Obras completas, Volumen I. La casa de la presencia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

¹⁹ PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda*. México, Ediciones Era, 1985. Página 18.

Para Paz hay otra realidad que entra en juego en lo artístico: la propia obra en su materialidad como espacio de lo poético. Esta concepción deriva directamente del pensamiento de Heidegger y de Gadamer²⁰. La obra de Duchamp, como máquina de signos, está creada para un espectador activo que interprete: una obra que obligue al espectador a ser parte activa de ésta. La obra de arte se hace objeto significador con una función vital. Si la obra de arte hace que el espectador tenga que poetizar el objeto le permite participar de la creación poética: el arte se entiende como liberación, pasión, como una capacidad de conocimiento, como una aventura intelectual.

Esta última concepción del arte argumenta la necesidad del silencio de Duchamp: escapa de la petrificación del arte a través de la ilusión del valor objetivo de la obra de arte y del prestigio convencional del artista. La libertad como máximo valor del artista llega después de un proceso intelectual, crítico y creativo: un estado del espíritu que conduce a la libertad. La obra es entendida como gesto de liberación a través de la crítica. Los *ready-made*, por ejemplo, son gestos de elección del artista, hijos de su intuición artística y de la actitud irónica ante el campo artístico.

Octavio Paz considera el arte como una intuición crítica, humorística, materializada en el gesto, de naturaleza abierta, un espacio para la ambigüedad, siendo el último objetivo alcanzar la libertad del creador y del espectador a través de una creación-visión activa e interpretativa.

La negación de la obra de arte como negación de la realidad artística convierte a Marcel Duchamp en uno de los artistas más importantes del siglo XX. La imposibilidad de la perfección del arte y el rechazo a las normas de producción y exhibición del campo artístico son las razones de la supuesta inactividad de Marcel Duchamp. En textos coetáneos en tiempo a la redacción de *El castillo de la pureza* Octavio Paz tomaba una posición crítica con respecto a la obra de arte en la que predominaba una concepción materialista de la obra: ésta era, en la sociedad burguesa, un bien de intercambio comercial estando la condición de obra de arte y del artista claramente derivada de la concepción comercial de arte.

La crítica de Paz a esta noción materialista se alinea a las a la crítica del objeto dadá o la nueva significación mágico-simbólica del objeto surrealista. Cae, por tanto, en crisis la materialidad del producto artístico para encarnarse en lo intelectual. Esto resuelve una situación de tensión entre la presencia de la obra y la representación que ésta supone.

El concepto de religión del arte, heredado del pensamiento hegeliano, entendida como una idolatría por el objeto artístico y la actitud estetizante formulada

²⁰ Sobre la hermenéutica como método para acercarse a la obra de arte como un espacio poético se pueden consultar las siguientes obras de Gadamer: GADAMER, Hans – Georg, *Arte y verdad de la palabra*. Barcelona, Paidós, 1998 y GADAMER, Hans – Georg, *Verdad y método, I y II*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1972 y 1992.

en el romanticismo, que llega a su madurez en los movimientos de vanguardia, supone un relevo vital del cristianismo muy válido para Octavio Paz. Al igual que una religión el mundo del arte tiene la capacidad de sacralizar objetos, crear ritos y darles una eternidad. Paz compara esta religión como una suerte de neoplatonismo donde la obra encarna la sombra de una idea²¹, por tanto se decanta por una vía contemplativa del arte.

El arte como una religión neoplatónica hace necesario un carácter intelectual unido a lo sensible. La contemplación presupone una comprensión de la obra y una automática aceptación de su interior ideal. Este idealismo, muy influido por la escuela de Jena, es una tónica en el pensamiento de Octavio Paz.

Marcel Duchamp supone una vuelta de tuerca al idealismo de la obra de arte rompiendo con la idea unívoca del sentido. Al crear obras abiertas, gracias a la *teoría de la bisagra*, el sentido de la obra no puede ser único, ni mucho menos asumido por el intelecto en una primera lectura.

La *teoría de la bisagra*, noción de un símbolo que al giro de sus goznes, llevados por la ironía, el juego o la ambigüedad, signifique un concepto u otro, es una herencia de la ambigüedad moderna y de la concepción del arte como un espacio para el símbolo. La *teoría de la bisagra* es una constante crítica ante lo trascendental del arte que Octavio Paz intenta sacralizar.

La crítica del lenguaje y del pensamiento, como constructora y destructora de significados es la base reactiva de la obra de Marcel Duchamp. La obra de arte basada en términos verbales irónicos es la base de la *metaironía*: el elemento configurador y esencia de todas las artes que ya se dejó intuir en el romanticismo. Palabra e idea se articulan con lo visual en la creación duchampiana, lo que hace de ésta una relación muy compleja. La metaironía se plasma en la obra por sus guiños lingüísticos, visuales y las ambigüedades como la del sistema *Wilson – Lincoln*.

La idea de *pintura – bisagra* es la metáfora utilizada para resolver la capacidad del signo en el pensamiento de Duchamp, que permite girar de forma ambigua los elementos, creando significados aleatoriamente. La bisagra, el gozne, está estrechamente relacionado con la idea de *retardo*: una actitud poética y una concepción de la obra como un jeroglífico a descifrar, dentro de unos parámetros de indeterminación, juego y engaño.

Octavio Paz en su estudio sobre Duchamp aboga por la perpetuación de la tradición de la pintura occidental anterior al impresionismo, siendo el *retardo* una vuelta a la pintura de símbolos intelectualizados. La pintura occidental tras la disolución del Renacimiento, que terminó con la pintura teológica de la Edad Media, es una búsqueda de la pura sensibilidad hasta el siglo XX.

La obra de Marcel Duchamp, en concreto el *Gran Vidrio*, reivindica una tradición de pintura literaria o de ideas, una pintura, un arte, en la que predomina la

²¹ Ver «El uso y la contemplación» en PAZ, Octavio, *Obras completas, volumen VI Los privilegios de la vista I: arte moderno universal*. México, Fondo de cultura económica, 1994.

idea frente al estímulo sensible: Duchamp... *rehúsa convertir la sensación estética en un fin*²². Así se deduce que el *Gran Vidrio* es un monumento a la Idea, individualizada en la gran idea de la modernidad: la crítica.

La tradición crítica de la modernidad nacida con Ariosto y Cervantes se lleva a su más alta concepción en el siglo XX con James Joyce y Marcel Duchamp. La pintura de Marcel Duchamp y la literatura de Joyce son deudas de la tradición occidental premoderna, a la vez que superan la capacidad crítica de la modernidad. Si Joyce es deudor de Homero y Dante, Duchamp lo es de la pintura de ideas medieval y renacentista.

Octavio Paz argumenta en *Apariencia desnuda* que en las culturas anteriores a la revolución moderna el sistema pictórico es dual: el pictórico y el meta – pictórico. Uno se refiere a la representación pictórica y otro a su significación, a su aspecto intelectual y alegórico. La negación de la obra como objeto sensible puro niega la tradición de la vanguardia, pero se apoya en la tradición anterior al Renacimiento, en la que se recurre a un sistema de símbolos alegóricos o poéticos para justificar la pintura.

La tensión que supone abandonar la pintura retiniana está en la máxima conclusión de la vanguardia, en cambio el trueque de lo sensible, lo visual, por lo ideal subvierte los términos para volver a ser un aspecto constitutivo de los movimientos de vanguardia frente a la vertiente retiniana.

La obra de Duchamp es esencialmente crítica, al igual que el ideal de Octavio Paz para su poesía: el arte como médium entre el creador y lo poético, como modo de conocimiento y búsqueda de lo esencial. El *retardo* de Duchamp se convierte en una cualidad esencial del arte por venir por su esencialidad crítica y su capacidad mediática entre hombre y trascendencia.

Poeta o pintor, el creador se destaca como individuo que accede a un plano superior. Esta idea está tomada literalmente de la sensibilidad romántica en la que creador, el genio, y la capacidad mediática del arte eran elementos determinantes. El arte como capacidad intelectual del creador es un ejercicio de crítica de una conciencia superior que analiza y utiliza los elementos irónicamente para relacionarse con su contexto, su obra y sus espectadores.

Gracias al *retardo* la obra de arte puede ejercer su capacidad mediática entre lo físico y lo trascendental, entre lo visual y lo intelectual, así el *Gran Vidrio* se convierte en una epifanía.

La unidad poética de las artes es una de las ideas más importantes de la obra de Octavio Paz. A través de la analogía como esencialidad poética, Octavio Paz, argumenta un idéntico origen de las artes: lo poético. Esta actitud, reflejada en la *Apariencia desnuda* es una de las cualidades atribuidas a la obra de Duchamp: su origen poético y sus posibles apariencias en distintos ámbitos creativos de su

²² PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. México, Era, 1985. Página 87.

obra. *Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible*²³: lo poético.

La idea de la poética de las artes apoya en los años sesenta y setenta el nacimiento y la consolidación del *arte conceptual*, que en origen está emparentada con las concepciones del arte de los idealistas alemanes.

La mirada, junto a la poética, como elemento constitutivo de la tradición pictórica occidental está también en el centro de la obra de Marcel Duchamp. Al igual que Velázquez en las *Meninas* Duchamp incluye a los espectadores en la obra: los testigos oculistas en el *Gran Vidrio*, el propio espectador en el reflejo del vidrio y el mirón que interfiere en el ensamblaje del *Etant Donnés...* Más allá de incluir al espectador en la obra Duchamp, de capacitar al espectador como un voyeurista, la propia obra se convierte en exhibicionista al mostrarse la novia en su *florecimiento* y la muchacha en su desnudez. La realidad se convierte en parte de la obra con un movimiento circular de lo visto y lo exhibido. La crítica es bidireccional en estas obras.

*La casa de la mirada*²⁴, texto dedicado a la pintura de Roberto Matta, es una nueva defensa a la pintura de ideas, un nuevo alegato de la unión de erótica y gnoseología a través de la mirada. La casa de la mirada es el espacio interior del creador, un receptáculo de las ideas, el centro de la mirada que puede recibir y contemplar ideas en forma de imágenes. La mirada como elemento activo deriva en el pensamiento, lo visto se modela por la actitud del creador para ser lo pensado, de una apariencia se crea una presencia, *CREAR PARA VER*.

El mundo cabe en esta casa de la mirada, es un espacio de recreación, representación y de la creación. Este espacio es el trampolín que necesita el creador para poder crear y poder así incidir en el mundo: un lugar que recoge y disemina.

*Objetos y apariciones*²⁵ es otro de los tributos a un artista, en este caso Joseph Cornell. En este texto la idea de obra de arte se despliega: una caja construida en madera o vidrio contiene una máquina de símbolos, un monumento del momento. Conjunción de idea, inspiración y tiempo suspendido en la aparición poética. Esta aparición poética es la suspensión de sentido, la separación entre el objeto y su sentido, espacio donde a la vez esa ligereza da cabida a otras conjunciones de sentido. Un mecanismo, con parte de ruina y parte de teatro de identidades.

La forma como contenedora de significados llega solamente a ser sensación, trazo, forma, pura sensibilidad portadora del símbolo y de la crítica. En la obra de Duchamp la forma puede ser bella por su insignificancia, como por ejemplo el gesto connotado de arbitrariedad del *ready-made*. El extrañamiento hacia el objeto hace que acceda en un momento al plano de lo poético, a través de la *metaironía* Duchamp conserva el anonimato y la insignificancia del objeto.

²³ PAZ, Octavio, *Apariencia desnuda: La obra de Marcel Duchamp*. México, Era, 1985. Página 17.

²⁴ Incluida en PAZ, Octavio, *Obras completas, volumen VI Los privilegios de la vista I: arte moderno universal*. México, Fondo de cultura económica, 1994. Página 335.

²⁵ Incluida en PAZ, Octavio, *Obras completas, volumen VI Los privilegios de la vista I: arte moderno universal*. México, Fondo de cultura económica, 1994. Página 340.

La forma esconde otra de las especulaciones más complejas de la obra de Duchamp, la relación entre apariencia y aparición. La *Caja Verde* nos desvela uno de los objetivos del arte para Duchamp: *aislar el signo en concordancia*.

El *signo de la concordancia* se encuentra entre el *estado de reposo* de la apariencia y una serie de sus posibilidades que reúne una misma idea. El signo debe ser aislado para llegar a la aparición de la verdad, de la idea, y no quedarse en una mera apariencia en la obra de arte. La aparición de la realidad se disuelve en una apariencia y ésta en una nueva aparición. El espectador se remonta con su presencia entre la imagen y su crítica para llegar a la idea de la obra.

El signo en reposo está aislado en una de las posibilidades en las que se muestra. Entre el *estado en reposo* o *exposición ultrarrápida* y sus posibilidades hay una relación, no una conciencia entre ellas. El *signo de la concordancia* es dependiente de la *teoría de la bisagra* o del *sistema Wilson-Lincoln*, una suerte de instante de revelación en el que el signo, su apariencia ambigua, aparece ante nosotros para abrirnos el camino a la trascendencia de la idea.

El mito del artista alcanza con Marcel Duchamp el mayor desarrollo del siglo XX, apareciendo como médium entre la imagen y la idea: creando caminos a la trascendencia.

El artista que Octavio Paz defiende como conclusión de *El castillo de la pureza* es un intelectual, con cierto aspecto hermético en su obra que representa los valores universales, haciendo de su arte un arte público, dedicado a todas las personas. Esta idea junto a la de artista-paria está íntimamente unida a la faceta crítica, constitutiva del artista: un intelectual que favorezca la aparición de las ideas universales a través de lo visual.

Para Octavio Paz este tipo de artista de talento intelectual estaba representado en la pintura angloamericana por Jasper Johns y Robert Rauschenberg.

La idea de un arte futuro emana del ideal de un artista que pueda llegar a crear un arte no dependiente de ninguna forma del mercado, ni de los circuitos del consumo cultural, asumiendo que la moderna publicidad del artista no es al antiguo reconocimiento que merecen. Se defiende el abandono de los preceptos de una pintura retiniana de la tradición moderna para volver a un arte de idea y, por tanto, no hacer de la obra de arte un objeto sensible para asumir el binomio indisoluble entre creación y crítica.

Lo científico en la obra de Duchamp es una crítica a la idea de progreso y la modernidad productiva. El *Gran Vidrio* es una suerte de ejercicio de *física recreativa* que muestra la inclinación especulativa de Marcel Duchamp ante lo científico, desde un punto de vista, sin duda, irónico.

Esta científicidad también llega acompañada de paralelismos con ciertas creencias neoplatónicas como de León, el Hebreo o Pico de la Mirandola. La máquina se convierte en una relación erótica que desprende símbolos en un mecanismo imprevisible, como se puede comprobar en el *Gran Vidrio*. La máquina asume ser el medio de expresión del mito de la modernidad en *La mariée mise à nu par ses Célibataires, memê...*

El mito, al igual que para Schiller, es una forma de expresión alegórica y de búsqueda intelectual. La creación de nuevas mitologías críticas como la de la razón o la del mito de la mujer en Duchamp es parte de su crítica y su creación. La mitología no quiere acceder a una verdad trascendental, se suspende más allá de la indiferencia en un espacio emergente de crítica, que supera las formas tradicionales del mito y a la vez es burla del concepto de amor y técnica que se destila de la tradición positivista y el cientifismo.

El mito y la tradición están muy presentes en la obra de Marcel Duchamp: aspectos numerológicos, herméticos, neoplatónicos, (pseudo) científicos, etcétera. La tradición del artista es paralela a aquella que es originaria de la tradición de la modernidad: *la tradición de la ruptura*.

La ruptura, como evolución histórica de la cultura es uno de los centros de más importancia en el pensamiento de Octavio Paz: la ruptura con el progreso y lo racional de los románticos, la ruptura de Baudelaire con la crítica pictórica literal, la ruptura de las vanguardias o la gran ruptura de Duchamp han sido temas predilectos en los ensayos del poeta.

Como podemos comprobar *Apariencia desnuda* no es únicamente una exégesis de la obra de Marcel Duchamp, es también una toma de posición hacia el arte de lo que se presumía podía ser el comienzo de la posmodernidad²⁶.

El discurso que Paz elige para configurar su ámbito de poder dentro del campo cultural mexicano es unívoco y queda plasmado en *Los hijos del limo* en 1972. Ante todo Octavio Paz se legitima como heredero de una tradición de modernidad que nace con la conciencia de crisis del proyecto ilustrado durante el romanticismo en Alemania e Inglaterra. El romanticismo como lugar de partida le permite aceptarse como un individuo creador que a través del arte puede acceder a un espacio trascendental de libertad creativa y a una reflexión filosófica a partir de su propia sensibilidad.

Como creador autónomo tiene el poder de crear nuevas realidades y la exigencia de criticar la sociedad de su época al convertirse en un elemento especial de la sociedad, un paria tocado por la inspiración. El acceso a una reflexión a través del arte le confiere un lugar en el proceso de la emancipación humana como médium entre lo objetivo y lo subjetivo. Se coloca, por tanto, en la posición de un artista que defiende el absolutismo estético: un puente que le conecta con el idealismo, Nietzsche, Lautrémont, Mallarmé o Breton²⁷.

²⁶ Esta toma de posición se determina por un discurso lógico que Paz crea a través de la aceptación y el rechazo de términos e ideas aceptadas de discursos anteriores. Esta noción de discurso está tomada de la *Arqueología del saber* de Michel Foucault. Para comprender de una forma más precisa la relación del discurso foucaultiano en la historia se puede consultar la siguiente obra: CASTEL, Robert, «Problematization as a Mode of Reading History» en GOLDSTEIN, Jan, *Foucault and the Writing of History*. Oxford – Cambridge, Blackwell, 1994, así como FOUCAULT, Michel, *Arqueología del saber*. México, Siglo XXI, 1999.

²⁷ Esta línea de pensamiento desde el idealismo alemán hasta la formación de las vanguardias en la que Octavio Paz se quiere incluir ha sido estudiada y trazada desde sus orígenes hasta el siglo XX por Simón Marchán Fiz en MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura moderna*. Madrid, Alianza editorial, 1987.

Del movimiento romántico Octavio Paz acepta los términos de universalidad del gusto y el desinterés estético como fundamento de su pensamiento moderno sobre el arte. La confianza en la perfectibilidad del arte le permite apostar como crítico por un arte intelectual, de raíz simbólico poética.

Como crítico de arte Paz defiende los dos términos centrales de la estética de la modernidad: la ironía y la analogía. La ironía le permite tener una actitud crítica y ambigua ante la realidad y la analogía conectarse con lo trascendente de la modernidad, acogiéndose a la autoridad del romanticismo, Baudelaire y el surrealismo.

Los conceptos de obra intelectualizada, génesis poético del arte visual, la crítica a la tradición y a la pintura occidental, el uso de la ambigüedad, la ironía y la analogía o el mito que rodea al creador constituyen un discurso que pretende encuadrar a Octavio Paz en las posiciones centrales de la tradición moderna y en la vanguardia: una estrategia y un discurso de autoridad para acceder al poder cultural mexicano.

LA TENTACIÓN CONSTRUCTIVA

El interés que suscita un ensayo sobre Marcel Duchamp realizado por Octavio Paz para la historia del arte no esencialmente histórico o crítico, pese a ser el primer escrito ambicioso en el ámbito hispánico sobre el artista. La puesta en relación de ese texto con la sociedad que lo produce, con su lector y con los discursos que lo atraviesan desentraña un nudo de relaciones, causas y consecuencias que atraviesan núcleos centrales de la historia del arte.

La historia del arte como la investigación, ordenación y explicación histórica del desarrollo del ámbito y los objetos artísticos está jalonada por una serie de disciplinas que fragmentan y completan su complejidad: la filosofía del arte, la teoría del arte, la estética, la sociología, la psicología, la antropología o la literatura artística. Todas estas ciencias matizan, desvelan y ocultan rasgos de una realidad histórica.

La obra de arte es el producto central del ámbito artístico. Su génesis, su recepción y su influencia son parte integrante de su unidad. El vínculo del autor con su obra es una relación de dependencia entre las facultades de creación, el universo simbólico, la disposición social, así como el producto material, e intelectual que se da cita en la obra. La trayectoria del artista se constituye no sólo en la suma de sus obras, sino también en las fuerzas de coerción y encumbramiento social que proveen galerías, editoriales, críticos, políticos, etcétera.

Por otro lado el discurso y la metodología que el crítico o el historiador utilice para escribir sobre la obra de arte o sobre un artista modifica el relato que se cree sobre ese tema. El discurso sitúa un texto en una tradición y en una posición de poder dentro de una rejilla de parámetros que permite la disciplina de la que se trate. El discurso es por tanto una toma de posición ante el poder, una situación con respecto a la violencia simbólica que ejerza el campo de la disciplina y un desafío para los otros agentes del campo.

Octavio Paz como integrante del mecanismo del ámbito artístico es reproductor y generador de cultura artística. Como él otros poetas han ejercido de nomotetas, de críticos o de cronistas de su época: creadores de cultura artística, de todo aquel soporte ideológico y material que configura el progreso de las artes en un momento determinado temporalmente, así como sus precedentes y paralelos. El soporte, la cultura artística, es un proceso social, intelectual, con agentes determinados, posiciones y disposiciones, aportes teóricos y acciones concretas: obras.

Octavio Paz utilizaba la crítica de arte como un elemento de violencia simbólica, ejerciendo su poder desde *Plural* como un caudillo cultural sancionando el nuevo gusto e ideología que se determinaba desde su nueva posición de poder²⁸. Paz como Baudelaire se convirtió en un *taste maker* de su época, administrando poder a partir de su primera toma de posición con la *Apariencia desnuda*.

Otro poder fáctico del ámbito artístico es el mercado y la crítica de arte²⁹. La relación entre artista, obra y mercado se rige por un sistema de valores monetarios e ideológicos. El artista posee una posición ideológica, estética, social y económica con respecto al mercado. Desde la Segunda Guerra Mundial hay dos tendencias encontradas: artista de mercado y artista de compromiso.

El sistema de mercado (casas de subastas, estado, iniciativa privada, entidades financieras, museos, editoriales, las publicaciones periódicas, la docencia y la crítica) recibe apoyos, como la inversión de valores en el arte o el reconocimiento académico y formas de resistencia a su praxis, como circuitos alternativos de producción y exposición, las denuncias críticas o el arte de compromiso. Las formas históricas de resistencia al mercado fueron la intelectualización de la praxis artística, con Marcel Duchamp como máximo exponente; las investigaciones de *Fluxus*, *Cobra*, el happening, el accionismo, body art o el arte conceptual; el funcionalismo y el productivismo del arte, como por ejemplo con el realismo social, arte de guerrilla, arte y diseño urbano o la resistencia como defensa del *arte por el arte* negando así la utilidad de éste.

Octavio Paz en su opción artística se alineó a la intelectualización del arte para ir a un terreno en el que pudiese escapar de la mercantilización y de la concepción del arte socialista en México.

Estas alternativas del mercado corren una suerte paralela, finalmente son absorbidas por el mercado establecido. El caso del muralismo mexicano es una excepción por el carácter monumental, sólo los encargos del mundo empresarial y financiero norteamericano en los años treinta pudieron hacer pensar en una aceptación del mercado. Este proceso explicado por José Luis Barrio – Garay

²⁸ Katia Mandoki aboga por el estudio del uso del poder apoyado en una estética consecuente: MANDOKI, Katia, «El poder de la estética» en INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, *Arte y coerción. I Coloquio del comité mexicano de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas / U.N.A.M., 1992.

²⁹ Ver BARRIO – GARAY, José Luis «CULTURA S.A., Consumo, comercialización y producción como instrumento de poder en el mundo del arte» en INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, *Arte y coerción. I Coloquio del comité mexicano de Historia del Arte*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas / U.N.A.M., 1992. Página 253.

como una búsqueda del artista, del literato o de un crítico de un sistema de exposición público, por tanto de un consumo, lleva al artista a un estatismo en la producción y la consolidación de su prestigio.

Esta explicación del mundo del arte es válida para el campo cultural y la posición de Octavio Paz en éste: su mercado limitado durante los años cincuenta y sesenta, al pertenecer a una corriente poética cercana a presupuestos vanguardistas se ve incrementado en 1968 cuando el mercado cultural acepta su posición. Durante las dos décadas posteriores su posición es favorecida por el mercado convirtiéndose en una figura central de la intelectualidad mexicana, tanto en poesía como en ensayo y crítica, que continúa durante los años ochenta y noventa.

La narración del continuo histórico es siempre un ejercicio premeditado e interesado. Las líneas de poder, a través del discurso se evidencian en un ejercicio narrativo. La metodología de la investigación histórica es una toma de posición en sí misma: Michel Foucault estereotipa el lenguaje en redes de sentido que rastrean las fisuras del discurso de poder, Gadamer crea una tendencia neohumanista en la que la obra de arte se evidencia como una realidad superior con un mensaje afirmativo a descubrir por la hermenéutica, Pierre Bourdieu queriendo escapar de las visiones parciales creó una metodología basada en el análisis total de la sociedad, sus intereses y sus presiones superiores y ocultas para fijar un sistema que explique una posición y acción social determinada por la sociedad, pero a través de una acción individual que no llega a explicar la génesis de una obra de arte.

Apariencia desnuda queda así encerrada entre las presiones del discurso y las injerencias del poder, la verdad de su mensaje y su traducción por el lector. Hoy *Apariencia desnuda* es un texto que interesa a la historia del arte por su valor de testimonio de una posición intelectual ante las artes plásticas a finales de los años sesenta y principio de los setenta.

Octavio Paz se posiciona dentro del sistema cultural mexicano con un texto, *Apariencia desnuda*, desde lo individual en el sistema. En 1966 el *Castillo de la pureza* se escribe desde una posición totalmente periférica, puesto que en México la vanguardia era tomada como una excentricidad de los sistemas capitalistas. El texto sobre Duchamp es en consecuencia periférico, policultural y no asimilado.

El lugar de Paz en el campo de la cultura y de la creación de lo simbólico es claramente exterior y fronterizo en 1968. La periferia de Octavio Paz no es sólo simbólica, desde su salida de México en los años cuarenta su espacio cultural se muda de Europa a Asia. Su posición en el extrarradio le facilita la investigación en sus ideas vanguardistas en poesía, crear un ensayo que transita los límites del género y tener una posición política que desafía al poder, permitiéndole afianzar una posición excéntrica³⁰.

³⁰ Las nociones de cultura central y periférica en el ámbito mexicano han sido analizadas en el ámbito mexicano en PICCINI, Mabel, ROSAS MANTECÓN, Ana, SCHMILCHUK, Graciela (Coordinadoras) *recepción artística y consumo cultural*. México, I.N.B.A. / C.N.I.D.I.A.P. / Ediciones Casa Juan Pablos, 2000. Página 14.

El sesenta y ocho es una época de autonomía de la periferia, de la vanguardia. Tanto simbólicamente como políticamente por unos meses el centro de atención se centra en la periferia: poética, visual, política y geográficamente. Este asalto al ámbito simbólico de 1968 de Octavio Paz es preludio de un mayor acercamiento poder, acumulando capital simbólico, social y cultural hasta acceder al centro del sistema en los años setenta: un camino de poder simbólico desde lo periférico hasta el centro.

Apariencia desnuda es un relato que a partir de datos e interpretaciones, de traducciones, crea un mito, una tradición y unos símbolos propios. Marcel Duchamp se evidencia como una permanencia de la tradición moderna para Paz, convirtiéndose en un discurso de centro.

Octavio Paz participó en la organización de la exposición *Arte del surrealismo* organizada por le I.N.B.A. y el International Council del M.O.M.A. para ser exhibida en México en 1973. Posteriormente Octavio Paz escribió una carta³¹ al subdirector técnico del I.N.B.A. alegando las imperfecciones de la exposición. En esta carta se puede entrever la relación que Octavio Paz quería establecer entre el surrealismo, la vanguardia, la tradición, la modernidad y su propia figura, alegando ya una posición central en el mundo de la cultura.

Para Octavio Paz el surrealismo fue el movimiento de vanguardia más importante del siglo XX, siendo más que una escuela por el desarrollo de la sensibilidad y la relación entre arte y vida. La tradición del surrealismo esencialmente insurgente ante la moral burguesa y la tradición judeo – cristiana, da gran importancia a su actividad crítica y subversiva. Esta exposición para Octavio Paz era otro de los intentos de enterrar al surrealismo por parte de la academia, del ámbito educativo y del ámbito artístico mexicano.

En el ensayo *Un catálogo descabulado*³² nos dice: *El surrealismo es un movimiento de subversión de la sensibilidad y la imaginación que abarca lo mismo a los dominios del arte que a los del amor, la moral y la política*³³. Y en la siguiente página: *...entre 1945 y 1964, especialmente durante los años duros de la guerra fría y de la división del mundo entre Washintong y Moscú, el grupo surrealista fue uno de los poquísimos centros de oposición a la propaganda hegemónica de ambos Imperios.*

Este texto, además de confirmar a Paz como un agente dentro del poder cultural mexicano, le sitúa en una postura política derivada de la *tradición de la ruptura*. Paz se convierte en garante de una tradición de lo subversivo, de lo crítico, de lo poético. El mismo texto aboga por una separación de estilos en los dos bloques: el socialista de dominio realista, una injerencia en la creación que los artis-

³¹ «Un catálogo descabulado» está incluido en PAZ, Octavio, *Obras completas. VI, Los privilegios de la vista: arte moderno universal*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Página 303.

³² Texto incluido en PAZ, Octavio, *Obras completas, Volumen II. Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Página 303.

³³ Texto incluido en PAZ, Octavio, *Obras completas, Volumen II. Excursiones / Incursiones. Dominio extranjero*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. Página 304.

tas debían acatar, y el movimiento de abstracción, que fue el representante del bloque democrático, siendo para Paz una búsqueda independiente.

¿Es *Apariencia desnuda* una posición política o vital? *Apariencia desnuda* es un texto escrito por un poeta e intelectual influyente en la sociedad mexicana sobre un artista fundamental del siglo XX. Aparece como un hecho cultural constituido por su materialidad, su mensaje y su discurso, así como su lectura y asimilación por la sociedad. El texto posee una vida de unos treinta y nueve años entre su redacción y el momento actual y ha sido criticado, completado y superado por otros estudios sobre Duchamp. *Apariencia desnuda* es un texto influyente y útil para la disciplina de la historia del arte y de la historia de la cultura por su relación con el momento en el que está escrito y por su relación con la actualidad. No aporta datos novedosos para interpretar la obra de Marcel Duchamp, pero sí agrega nuevas interpretaciones a la obra de Duchamp a través de la visión de un poeta que enuncia la trayectoria tradición de la modernidad y la analogía con otras tradiciones. Por último *Apariencia desnuda* es un acto político, una postura social desde la cultura hacia el poder, un llamado a la nueva edad crítica que se quiso ver tras los sucesos de 1968, un texto que evidencia la necesidad de un cambio cultural que urgía a finales de los años sesenta, un cambio que no sólo reclama el artista sino el individuo.

El relato como una secuencia organizada de conocimientos humanos con una vocación cognoscitiva e intencional apegada a una tradición y una visión de la realidad, que afianza o modifica nuestra percepción de la realidad, es una necesidad de la cultura, que debe estar abierta a la modificación de sentido de sus símbolos con respecto al poder.

El relato de Octavio Paz, como casi todos los relatos, tiene una dialéctica, la suya tiene sus polos en la historia y la ruptura, el tiempo y su suspensión, lo cotidiano y la poesía, lo nacional y lo cosmopolita, el flujo de intención y el escape. Dos polos que se objetivan en la actitud estetizante del artista en contra de un destino avocado a la sociedad de consumo en la estrecha parcela que le permite transitar la política de bloques de la *guerra fría*. Es por tanto una dialéctica que se repite en el mayo francés, en los movimientos de descolonización o los movimientos juveniles de los Estados Unidos.

Escribir sobre Marcel Duchamp significa para Octavio Paz integrarse en un relato, en una construcción histórica, en una tradición: la modernidad. La elección de esta tradición fue una posición de periferia durante todo el siglo XX en México: Alfonso Reyes, Xavier Villarrutia, Carlos Pellicer o José Juan Tablada entre los poetas o José Luis Cuevas, Wolfgang Paalen, Leonora Carrington o Remedios Varo transitaron los caminos de la modernidad fuera de la estética programática que se fomentaba en el México posrevolucionario, siendo una alternativa cultural de minorías. La modernidad como libertad, como desafío a su inclusión en cualquier programa, fue un discurso apoyado por intelectuales, galerías de arte y particulares frente a la máquina cultural que suponía el estado mexicano.

El sesenta y ocho supone el punto más bajo de la credibilidad de la cultura de estado en México. Frente a los epígonos de un muralismo, falto de cabezas

visibles tras la muerte de Siqueiros³⁴, y la organización de la olimpiada cultural previa a los Juegos Olímpicos, se levantan los estudiantes y las nuevas generaciones de artistas. La asunción de las nuevas alternativas plásticas por parte de la sociedad y el estado, la generalización de las búsquedas encaminadas hacia la abstracción y los nuevos movimientos neovanguardistas, la generación de alternativas de producción y distribución de obras de arte, el aumento del número de medios de comunicación privados, los nuevos movimientos de contra – cultura o la nueva novela mexicana, que escapa del compromiso revolucionario, hacen que el discurso de la modernidad tenga por primera vez la oportunidad de ocupar una posición central de la cultura mexicana.

En este fermento Octavio Paz recurre al relato de la vanguardia, el mito de Marcel Duchamp. Aprovechando su nueva autoridad se hace con un espacio en los discursos culturales de poder, un espacio central. El recuerdo de Marcel Duchamp y la reivindicación de la vanguardia histórica pretenden convertirse en sinónimos de búsqueda de libertad a través del arte, de reflexión profunda a través de lo estético, un desafío a la racionalidad, a la política de bloques, a la guerra de Vietnam o a la amenaza nuclear.

El relato de Paz y su tradición cultural moderna se materializa en el relato de Marcel Duchamp. El artista, sus obras, sus símbolos, son mitificados, llevados al campo de lo trascendente al ponerlos en relación analógica con otros símbolos, obras, tradiciones. Unir en un mismo espacio reflexivo varios momentos culturales (La India, lo clásico, la tradición de la perspectiva, el amor cortés) crea un no – tiempo, un simultaneismo de épocas para contemplar la gran analogía: lo trascendente. Esta visión se consigue a través de la hermenéutica que a partir de la década de los años sesenta se convierte en un bastión contra lo científico, contra el progreso, un nuevo lugar para las aspiraciones románticas y vanguardistas en las que la verdad se encontraba en la obra de arte.

La obra de Marcel Duchamp asume toda la tradición, la niega y la acepta en su negación a través de la crítica y la metaironía, pero a la vez la enfrenta a la mayor de las analogías que prefiguró Baudelaire: la nada. Duchamp se convierte en signo de lo trascendente en la modernidad, en la capacidad aniquiladora de todo lo racional y científico, en la opción creadora de la analogía y la crítica constante, pero lo más importante para el propósito del poeta es convertirse en su traductor, en aquel que nos trae el mensaje de lo trascendental de la obra de Marcel Duchamp, este es el relato de Octavio Paz.

³⁴ Las posiciones enfrentadas política y estéticamente de Siqueiros y Paz se explican en: CAMP, Roderic, «Artists and politics in Mexico: Siqueiros y Paz» en *Latin American Research Review*, Vol. 10, nº 2, 1975.