

Entrever y escribir: La crítica de arte en Paz, Revueltas y García Ponce

Berit Callsen

(Berlin)

Entre ver y escribir se abre un espacio de vislumbre que deviene aún más extenso cuando lo visto es un objeto estético. Es en ese espacio que ya no es ver, ni todavía escribir, donde Octavio Paz, José Revueltas y Juan García Ponce encuentran un punto de partida para trabajar la realidad.¹

Como críticos de arte se han desempeñado, según decían algunos de ellos, en tanto 'observadores intuitivos'. Sin embargo, en la época de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado en México el describir, pensar y ver el arte visual difícilmente se puede separar del acto político. Así, aparte de sus intuiciones visuales, aplican una mirada sumamente consciente y hasta auto-reflexiva. Sobre todo en los textos que se publican a mediados de los años sesenta llevan el acto de ver primero a un campo conceptual y segundo a un ámbito político; es ahí donde, por momentos, se anuncia también un aspecto estratégico al enfrentarse al arte visual.

Todos –y esta sería la hipótesis que queda por verificar a continuación– operan, además, con una noción productiva que descubren en el arte visual, si bien la dirección y finalidad argumentativa varían. A través de un análisis comparativo que reúne fragmentos de crítica de arte hasta ahora poco estudiados que Paz, Revueltas y García Ponce conciben en torno a los pintores de la 'Ruptura' mexicana y sus precursores, se examinarán, por consiguiente, tanto convergencias como divergencias en los modos de acceder a y dar cuenta de la visualidad estética en el México del 'medio siglo'.

Un 'nuevo ver': antecedentes y continuidades

A partir de los años veinte el programa estético de la Escuela Mexicana de Pintura se había instaurado como principal corriente artística en México. Apoyados por José Vasconcelos, el Secretario de Educación en ese entonces, pintores como David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera "[...] postulaban un sentido profundo de nacionalismo, exaltación de los valores sociales de la Revolución Mexicana y una revaloración del mundo prehispánico" (Favela Fierro 2000: 13). Resultado bien conocido de esta actividad artística son los murales pintados en edificios públicos en todo el país.

¹ Este artículo retoma ideas sobre la crítica de arte de Octavio Paz, Juan García Ponce, Xavier Villaurrutia y Salvador Elizondo que desarrollé en mi estudio véase Callsen (2014).

Es en gran medida la crítica de arte de Xavier Villaurrutia que en este ambiente artístico-cultural tentativamente homogeneizador inicia y refleja un 'nuevo ver' abriendo paso –y muy tempranamente– a la estética de la así llamada 'Ruptura'.

La crítica de arte en Xavier Villaurrutia

En la obra de Xavier Villaurrutia el arte visual adquiere una función particular. Era para él no sólo un fructífero modelo poetológico,² sino que sus críticas que publicó en la revista *Contemporáneos*³ sobre varios pintores de la modernidad europea como Georges Braque, Pablo Picasso y Giorgio De Chirico, entre otros, y sobre pintores latinoamericanos como Agustín Lazo, Rufino Tamayo y Carlos Mérida, ayudaron a crear una recepción amplia y profunda de estos pintores.

Son sobre todo dos aspectos conceptuales que marcan sus ensayos sobre arte visual y que incluso han servido como puntos de partida para otros críticos y escritores que, en su seguimiento, se han desempeñado en escribir sobre arte visual: Es en el ensayo temprano 'Pintura sin mancha' (Villaurrutia 1940) donde se vislumbra lo que podría calificarse como las coordenadas prefiguradas de un 'nuevo ver'. En la discusión de una exposición del año 1932 cuyo título y contenido no se especifica (lo que de por sí es significativo, ya que este hecho tentativamente le da más importancia a la manera de ver que al objeto visto), Villaurrutia concentra sus reflexiones en dos campos:

Por un lado, describe una actitud específica ante el cuadro y llama la atención sobre la interrelación ambivalente entre ver y decir que emerge de ella; por el otro, concibe la obra de arte como un dispositivo de la visibilización. El cuestionamiento crítico de la capacidad de la palabra por captar la imagen constituye el marco general del texto y transmite, en última instancia, la intraducibilidad de la experiencia estética. Sin embargo, esta debilidad expuesta de lo discursivo frente al hecho estético no equivale al fracaso: así, no es por casualidad que Villaurrutia decide iniciar su texto con un programático poner en entredicho su propio quehacer de crítico de arte:

Pretender explicar la agradable turbación de que soy víctima; saber con precisión lo que ante la obra plástica experimento y por qué lo experimento, equivale a abandonar el libre goce de mi sensualidad, de mi sensibilidad y de mi instinto para entregarme al orgulloso

² Véase Borsò (2002: 213).

³ La revista que se editó entre 1928 y 1931 era el central medio de publicación del grupo homónimo de autores que se autodenominó más bien "un grupo sin grupo" o "un grupo de soledades" (Pereira 2004: 97). En los años 20 demostraron una fuerte recepción de impulsos literarios que habían surgido a finales del siglo XIX en Europa, sobre todo en Francia (entre otros, Charles Baudelaire y Guillaume Apollinaire). De esta manera, se pronunciaron en contra de una homogeneización del campo cultural mexicano que estaba por establecerse en ese entonces. Es por esto que Juan Villoro compara a los *Contemporáneos* con los pintores de la así llamada 'Ruptura' (véase Villoro 1997: 16s.).

ejercicio de mi razón [...] si queremos que el misterio continúe siéndolo, es menester no pretender explicarlo sino conservarlo cuidadosamente en su atmósfera, rodeándolo, sintiéndolo [...] (Villaurrutia 1940: 201).

Y es muy consecuente de su parte concluir su ensayo con un acto de enmudecer la palabra crítica:

No ha sido mi objeto hablar de los dibujos de esta exposición. Por temor de mancharlos, no he trazado estas líneas sobre ellos, sino en torno al misterio que de algunos se desprende. No esperan sino mi silencio para deciros sus particulares secretos, sus íntimas voces. Imagino su impaciencia. A ellos dejo el uso de la palabra (Villaurrutia 1940: 206).

Contrastándolo con la incapacidad de la palabra Villaurrutia recalca un poder específico de la imagen e inicia, con esto, una transición entre un gesto de crítico de arte y una expresión de filósofo del arte.⁴ Como tal se desempeña, en última instancia, en adscribir a la obra de arte la tarea y la capacidad de hacer visible lo invisible:

[...] la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia –telas, colores, óleos, papeles– como de un simple medio para hacerlas visibles (Villaurrutia 1940: 203s.).

Al posibilitar la visibilización de lo invisible, la obra de arte deviene un potente soporte del 'modelo interior'; otorga una componente productiva a la visualidad emergente, posibilitando un nuevo ver que es capaz de transformar la realidad. En otro momento Villaurrutia afirma sobre los participantes de la exposición sin título: "Estos pintores han enriquecido el mundo con visiones inesperadas y nuevas [...] añadiendo a la realidad cotidiana fragmentos de realidad interior no menos intensos y más profundos" (Villaurrutia 1940: 205).

La concepción del objeto estético y el 'nuevo ver' que surge de ella se configura sobre una línea genealógica que se traza entre los gestos críticos de Baudelaire y Villaurrutia.⁵

De ahí que Villaurrutia mismo afirme, dando cuenta de un conocimiento profundo sobre el desempeño crítico del poeta francés:

Vidente del arte moderno y maestro de la crítica de arte, Baudelaire reclamaba en 1859 la incesante aplicación de la imaginación y la introducción de la poesía en todas las funciones del arte. Porque Baudelaire presentía a su manera lo que hemos dado en llamar ahora, más precisamente, el modelo interior, que, en el caso de un retrato, no es la reproducción del modelo que el artista tiene delante de sí, sino del modelo que, conocido y estudiado previamente por el artista, ha llegado a ser parte suya, y que habrá de recrear evocándolo, haciéndolo visible [...] (Villaurrutia 1966: 1043).

⁴ Parte fundamental de este movimiento transitorio entre un gesto de crítico de arte a la pronunciación filosófica sobre el arte visual es la interrelación dialéctica entre sentido físico y sentido conceptual, aspecto que Björn Goldammer analizó de manera detallada en relación con la obra ficcional de Villaurrutia (véase Goldammer 2010: 188s.).

⁵ Es, sobre todo, en la crítica acerca de la obra de Agustín Lazo y Rufino Tamayo que Villaurrutia recurre al intertexto baudelaireano. Para un análisis detenido de la crítica de arte de Baudelaire, véase Westerville (2015: 187-195).

El hecho de que hasta hoy en día la crítica de arte en México (y sobre todo la crítica acerca de la 'Ruptura') recurra a las reflexiones de Villaurrutia puede dar cuenta de su alcance paradigmático. Es interesante notar que en estas actualizaciones, aparte de la reproducción del intertexto de Baudelaire, se vislumbra otra posible genealogía con las reflexiones que concibe Paul Klee en su 'confesión creativa' ['Schöpferische Konfession'] en torno a la famosa sentencia "el arte no reproduce lo visible, hace visible".⁶

Queda por resumir y subrayar que son varios los factores que hacen de Villaurrutia una figura emblemática de la crítica de arte en las primeras décadas del siglo XX en México (aparte de ser uno de los autores protagonistas de los *Contemporáneos*): No sólo inicia un ver y decir autorreflexivos que posibilitan perspectivas críticas hasta de su propio trabajo de crítico de arte, sino que funda un 'nuevo ver' que se aleja de los posicionamientos ideológicos que en ese entonces invaden muchas veces el contexto artístico-cultural. Este 'nuevo ver' enfoca a menudo un potencial activo de la imagen que es capaz de hacer visible lo invisible.

La 'Ruptura' y sus precursores

Es en los años cincuenta cuando las tendencias a cuestionar la estética muralista se vuelven más fuertes. De tal modo que pintores como Rufino Tamayo, Juan Soriano y Carlos Mérida comienzan a pintar en caballete y se inclinan hacia un lenguaje pictórico abstracto. Así, parecen realizar finalmente en el lienzo lo que Villaurrutia, en parte, prefiguró por escrito: perturban la vista y, por consiguiente, re-inventan fragmentos de la realidad desde una componente activa y productiva que parece surgir de los cuadros mismos.

Aparte de ello, las primeras tendencias hacia el arte no-figurativo en México se explican no en última instancia como consecuencia del contacto con corrientes internacionales de arte abstracto, como son el informalismo en Francia o el expresionismo abstracto en los Estados Unidos.⁷ Con esto se inicia un proceso de apertura en el campo de las artes visuales que se puede notar también a nivel socio-político y que ubica a los pintores mencionados como precursores de la así llamada generación de la 'Ruptura'.

⁶ Fue Paul Westheim, historiador de arte alemán, quien en los años cuarenta introdujo la teoría estética y el arte de Klee en México. Como se verá más adelante, en su seguimiento, Juan García Ponce ayuda a difundir las ideas estético-teóricas de Klee por medio de su labor de traductor y a través de sus ensayos críticos sobre la 'Ruptura'.

⁷ Tamayo, por ejemplo, estuvo radicado mucho tiempo en los Estados Unidos y también llevó a cabo estancias en Europa. Las corrientes del informalismo y del expresionismo abstracto se desarrollan a finales de los años 40. Ambas conciben lenguajes pictóricos no figurativos y al mismo tiempo trascienden tendencias de la abstracción geométrica. Como pintores destacados del informalismo en Francia figuran Jean Fautrier, Georges Mathieu y Jean Dubuffet, entre otros. En los Estados Unidos destaca Jackson Pollock como pintor emblemático del expresionismo abstracto. Además, Mark Rothko y Jasper Johns se conocen como los principales representantes de esta corriente artística.

El nombre 'Ruptura' fue concebido por Octavio Paz y Luis Cardoza y Aragón, e introducido en el debate científico mexicano por la historiadora del arte Teresa del Conde.⁸ No es por casualidad que el grupo se llame de esta manera, ya que los pintores pertenecientes a él –como Manuel Felguérez, Vicente Rojo y Lilia Carrillo, por nombrar solo algunos– rompen definitivamente con la estética realista del Muralismo. No obstante, y contrariamente a lo que puede insinuar el nombre, la nueva corriente en las artes plásticas no se instauró 'de golpe', sino que su consolidación fue el resultado de un proceso que duró no menos de diez años, de mediados de los cincuenta hasta mediados de los sesenta, y que culminó con la exposición 'Confrontación 66', organizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes en la Ciudad de México en 1966. En esta exposición la presencia de representantes de la 'Ruptura' fue oficialmente aceptada por primera vez. El largo proceso de consolidación de la 'Ruptura' significa, al mismo tiempo, que la así llamada 'polémica' entre la Escuela Mexicana de Pintura y la 'Ruptura' –que se asocia mayoritariamente con la oposición esencialista de arte figurativo y arte abstracto– se ha de pensar más bien como situación conflictiva en varios niveles. Entre estos habría que destacar el nivel socio-político, por un lado, y el nivel filosófico-conceptual, por el otro. Ambos son polos de un continuo en el cual se sitúa también la crítica de arte en el periodo comprendido entre los años 60 y 80 en México.

Los discursos de historiadores del arte, así como de escritores, se configurarían de esta manera como campos de reflexión y de enunciación de las llamadas tendencias. Asimismo, los ensayos de Paz, Revueltas y García Ponce se sitúan –y a veces oscilan– entre una dimensión socio-política y otra filosófico-conceptual, desarrollándose, en cualquier caso, en un ambiente ideológicamente muy cargado.

Ambos polos –tanto el lado socio-político como el aspecto filosófico-conceptual– surgen continuamente en la crítica de arte de ese entonces y es significativo que a veces hasta parecen evocarse mutuamente o ser aludidos simultáneamente. No por nada dejan entrever cuáles eran las funciones atribuidas al arte visual en el ya mencionado periodo en México, y que estas hayan sido tan diversas. Queda por destacar que a consecuencia de una tal funcionalización del arte tanto la perspectiva socio-política como la perspectiva filosófico-conceptual esbozan una imagen tentativamente esquemática y hasta esencialista del Muralismo y del arte abstracto en ese entonces. De ahí que muchas veces se omita la mencionada influencia que ejercieron el expresionismo y el cubismo europeos en Siqueiros,

⁸ Véase del Conde (2003: 97). Es menester constatar, por más sorprendente que sea, que la investigación en el campo de la historia del arte mexicano hasta ahora sólo demostró un interés relativamente escaso en llevar a cabo estudios sobre la 'Ruptura'. Hasta hoy en día no existe ningún estudio monográfico que se dedique a las circunstancias de conformación de este grupo internacional, que contaba con miembros de España y de Suiza, o a las técnicas empleadas por él.

Orozco y hasta en Rivera, o la influencia que Siqueiros, a su vez, produjo en el arte de un Jackson Pollock en Estados Unidos.

Octavio Paz y Tamayo

Con sus ensayos que escribe en los años cincuenta y sesenta sobre Siqueiros y Tamayo, y en sus textos sobre varios pintores de la 'Ruptura', Octavio Paz retoma y continúa el gesto crítico concebido por Villaurrutia: introduce no solamente una nueva visión, sino también otro giro conceptual a la crítica de arte en ese entonces.⁹

A lo largo de sus textos Paz recurre muchas veces a dos momentos esenciales que caracterizan su gesto crítico: primero, a lo que él mismo ha llamado "la doble lección del arte prehispánico"; segundo, a la figuración de una percepción eminentemente estética que determina su acercamiento al arte visual. Estos aspectos, aparentemente muy distantes, crean líneas discursivas cuyo entrecruzamiento se puede observar de manera modélica en la crítica que Paz desarrolló en torno a la obra de Rufino Tamayo.

En *Puertas al campo*, que se publica en 1966, Paz subraya a menudo la interrelación de la estética de Tamayo con la de artistas emblemáticos del arte moderno en Europa, como son de Kooning y Dubuffet, y resalta un entrecruzamiento de 'mirada propia y ajena' que, según el, se deja entrever en los cuadros del artista mexicano:

Gracias a la pintura universal pudo ver con otros ojos, los suyos, el universo de formas e imágenes del pasado de México y de su arte popular. Recobró los ojos antiguos y advirtió que esos ojos eran nuevos y suyos. El arte moderno y el precolombino le revelaron la posibilidad de verse a sí mismo (Paz 1966: 223).

Entendemos que bajo esta procesualidad de un 'nuevo ver' subyace también una dinámica de apropiación y distanciamiento; el re-acercamiento al arte mexicano da lugar, finalmente, a una nueva perspectivación del lenguaje pictórico de la modernidad europea en Tamayo: "La tradición mesoamericana le reveló algo más que una lógica y una gramática de las formas: le mostró, con mayor vivacidad aún que Klee y los surrealistas, que el objeto plástico es un emisor de alta frecuencia que dispara significados e imágenes plurales" (Paz 1982: 20). Podemos decir que el núcleo argumentativo de la 'doble lección' hasta adquiere un carácter de *leitmotiv* en la mirada que Paz arroja al arte mexicano; así que encuentra la misma dialéctica entre arte mexicano y arte universal en pintores como Pedro Coronel y Diego Rivera sobre los

⁹ Otro paralelo con Villaurrutia es el conocimiento profundo que Paz demuestra sobre la modernidad europea y que es perceptible en su crítica de arte. Como es sabido, Octavio Paz era un experto del arte europeo, sobre todo de las vanguardias. Estuvo radicado mucho tiempo en París, donde trabó amistad con André Breton y otros surrealistas.

que constata: "Volvieron los ojos hacia el ejemplo europeo y así pudieron internarse en sí mismos" (Paz 1966: 265s.).

La 'doble lección del arte prehispánico' marca, por lo tanto, un aspecto emblemático en la mirada crítica de Paz: no sólo indica una relación ambivalente entre arte mexicano y estética universal, sino que puede funcionar, en última instancia, como figura de legitimización del arte abstracto en los años sesenta en México. Es ahí donde se haría notar, por consiguiente, un alcance político en el gesto crítico de Paz.

Ahora bien, la insinuada figuración de una percepción estética incluye reflexiones sobre el propio acto de mirar, entendiéndolo sobre todo como un acto amimético y un proceso productivo que se inscribe más bien en un ámbito filosófico-conceptual. En cuanto a una aparente bipolaridad que puede anunciarse con esto en la crítica de Paz, resulta muy sugerente que su concepción de una percepción estética, la desarrolla igualmente en torno a la obra de Tamayo. Desde la perspectiva de Paz, y aquí se ve influido claramente por Villaurrutia y los demás *Contemporáneos*, el arte visual es capaz de criticar la realidad, y –encima de esto– la realidad de la palabra, al enfocar el artista el acto de ver –y hasta el acto de un 'nuevo ver'– que difícilmente se puede verbalizar. Según Paz, Tamayo es uno de los artistas mexicanos que cumple esta función en mayor medida. Así, afirma en *Puertas al campo*:

Abandonó la visión estereotipada de la realidad [...] y se lanzó a ver al mundo con otros ojos. Lo que su mirada le reveló fue, naturalmente, algo increíble. ¿No es ésta una de las misiones del pintor: enseñarnos a ver lo que no habíamos visto, enseñarnos a creer en lo que él ve? (Paz 1966: 220s.).

El lema de un 'ver con otros ojos' pierde aquí su alcance político y se utiliza más bien con una fuerte connotación poética: ver significa cambiar y producir. En la cita destaca el lema de un 'nuevo ver' que alude a una especial actitud perceptiva, dándole un giro filosófico al gesto crítico de Paz –tendencia que, además, puede hacer tentativamente caso omiso del contexto histórico, así como del socio-político del arte que enfoca.¹⁰

Ver, y ver el arte de Tamayo, coincide, en última instancia, con un 'hacer visible'. Al mismo tiempo, este 'nuevo ver' se vuelve 'mirada pensativa':

La primera mirada: la mirada que no es antes ni después del pensamiento, la mirada que piensa. El pensamiento de esa mirada arranca la cáscara y la costra del mundo, lo abre como un fruto. La realidad no es lo que vemos sino lo que descubrimos (Paz 1966: 221s.).

Aquí se indica nuevamente el ideal de una 'actitud visual' que llega a trabajar la realidad en un sentido explorativo: se trata de ver lo que está por detrás de lo visible. Esta manera específica

¹⁰ Ahí se presentaría otro punto de contacto con la crítica de Villaurrutia; además, es aquí donde la crítica de arte de Paz adquiere, a su vez, carácter modélico para dos autores emblemáticos de la así llamada Generación del Medio Siglo: Juan García Ponce y Salvador Elizondo.

de ver encuentra su punto de partida en el arte de Tamayo y parece adquirir carácter modélico para la propia mirada crítica de Paz; así que sostiene de manera autorreferencial:

Mi contemplación ha dejado de ser pasiva: repito, en sentido inverso, los gestos del artista, marchó hacia atrás, hacia el origen de la obra y a tientas, con torpeza, rehago el camino del creador. El placer se vuelve creación. [...] La crítica es imitación creadora [...] (Paz 1966: 217).

No es por casualidad que en este gesto auto-crítico, Paz se asemeja al deliberado acto de reducción discursiva que había celebrado ya Xavier Villaurrutia frente el objeto estético.

José Revueltas y Goitia

El escaso estudio de la crítica de arte de José Revueltas así como de sus textos sobre estética se debe seguramente, en gran medida, al hecho de que la obra entera de este autor ha sido frecuentemente objeto de polémicas. Tal como indica Edith Negrín, es sólo en los años setenta cuando sus textos comienzan a estudiarse en las universidades tanto nacionales como extranjeras (Negrín 1999: 11). Otro motivo radica, supuestamente, en que la mayoría de los textos críticos que Revueltas escribió sobre arte visual entre 1939 y 1976 permanecen inéditos en el archivo de la Universidad de Austin, Texas.¹¹

Sin embargo, en el marco conmemorativo del centenario de su nacimiento, de julio a noviembre de 2014, el Museo de Arte Moderno (MAM) en la Ciudad de México organizó una exposición en homenaje a José Revueltas acercándose a la labor crítica del autor: 'El ojo grosero: Revueltas, crítico de arte' era el título del evento. Más específicamente, así nos informa el breve texto de la curaduría que se encuentra en la página web del museo, en la exposición se presentó un diálogo entre ocho obras de la colección permanente y los respectivos textos que Revueltas escribió sobre ellas. En total son más de 30 críticas de arte y textos sobre estética que se presentaron en la exposición y que se podían consultar ahí mismo frente a los cuadros de Siqueiros, Orozco, Rivera, Leopoldo Méndez, Fanny Rabel, Olga Costa, Manuel Rodríguez Lozano y José Chávez Morado.

Para quienes la distancia transatlántica les impide este privilegio del estudio físico, el MAM ofrece una breve visita virtual que se puede emprender en YouTube.¹² Durante este recorrido resalta el siguiente 'mensaje-mural' de Revueltas que data de 1966: "La Escuela Mexicana de Pintura no es sino una ficción democrático-burguesa, teñida de un marxismo ideológicamente chato y que no rebasa el nivel artesanal más pobre". Si bien las minúsculas

¹¹ El material publicado por su hija Andrea Revueltas y por Philippe Cheron en *Cuestionamientos e intenciones* en 1978 abarca, por lo tanto, sólo una parte del trabajo crítico y de los textos sobre estética de Revueltas.

¹² Véase <https://www.youtube.com/watch?v=w5lpjaaGKls> [16.08.2015].

originales no se mantuvieron, aún se manifiesta el tono tajante que da cuenta de la actitud crítica frente al realismo socialista que en ese entonces ya se había consolidado en Revueltas.

Después de 1960, año de su segunda expulsión del PCM, Revueltas, como es bien sabido, llevó a cabo un giro radical en su pensamiento político que se vino insinuando, sin embargo, desde mucho antes. Su polémica se centró en una noción del realismo socialista cuya esencia sería, así lo formula en *Cuestionamientos e intenciones*, "[...] el ocultamiento y la deformación de las contradicciones reales que existen en el ser humano y en el socialismo" (en A. Revueltas 1999: 56).

En consecuencia, la pintura de la Escuela Mexicana de Pintura es calificada por él como un espejo deformante de la realidad que produce un arte enajenado.¹³ En su contramodelo que se enmarca en la idea del realismo 'dialéctico-materialista' presentada por primera vez en el prólogo a *Los muros de agua* que aparece en la segunda edición de 1961, Revueltas entiende el arte como instrumento para descubrir y criticar, en fin para trabajar la realidad productivamente.¹⁴ Y Eugenia Revueltas va incluso más lejos al detectar en esta vertiente del realismo revueltiano una componente de crítica ontológica que es perfilada por el arte visual; así que indica que para José Revueltas "[...] el arte es un instrumento para descubrir [...] lo que de contradictorio y complejo hay en el hombre" (E. Revueltas 1999: 245).

La voluntad del hacer visible que subyace bajo una tal concepción del realismo, García de la Sienna la conceptualiza como el 'realismo utópico' de Revueltas. Resalta una "voluntad constructivista" (García de la Sienna 2010: 112) que coincidiría con la negación de formas preestablecidas y que opone, finalmente, los paradigmas de producción y reproducción.¹⁵

En este sentido, resulta clave que acerque esta vertiente del realismo en Revueltas a la conceptualización estética que Paul Klee concibe en su *Confesión creativa*. Afirma: "En la tentativa de Revueltas –que hace pensar en Klee cuando éste afirmaba que el arte no reproduce lo visible, sino que hace visible– se encuentra una voluntad similar: derivar nuevas formas de lo real, que vayan más allá de los marcos de representación naturalista [...]" (García de la Sienna 2010: 112).

En un fragmento epistolar que forma parte del ya mencionado prólogo, Revueltas intercala sus observaciones que hizo en el leprosoario de Guadalajara con referencias

¹³ Andrea Revueltas ha demostrado de manera convincente que en este aspecto Revueltas se ve influido por la teoría estética de Lukács (véase A. Revueltas 1999: 73).

¹⁴ Advierte Miguel Romero Griego que es sobre todo en el realismo dialéctico-materialista donde se lleva a cabo una conjugación de reflexiones estéticas y políticas en la teoría del arte de Revueltas (véase Romero Griego 1985: 109).

¹⁵ En su argumentación de la Sienna incluso traza una línea genealógica entre la capacidad del realismo formal o 'subjetivo' de cuestionar la realidad y la 'abstracción' del arte arcaico que se celebra en las vanguardias (véase García de la Sienna 2010: 112).

ecfrásticas a figuras de Goya, Breughel y Goitia, procedimiento que coincide con una demostración sugerente de lo que entiende bajo el realismo dialéctico-materialista.¹⁶

Refiriéndose al cuadro 'Tata Jesucristo' (1926) de Francisco Goitia¹⁷ escribe lo siguiente sobre uno de los enfermos: "Es como si este hombre retrocediera dentro de sí mismo, cada vez con menos terreno en qué esconderse dentro del cuerpo, cada vez con menos espacio [...]" (Revueltas 1961: XVI).¹⁸

Como advierte García de la Sienna de manera acertada, aquí "[...] el devenir, el 'lado dialéctico' de la realidad [...] corresponde al proceso por el cual lo real 'se muestra' [...]" (García de la Sienna 2010: 123). Se podría añadir que lo real se muestra también en la dirección inversa, es decir, en el momento de invisibilizarse. Se darían pues dinámicas complementarias de visibilización e invisibilización, ya que el acto de hacer visible siempre implica una selección y, con esto, algo que permanece en lo oculto. Estos dos momentos dialécticos pueden dar cuenta, además, del movimiento interno que, según Revueltas, subyace a la realidad constituyendo un espacio contingente "[...] donde todo parece tirar en mil direcciones a la vez" (Revueltas 1961: XIX).

Las reflexiones de inspiración ecfrástica serán llevadas a un nivel teórico en sus escritos en torno a la estética que se publican en el volumen *Cuestionamientos e intenciones* (1978). Ya a partir del *Esquema sobre las cuestiones del materialismo dialéctico y la estética a propósito de Los días terrenales* que aparece en 1950, Revueltas concibe la estética como instrumento para apropiarse de la realidad y, por consiguiente, transformarla.¹⁹ En este contexto, el realismo deviene nada menos que una actitud visual:

El realismo no es una escuela, sino una forma de ver, una forma de aproximarse a la realidad, que han practicado, a través de la historia, los más diversos artistas. La intuición propia del artista lo conduce a mirar la realidad sin supercherías, con honradez y valor (Revueltas 1978: 59).

¹⁶ El referido prólogo a *Los muros de agua* ilustra, además, de manera sugerente la concepción dialéctica en la que Revueltas basa la interrelación de realidad y literatura. De ahí que afirme sobre su experiencia visual en el leproso: "Yo había contemplado una realidad. Pero dudo que esa realidad pudiese ser transformada en una ficción literaria convincente. Era excesiva, superabundante" (Revueltas 1961: XVI).

¹⁷ Advierte García de la Sienna que la estética del pintor mexicano Francisco Goitia se adapta de manera particular a la concepción del realismo de Revueltas, puesto que en sus dibujos y cuadros que produjo en su función de asistente del antropólogo Manuel Gamio trabaja con técnicas que rompen de manera fundamental con el esquema realista-costumbrista. Sobre todo el gesto expresivo que introduce en sus producciones da cuenta de su voluntad y capacidad de apropiarse de la realidad modificándola (véase García de la Sienna 2010: 121).

¹⁸ Sería interesante, aunque en el marco de este estudio imposible, analizar el vínculo entre este écfasis de Revueltas y su concepción de la agonía que, tal como expone Carlos Monsiváis, retoma tanto de Nietzsche como de Unamuno, Marx y Mariátegui (véase Monsiváis 2010: 31).

¹⁹ Véase para una discusión exhaustiva de la teoría estética de Revueltas en tanto forma de conocer y transformar la realidad el artículo de Miguel Romero Griego, 'La estética según José Revueltas' (1985).

Más tarde, en el *Esquema teórico para un ensayo sobre las cuestiones del arte y la libertad* que escribe en agosto de 1966, Revueltas vincula las nociones de apropiación y reconfiguración de la realidad por medio del arte con el concepto de libertad. Inspirada, en parte, en el existencialismo sartriano, la idea de libertad se define en este texto clave como realización permanente de una incongruencia objetiva. Afirma Revueltas:

La libertad, como conocimiento y superación de la necesidad, se expresa y se realiza en la crítica de su objeto, o sea en su inconformidad con éste: [...] imprimirle su propio movimiento como negación de la negación [...] y, por ende, transformarlo [...] (Revueltas 1978: 186).

La libertad coincide, por lo tanto, con el trabajar la realidad y se demuestra productivamente incongruente con su objeto que es el hombre. El acto de ver en su vertiente de un 'nuevo ver', deviene, así podríamos añadir en extensión a esta cita, un instrumento clave de una tal noción de libertad, puesto que se propone desviar de lo visto.

Juan García Ponce y Klee

A través de sus ensayos sobre arte visual, que luego son editados en varios tomos de crítica como por ejemplo *Cruce de Caminos* (1965) y *La aparición de lo invisible* (1968), Juan García Ponce –autor destacado de la así llamada Generación del Medio Siglo– concibe un poderoso instrumento de difusión para los trabajos de la 'Ruptura'.²⁰ Además, los utiliza como campos de enunciación sobre artistas de la modernidad europea como son Wassily Kandinsky, Paul Klee, Pablo Picasso o Josef Albers, entre otros. No obstante, a lo largo de su labor crítica se deja notar una fuerte predominación del arte mexicano.

Si bien García Ponce afirmó en varias ocasiones haberse vuelto crítico 'por necesidad', dando a entender que escribió sólo acerca de las obras que verdaderamente le 'entusiasaban', es evidente que su empeño de crítico de arte obtuvo también una implicación política, más aún porque coincidió con y hasta fomentó el auge de la 'Ruptura'. Son, sobre todo, las nociones de descontextualización y de individualización, las que caracterizan su mirada hacia

²⁰ Otro autor de la Generación del Medio Siglo que dedicó gran parte de su obra a la crítica de arte fue Salvador Elizondo. Al igual que García Ponce comienza a publicar su crítica de arte en los años sesenta en revistas y suplementos culturales en México. Sus textos abarcan no solamente los pintores de la 'Ruptura' y otros pintores abstractos, tanto mexicanos como europeos, sino también una serie de fotógrafos mexicanos. Así, se centra tanto en las obras de Vicente Rojo y Manuel Felguérez como en trabajos de Arnaldo Coen, Ricardo Rocha, Manuel Álvarez Bravo y Paulina Lavista, por nombrar sólo algunos. En sus críticas, Elizondo pone el enfoque a menudo en posibles paralelismos entre pintura y escritura, identificando el campo conceptual de la 'poesía pura', según lo concibieron Stéphane Mallarmé y Paul Valéry para el simbolismo francés, como un elemento aplicable al arte abstracto mexicano véanse por ejemplo los textos de Elizondo: 'Escribir pintando' (1980) sobre Ricardo Rocha o 'Sujeto, verbo y complemento' (1981) sobre Paulina Lavista). De esta manera, Elizondo persigue una argumentación que resalta, por decirlo así, los residuos de una lógica escritural en el arte visual mexicano, procedimiento que se diferencia de manera significativa del acceso elegido por García Ponce. Ello puede dar cuenta de la gran variedad conceptual que los autores-críticos de la Generación del Medio Siglo demuestran en su crítica de arte.

esta corriente artística y que parecen querer marcar una contra-posición frente a la percibida connotación socio-política del Muralismo.

En el prefacio al catálogo *Nueve pintores mexicanos* (1968), una de las primeras publicaciones sobre los pintores de la 'Ruptura', García Ponce afirma:

Mi intención ha sido centrarme en la realidad única de las obras [...] Lo que a mí me interesa [...] es su individualidad. La pintura en México se ha visto asociada durante demasiado tiempo a intereses ajenos a ella. Su estilo [...] no era admirado como un fin, una meta que encerrara ya la expresión y se bastara a sí misma, sino como un puente que la unía a otros valores, políticos o sociales (García Ponce 1968: 6).

Aquí se vislumbran los mencionados procedimientos estratégicos: no es solamente la corriente artística en cuestión que se descontextualiza, sino también el crítico que escribe sobre ella se sitúa voluntariamente fuera del gesto crítico convencional. Ambos procesos – aparte de imitar el gesto crítico-filosófico de Paz– se entienden, al mismo tiempo, como actos políticos; ello queda demostrado, no por último, en una suerte de 'recontextualización' (que en realidad sería una instrumentalización) anacrónica del lema de la 'autonomía de la obra de arte'. Este lema se había aplicado a lo largo de la historia de la estética, sobre todo alemana (de Kant a Adorno), así como en la teorización acerca de los primeros cuadros abstractos en el contexto europeo a finales de la primera década del siglo XX.

En este sentido, se insinúa ya que la crítica de arte que concibe García Ponce no es de ninguna manera ingenua. Lejos de un aislamiento completo de la obra de arte –una utopía que el crítico evoca más bien como contraparte de la permanente contextualización política del realismo socialista– opera dentro de un contexto teórico y estético bien conocido al que desde Europa habían contribuido Wassily Kandinsky, Konrad Fiedler, Paul Klee, Paul Westheim, Wilhelm Worringer, Herbert Read, Maurice Merleau-Ponty y Martin Heidegger.

Entre estos puntos de referencia cabe destacar especialmente la influencia y la aplicación de la teoría del arte que concibe Paul Klee. Más específicamente, es el concepto de visibilización que Klee desarrolla en su ya mencionada *Confesión creativa* de 1920, que se vuelve un núcleo conceptual productivo en la crítica de arte de García Ponce. En la primera edición del suplemento *La Cultura en México*, que apareció en febrero de 1962, traduce algunos pasajes del llamado texto de Klee que consiste en total de siete fragmentos. Inicia con la frase ya citada: "El arte no reproduce lo visible, hace visible" (en García Ponce 1962: VIII), que insinúa una noción de visualidad productiva, radicando en el "hacer visible". Aquí se marca el punto de partida de un continuo trabajo conceptual en la crítica de arte de García Ponce, organizándose en torno a la idea de una conjugación de lo visible, lo invisible y lo productivo. A lo largo de su labor crítica el concepto de 'visibilización' reaparece en diferentes

acepciones, entre las cuales podemos nombrar el aparecer, lo accidental y lo latente; todas ellas tienen que ver, a su vez, con lo procesual.

Ahora bien, la idea de una visualidad productiva, García Ponce la aplica a dos ámbitos distintos: al arte del mismo Klee y a la estética de la 'Ruptura'. De ahí que descubra coordenadas de una visualidad productiva en la estética del gran pintor moderno, en tanto que su arte 'hace surgir algo'; la función productiva prevalece sobre la función representativa. En su estudio sobre Klee, que la Librería Madero edita en 1965, afirma:

[...] todo en él es misterio abierto, mirada interior en la que el drama se incorpora de una manera natural, sin destruir la armonía secreta de las cosas; realidad que se incorpora a la realidad absorbiéndola. Klee toca las raíces de la creación, su obra ya no reproduce, es un verdadero génesis (García Ponce 1965a: 21).

La transición al 'otro lado de la realidad' que García Ponce describe aquí siempre se efectúa por medio de una visualidad eminentemente ambivalente. Esto es que el arte, y sobre todo el arte de Klee, tal como lo ve García Ponce, emerge de una conjugación entre lo visible y lo invisible, coincidencia que se produce en el mismo proceso de la visibilización.

Como hemos indicado, no es sólo en el arte de Klee donde la mirada crítica de García Ponce identifica nociones de una visualidad productiva. Asimismo, la estética de Vicente Rojo se estudia bajo esta perspectiva. Así que en su monografía²¹ sobre este pintor emblemático de la 'Ruptura' que se publica en 1971 por la UNAM, García Ponce constata:

La realidad de la pintura al hacerse sensible mediante su aparición en el espacio de la realidad en ese objeto que es el cuadro con su autónomo y misterioso juego de luces y sombras, de formas y colores [...] actúa como un espejo en el que la realidad se hace visible, se reconoce y nos permite reconocerla (García Ponce 1971: 91).

Aquí se demuestra claramente que sus reflexiones, tal como se da en Octavio Paz, se acercan en parte a las coordenadas de una filosofía del arte, más que a una crítica de arte. Así, García Ponce no examina lo que está a la vista para describirlo, sino que explora lo que subyace a lo visible, lo que emana de él, lo que evoca y a lo que conduce. Y, sobre todo, observa qué es lo que conforma lo visible más allá de colores, formas y texturas, es decir, se centra en lo que aparece por encima de los aspectos técnicos de los cuadros para adquirir visibilidad.

Como núcleos temáticos fundamentales, vinculados entre sí, figuran el proceso del aparecer, el estado de visibilidad y la realidad de la obra de arte, todos ellos conceptos clave que subyacen también al pensamiento teórico de Klee.

En este sentido, la siguiente cita acerca del cuadro 'Tierra herida número 2' de 1966 resulta interesante, ya que contrasta el acto de aparecer con el de la representación y formula,

²¹ En el libro se incluyen 17 cuadros abstractos que pertenecen al ciclo 'Señales' que Vicente Rojo pinta entre 1965 y 1969. A su lado aparecen las respectivas 'interpretaciones' que lleva a cabo García Ponce.

además, la necesidad de cierta disposición perceptiva en el espectador para que reconozca el primero:

[...] la imagen encuentra su valor en la apariencia. En ella todo está a la vista y lo importante no es lo que se representa, no descansa en la simplicidad o la variedad de la representación, sino en que se consiga un equilibrio en el que nada distraiga nuestra atención de ese hacer visible, de esa capacidad del cuadro de aparecer y constituirse en el espacio (García Ponce 1971: 87).

La capacidad de "hacer visible" se sitúa en el lienzo mismo, se trata de un proceso autogenerativo del aparecer que atribuye una suerte de fuerza performativa al cuadro. Establecido este contraste entre representación y apariencia, contraste que alimenta el credo artístico de Paul Klee y que implica también una oposición entre lo ya visto y lo nunca antes visto, constatamos que, según García Ponce, es la realidad de la obra de arte, la que se hace visible en la realidad objetiva del cuadro. Así, el crítico evoca un doble proceso de aparecer, en el cual tanto la realidad intrapictórica como la realidad extrapictórica adquieren visibilidad o hasta una nueva visibilidad. Y es, así parece, justamente la pintura abstracta, la que por autodefinición niega cualquier reproducción mimética, que a través de esta visibilización puede posibilitar un acceso diferente a la realidad.

De acuerdo al alcance político que subyace a la crítica de García Ponce, no debe ser por casualidad que en sus comentarios sobre uno de los pintores más emblemáticos de la 'Ruptura' recurra a la teoretización de Klee: en medio de la polémica entre tendencias abstractas y figurativas del arte mexicano que aún persistía en el comienzo de los 70, García Ponce parece operar aquí con la idea de la visualidad productiva a fin de consolidar el abstraccionismo en México en ese entonces. De ahí que indique sus interrelaciones –más conceptuales que estéticas– con un reconocido pintor de la modernidad europea, estrategia que destacamos ya en la crítica de Paz.

Queda por subrayar en cuanto al gesto crítico de García Ponce que la aplicación fructífera de la teoría de Klee no sólo adquiere una función de *leitmotiv*, sino que da lugar también a una perspectiva tentativamente estereotipada. Por consiguiente, identifica casi exclusivamente procesos de aparición y visibilización dejando de lado el alcance técnico de los cuadros o los contextos de su producción.

En el espacio entre ver y escribir Paz, Revueltas y García Ponce configuran conceptualizaciones e intuiciones que encuentran su punto común en la identificación de una fuerza productiva que subyace tanto al acto de mirar como a lo visual. En consecuencia, más que divergir, las miradas críticas a menudo se entrecruzan en tanto exploran el arte visual como un campo fructífero para descubrir, trabajar y criticar la realidad tanto desde un lado

político como desde una perspectiva conceptual. Sin embargo, se insinúan procedimientos distintos:

Mientras que en Paz el argumento de la productividad de un 'nuevo ver' se debe, en gran medida, a la fuerte polémica entre tendencias figurativas y abstractas, el trabajo de la realidad en Revueltas se origina en su crítica ideológica del realismo socialista. Y el gesto crítico de García Ponce se vincula en primer lugar al intertexto de la teoría del arte de Klee. Es a partir de la idea del proceso de 'visibilización' que García Ponce reconfigura la conceptualización estética de Klee, utilizándola para argumentar hacia una 'visualidad productiva' emergente en la producción estética de la 'Ruptura'.

Bibliografía

BORSÒ, Vittoria (2002): '*Espejismos in Literatur und Malerei der Contemporáneos. Eine intermediale Lektüre*'. En: Sabine Lang / Jutta Blaser / Wolf Lustig (eds.): "*Miradas entrecruzadas*" – *Diskurse interkultureller Erfahrung und deren Inszenierung: Beiträge eines hispanoamerikanischen Forschungskolloquiums zu Ehren von Dieter Janik*. Frankfurt a. M.: Vervuert, 203-224.

CALLSEN, Berit (2014): *Mit anderen Augen sehen. Asthetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur (1963-1984)*. Paderborn: Fink.

DEL CONDE, Teresa (2003): *Una visita guiada: Breve historia del arte contemporáneo de México*. México: Grijalbo.

ELIZONDO, Salvador (1981): 'Sujeto, verbo y complemento'. En: Paulina Lavista: *Sujeto, verbo y complemento*. México: MAM, (s.p.).

ELIZONDO, Salvador (1980): 'Escribir pintando'. En: *Ricardo Rocha. Pinturas recientes*. México: INBA / SEP, 2.

FAVELA FIERRO, María Teresa (2000): 'Los setenta: la llamada ruptura y la gráfica internacional'. En: *Los 70: la llamada ruptura y gráfica internacional*. México: Museo Dolores Olmedo Patiño / UAM / CONACULTA, 10-17.

GARCÍA DE LA SIENRA, Rodrigo (2010): 'Revueltas y el realismo utópico'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 101-124.

GARCÍA PONCE, Juan (2002): *La aparición de lo invisible*. México: Aldus.

GARCÍA PONCE, Juan (1971): *Vicente Rojo*. México: UNAM.

GARCÍA PONCE, Juan (1968): *Nueve pintores mexicanos*. México: Era.

GARCÍA PONCE, Juan (1965a): *Cruce de caminos*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

GARCÍA PONCE, Juan (1965b): *Paul Klee. Dibujos*. México: Librería Madero.

GARCÍA PONCE, Juan (1962): 'El credo artístico de Paul Klee'. En: *La Cultura en México, Siempre!*, 1, VIII.

GOLDAMMER, Björn (2010): *Eine andere mexikanische Moderne. Die frühen Romanexperimente der Contemporáneos*. Frankfurt a. M.: Vervuert.

- MONSIVÁIS, Carlos (2010): 'Revueltas: Crónica de una vida militante ("Señores a orgullo tengo...")'. En: Rafael Olea Franco (ed.): *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México, 15-64.
- NEGRÍN, Edith (1999): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: UNAM / Era.
- OLEA FRANCO, Rafael (2010): *José Revueltas. La lucha y la esperanza*. México: El Colegio de México.
- PAZ, Octavio (1982): 'Tamayo: Geometría y transfiguración'. En: Rufino Tamayo: *Textos de Octavio Paz y Jaques Lassaigne*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 7-21.
- PAZ, Octavio (1966): *Puertas al campo*. México: UNAM.
- PEREIRA, Armando (2004): *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. México: UNAM.
- REVUELTAS, Andrea (1999): 'José Revueltas: política y literatura'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México: UNAM / Era, 51-74.
- REVUELTAS, Eugenia (1999): 'Dostoievski y Revueltas'. En: Edith Negrín (ed.): *Nocturno en que todo se oye. José Revueltas ante la crítica*. México D.F.: UNAM / Era, 241-247.
- REVUELTAS, José (1978): *Cuestionamientos e intenciones*. México: Era.
- REVUELTAS, José (1961): *Los muros de agua*. México: Los Insurgentes.
- ROMERO GRIEGO, Miguel (1985): 'La estética según José Revueltas'. En: *Prometeo. Revista Latinoamericana de Filosofía*, 1, 3, 109-119.
- VILLARRUTIA, Xavier (1966): *Obras. Poesía / Teatro / Prosas varias / Crítica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- VILLARRUTIA, Xavier (1940): *Textos y pretextos. Literatura – Drama – Pintura*. México: La casa de España en México.
- VILLORO, Juan (1997): *Manuel Felguérez. El límite de una secuencia*. México: Círculo de Arte.
- WESTERWELLE, Karin (2015): 'Kunstinteresse und Bildzerstörung. Elemente einer modernen Bildtheorie in Baudelaires *Fleurs du mal*'. En: Ottmar Ette / Gesine Müller (eds.): *Visualisierung, Visibilisierung und Verschriftlichung. Schrift-Bilder und Bild-Schriften im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Tranvía, 187-219.