

Swarthmore College

Works

Spanish Faculty Works

Spanish

2010

Pas De Deux: La Mutua Lectura De Octavio Paz Y Robert Motherwell

Aurora Camacho De Schmidt
Swarthmore College, acamach1@swarthmore.edu

Follow this and additional works at: <https://works.swarthmore.edu/fac-spanish>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Aurora Camacho De Schmidt. (2010). "Pas De Deux: La Mutua Lectura De Octavio Paz Y Robert Motherwell". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. Volume 26, Issue 1. 95-110. DOI: 10.1525/msem.2010.26.1.95
<https://works.swarthmore.edu/fac-spanish/139>

This work is brought to you for free by Swarthmore College Libraries' Works. It has been accepted for inclusion in Spanish Faculty Works by an authorized administrator of Works. For more information, please contact myworks@swarthmore.edu.

Pas de deux: la mutua lectura de Octavio Paz y Robert Motherwell*

Aurora Camacho de Schmidt
Swarthmore College

Este artículo examina el diálogo pictórico-poético entre Octavio Paz y Robert Motherwell, el eminente representante del arte expresionista abstracto norteamericano. Juntos produjeron un libro (Nueva York, 1987) que contiene 26 litografías en que Motherwell interpreta tres poemas de Paz, incluyendo el que éste había escrito sobre su obra. Analizando la difícil relación entre imagen pictórica y la poesía que la interpreta, o viceversa, pretendo mostrar que estos dos grandes artistas del siglo XX hicieron de ese diálogo una búsqueda humanista y metafísica. Finalmente sugiero que la conciencia de las dimensiones trágicas de la historia de México está presente en el encuentro de Paz con la pintura de Motherwell.

This article examines the pictorial-poetic dialogue held by Octavio Paz and Robert Motherwell, the preeminent representative of abstract expressionism in the United States. Together they produced a book (New York, 1987) that contains twenty six lithographs in which Motherwell interprets three poems by Paz, including one written about the painter's work. Looking at the difficult relation between a pictorial image and the poetry that interprets it, or vice-versa, I propose that these two great twentieth century artists engaged in such an exchange as part of a deeply humanistic and metaphysical quest. Finally, I suggest that Paz is aware of the tragic dimensions of Mexican history in his encounter with Motherwell's art.

Palabras clave. Octavio Paz, Robert Motherwell, poesía y pintura, surrealismo, traducción, intersemiosis, espacio poético, espacio pictórico, écfrasis, México en la obra de Octavio Paz, México en la obra de Robert Motherwell.

Key Words. Octavio Paz, Robert Motherwell, poetry and painting, surrealism,

* Originalmente presentado en la Universidad de Virginia en noviembre de 2007, en la Conferencia de Poesía Hispana.

Mexican Studies/Estudios Mexicanos Vol. 26, Issue 1, Winter 2010, pages 95-110. ISSN 0742-9797 electronic ISSN 1533-8320. ©2010 by The Regents of the University of California. All rights reserved. Please direct all requests for permission to photocopy or reproduce article content through the University of California Press's Rights and Permissions website, at <http://www.ucpressjournals.com/reprintinfo.asp>. DOI: 10.1525/msem.2010.26.1.95

translation, intersemiotics, poetic space, pictorial space, ekphrasis, Mexico in the works of Octavio Paz, Mexico in the works of Robert Motherwell.

A la memoria de Manuel Ulacia (1953–2001),
poeta, traductor y lector crítico de Octavio Paz.

... *hay que construir sobre este espacio inestable la casa de la mirada* ...

“La casa de la mirada”, en “Visto y dicho”, de *Árbol adentro* (1988)

No sé si Octavio Paz (México, 1914–1998) tenía en mente el espacio de la página, el espacio del cuadro, o el espacio como la tela inmensa del universo al escribir esa hermosa composición dedicada al pintor chileno Roberto Matta, surrealista. Sabemos que sus meditaciones sobre el espacio artístico comenzaron muy temprano, desde *El arco y la lira* (1956).¹ “La casa de la mirada”, poema tardío que pertenece a *Árbol adentro*, ancla el espacio vertical que es descenso—como el del sueño—y ascenso—como la vigilia—al punto inmóvil del cuadro, llamado por el poema “tiempo petrificado”. Ese tiempo va a estallar en una “cascada de transfiguraciones” con ayuda de los ojos humanos. El poema también afirma que “pintar es buscar la rima secreta”, y termina precisando cuál es la casa de la mirada: “la casa de aire y de agua donde la música duerme, el fuego vela y pinta el poeta”. Por lo menos en este poema Paz denota una concepción un poco promiscua, aunque no simple, sobre la relación entre la poesía y la pintura. El poeta pinta y el pintor escribe en rima, según este poema.

Octavio Paz es uno de los más grandes críticos de arte que ha tenido México. Su producción ensayística sobre pintura llena dos volúmenes de los 14 de sus obras completas, bajo el título abarcador de *Los privilegios de la vista*. En la monumental publicación del Fondo de Cultura Económica de la obra de Paz, editada por él mismo, el primer tomo está dedicado a la pintura mexicana, empezando por el arte prehispánico, y el segundo a la pintura del resto del mundo.² Ambos comprenden ensayos históricos y críticos, pero terminan con algunos poemas dedicados a los artistas en una sección curiosamente llamada “tributos”, sustantivo de resonantes connotaciones históricas en su país. En México reciben “tributos” los pintores Rufino Tamayo (con un poema-ensayo en

1. El cual, por cierto, se publicó un año después del conocido estudio teórico *El espacio literario* (1955), de Maurice Blanchot.

2. Octavio Paz. *Obras completas. Edición del autor*. Serie Letras Mexicanas (México: Fondo de Cultura Económica, 1993).

prosa), Alberto Gironella y José Luis Cuevas; otros dos están dedicados al fotógrafo Manuel Álvarez Bravo y a las fascinantes hechuras plásticas—cajas y objetos rescatados—de la esposa del poeta, Marie José Paz, nacida en Francia. En el resto del mundo, en el segundo tomo, los poemas de Paz están dedicados a Claude Monet, Marcel Duchamp, Joan Miró, Roberto Matta, Balthus, Josef Sima, Joseph Cornell, Leonora Carrington, el músico John Cage (también pintor y gran amigo de los expresionistas abstractos), Robert Motherwell, Bob Rauschenberg, Antoni Tàpies y Adja Yunkers. Es interesante que no aparezca la introducción poética que escribió para el bellissimo libro de 1966 sobre la pintura de Remedios Varo, que puede ser leída como uno de los poemas tributarios.³ Esta indagación va a concentrarse en la “lectura” recíproca que hacen Paz y el pintor norteamericano Robert Motherwell de su obra, en el diálogo que sostienen y que se expresa en un libro plenamente híbrido y asombroso: *Tres poemas / Three Poems by Octavio Paz*. Traducción de Eliot Weinberger (Nueva York, 1987), registrado algunas veces bajo el nombre autoral de uno y a veces del otro.⁴

Entre otros pintores que han respondido a la poesía paciana en su obra están De Szyszlo, Rauschenberg, Yunkers, Tàpies, Balthus, y Twombly. Son, casi todos, pintores abstractos, mediata o inmediatamente deudores del surrealismo. En el caso del peruano de origen polaco Fernando de Szyszlo, el surrealismo y las raíces precolombinas de su cultura se entrelazan, como sucede en el arte poético de Octavio Paz.⁵

Robert Motherwell (1915–1991) es el más joven y prolífico de los expresionistas abstractos de la escuela neoyorquina. Tiene en común con Paz, además de la contemporaneidad, una formación humanista amplia (Motherwell empezó a estudiar filosofía en Harvard después de graduarse

3. Octavio Paz y Roger Caillols, *Remedios Varo*. Citas de Jomi García Ascot (México, Ediciones ERA, 1966). Gracias a la Biblioteca Marquand de Princeton University por permitirme ver este libro.

4. La descripción que del libro hace Limited Editions Club, que en el año 2007 lo cotiza en \$5,000 dólares, dice: “Motherwell, Robert. *Tres Poemas / Three Poems by Octavio Paz*. Limited Editions Club. New York, 1987. One of 750 copies signed by poet and artist all on mold made Magnani paper. Page size: 17–5/8 inches x 17–1/2 inches. Translated by Eliot Weinberger with Spanish and English on same page and printed in two colors, the Spanish in red and the English in black. With 26 original lithographs by Motherwell, printed at Trestle Editions on various Japanese papers. Bound in tan linen with litho inlaid on front board and clamshell box. Hand set at Stamperia Valdonega in Bauer Bodoni Bold and Bauer Bodoni Bold Italic. The first poem was printed by Dan Keleher and Bruce Chandler at Wild Carrot Letterpress, the second at Stamperia Valdonega, the third at Heritage Printers. Designed by Benjamin Schiff.”

5. Fernando de Szyszlo produjo *Piedra de sol* (1973–74), una serie de pinturas de las que dice que “toma prestado” el título de uno de los grandes poemas de Paz, publicado en 1957. Ver el artículo de Iván Ruiz, “Piedra de sol: afinidades entre pintura y poesía?”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*: 87 (Puebla, México: 2005), 145–173.

de Stanford) y un fuerte contacto con el surrealismo, no en París, como Paz, sino en Nueva York (aunque pasó el año de 1938 en París y el resto de Europa). Motherwell viajó a México antes de que su carrera pictórica tomara ímpetu. Recorrió el país en compañía del chileno Roberto Matta y conoció ahí a Wolfgang Paalen, pintor surrealista de origen vienés. Por el resto de su vida, México tendrá resonancias en la pintura de Motherwell, que seguirá refiriéndose a la arquitectura mexicana al explicar sus “Opens” o espacios abiertos, y a ciertos colores. Una de sus obras tempranas es la serie *Pancho Villa, Dead or Alive* (1943), y el cuadro más tardío se titula *Mexican Night* (1979).

La relación entre poesía y pintura está lejos de ser transparente. Este análisis no toma como punto de partida la estética horaciana y su proclamación de *ut pictura poesis*, que establece un paralelo obvio entre dos medios de expresar, como si el significado fuera la nuez (naturaleza) y el poema o el cuadro dos versiones de la cáscara. Tampoco se atiene a otra más sofisticada, aunque varios siglos más antigua, fórmula de Simónides de Ceos, según la cual *poema pictura loquens, pictura poema silens*, que hace del poema el habla del cuadro y al cuadro el silencio del poema.⁶ Octavio Paz nunca habría creído tal cosa, ni tampoco los grandes artistas que lo leyeron y lo pintaron.⁷ Propongo en cambio que la relación entre poesía y pintura es un combate o juego (subrayando juego) de acercamiento y distancia, de convergencia y tensión, de iluminación y ocultamiento, de armonía y disonancia. Es, en fin, una danza entre dos cuerpos en que puede haber provocaciones, pugnas, adivinaciones, puntos estáticos, intentos fallidos, y una mutua “lectura” entre comillas, un advenimiento cuya más aparente característica debe ser la inconclusividad. Dicho de otro modo, la casa de la mirada es ese “espacio inestable”. Ni el poema ni el cuadro tienen la última palabra, menos aún cuando uno es la respuesta—o la pregunta—al otro. Se trata de un sistema abierto porque hay dos voluntades en juego, moviéndose en un *pas de deux*, un dueto de danza entre el cuerpo de la palabra y el cuerpo de la imagen.

Iván Ruiz, en su inteligente artículo sobre *Piedra de sol* de Paz y la serie de pinturas homónimas de Fernando de Szyszlo, habla de “transfor-

6. Judith Harvey, “Ut pictura poesis.” The University of Chicago. Theories of Media. Glossary (2002). <http://humanities.uchicago.edu/faculty/mitchell/glossary2004/utpicturapoesis.htm>. Leído el 6 de noviembre de 2007.

7. Ya Lessing había advertido la importancia de separar los dominios de las artes en el siglo XVIII. Ver el artículo de Ana Lía Gabrieloni, “Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: Breve esbozo del Renacimiento a la modernidad”. Universidad Nacional del Rosario. CONICET. s/f. <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>. Leído el 30 de octubre de 2007. Leído el 6 de noviembre de 2007.

maciones” y “traducciones” entre ambos medios, y también de una intuición de parte del pintor (cuya obra es posterior a la del poeta) mediante la cual “logra abstraer una parte del sentido estructurante del poema”⁸ y llevarlo a sus cuadros, en una forma compleja y aún paradójica.

Un reciente prólogo a la revista *Journal of Visual Culture* expone la idea de Walter Benjamin sobre el acto de traducir:

For Benjamin, translation is a mode of writing that works against codification, imitation, derivation and stasis. Instead, he proposes a philosophy of language in which translation does not serve the original, but liberates and releases its potential—which resides in that which resists translation. In this way, theorists that have followed him have been able to conceive of translation as a resistance to reading.⁹

Aunque esta idea se refiere a la traducción translingüística, puede aplicarse al difícil encuentro entre pintura y poesía, en las que hay aún más sedimento significante que se resiste a la traducción. Los trabajos de los lingüistas sobre la intersemiosis, reactivados por el auge de los lenguajes cibernéticos, seguramente ayudarán a la crítica literaria a elucidar estas cuestiones.

En 2003, para marcar el quinto aniversario de la muerte de Octavio Paz, Fernando del Paso escribió un análisis extenso sobre su crítica de arte.¹⁰ Ahí afirma que Paz no se ocupó del arte abstracto porque éste carece de signos y símbolos, y cita una frase de Paz que expresa esta idea: “[el arte abstracto] desemboca en el silencio, Mondrian, o en el grito, Pollock”. Por mi parte creo que Paz sí se ocupa del arte abstracto, pero no en la crítica tanto como en sus respuestas poéticas. De esta cita hay que deducir que Paz cree que hay en la pintura no-abstracta signos y símbolos, que serían a primera vista las partes más “traducibles” de un cuadro—idea difícil de defender en cualquier teoría de la pintura mo-

8. Iván Ruiz, “*Piedra de sol: afinidades entre pintura y poesía?*”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*: 87 (Puebla, México: 2005), 160.

9. Mieke Bal y Joanne Morra. “Editorial: Acts of Translation”, en *Journal of Visual Culture* (abril, 2007) 6:1. Referencia a Walter Benjamin, “The Task of the Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire’s *Tableaux Parisiens*”, in *Illuminations*, edited and introduced by Hannah Arendt and translated by Harry Zohn, London: Fontana Press, (1992[1955]), 70–82. “Para Benjamin la traducción es un modo de escritura que trabaja en contra de la codificación, imitación, derivación e inmovilidad. Alternativamente propone una filosofía del lenguaje en que la traducción no está al servicio del texto original, sino que libera su potencial, el cual reside en aquello que se resiste a la traducción. En esta forma los teóricos que lo siguen han llegado a pensar en la traducción como una resistencia a la lectura”. Ésta y todas las siguientes traducciones son mías.

10. Fernando del Paso, “Los privilegios de Octavio Paz”. *Letras Libres*. México, abril de 2003.

derna. De cualquier forma, los ejercicios poéticos (no críticos) de Paz sobre la pintura parecen seguir la lógica benjaminiana más de cerca que la de una simple resignificación de un medio a otro.

El cosmopolitismo de Paz, sus viajes y su permanencia en Cambridge mientras era profesor de Harvard le permitieron experimentar de cerca el arte de los Estados Unidos y hasta cierto punto el de Europa. Su pasado mexicano lo empapó de la experiencia del color y las conquistas formales de los grandes pintores que surgieron después de la Revolución. A pesar de su dura crítica al nacionalismo de Rivera y Siqueiros (no tanto de Orozco), va a encontrarse con los muralistas en el arte de Rufino Tamayo, a la vez su contradictor y heredero. Claramente el espíritu omnívoro de Paz estuvo al tanto de todo lo que pasaba en arquitectura, música y literatura, pero en forma especial en la pintura. Siguió además la larga tradición establecida entre los grandes poetas de cruzar la raya entre las dos artes. Paz mismo comenta sobre la aventura de Baudelaire al tratar de explicar a Delacroix (pidiendo perdón por tratar de expresar cosas “tan delicadas”, como que un color piense por sí mismo).¹¹ Entre los poetas del siglo XX, Vicente Huidobro, Rafael Alberti¹² e Yves Bonnefoy¹³ han emprendido en distintas tentativas la lectura de las artes plásticas con los instrumentos del quehacer poético. En la tradición angloamericana, tan familiar para Paz, nos remontamos a William Blake, o más recientemente a W. H. Auden, T.S. Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams y Robert Lowell, entre otros.¹⁴

En su estudio sobre Tamayo, fechado en París en 1950, dice Paz:

El cuadro es un lugar de reunión de muchas fuerzas. Como el poema, la pintura está hecha de enemistades y reconciliaciones, rimas, correspondencias y ecos. No es un mundo privado, sino el espacio propicio al encuentro.¹⁵

El encuentro de Paz con Robert Motherwell se prepara desde ambas direcciones. Paz buscaba la pintura; Motherwell desde joven se alimentó de poesía. Los paralelos—correspondencias—entre estos dos representantes del gran arte del siglo pasado son considerables. Igualmente notables serán las diferencias de sus tentativas. En uno de los libros sobre Motherwell de Mary Ann Caws, destacada autora y profesora de litera-

11. Paz, Octavio, “Presencia y presente: Baudelaire crítico de arte”. *Los privilegios de la vista. Obras completas*. VII (México, FCE, 1993), 43–55.

12. Rafael Alberti, *A la pintura: poema del color y de la línea*. (Buenos Aires, Losada: 1953).

13. Yves Bonnefoy, *The Lure and the Truth of Painting: Selected Essays on Art*. Edited and with an introduction by Richard Stamelman (Chicago: The University of Chicago Press, 1995).

14. Se llama “écfrasis” a la “versión textual” o descripción de una pintura.

15. Paz, Octavio, “Tamayo en la pintura mexicana”. *Los privilegios de la vista. Obras completas*. V. VI. (México, FCE, 1993), 264.

tura de la Universidad de la Ciudad de Nueva York (CUNY), aparece una fotografía de los dos artistas en que parecen ser viejos amigos.¹⁶ Además del contacto del pintor con México, ya mencionado, tanto Paz como Motherwell sufrieron el impacto decisivo de la Guerra Civil española y reaccionaron a ella en su arte.¹⁷ Asimismo, ambos reconocieron su deuda profunda con el surrealismo, que para Motherwell es “consciousness of the *possibilities* inherent in *experiencing*.”¹⁸ Los dos fundaron importantes revistas y, en su arte, como modernistas, buscaron tanto la libertad como la precisión. El amigo y compañero de oficio de Motherwell, Mark Rothko, había dicho:

I am not an abstract painter. I am not interested in the relationship between form and color. The only thing I care about is the expression of man's basic emotions: tragedy, ecstasy, destiny.¹⁹

Rothko hablaba en nombre de la llamada Escuela de Nueva York, de la que Motherwell era el primer representante, además de astuto vocero. Por su parte, Octavio Paz había expresado en su largo poema *Blanco* la iluminación que consigue su escritura, que es a la vez amor erótico, conocimiento, y contemplación de la plenitud como vacuidad en el sentido del budismo tántrico.²⁰ Ambas obras son, si no *grands récits* en el sentido de Lyotard,²¹ sí empresas de largo aliento— a veces literalmente poemas de cientos de versos y enormes lienzos murales—, de importancia metafísica, o como decíamos antes con lenguaje ingenuo, de últimas verdades. De hecho, ni la poesía ni la pintura de estos creadores estarían lejos del rastreo hegeliano del espíritu,²² o de la espera de la Pre-

16. Mary Ann Caws, *Robert Motherwell: What Art Holds* (New York: Columbia University, 1996).

17. Mary Ann Caws, *Robert Motherwell*. “Chronology”, xvii–xxvii.

18. Mary Ann Caws, *Robert Motherwell*, 35. “Conciencia de las posibilidades intrínsecas de la experiencia.”

19. Davis Osborne, “Mark Rothko: Dark Star”, en *The Independent* (Londres: 15 de mayo de 2007). http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20070515/ai_n19112261/pg_2. Leído en Oct. 2007. “No soy pintor abstracto. No me interesa la relación entre forma y color. Lo único que me importa es la expresión de las emociones básicas de los seres humanos: la tragedia, el éxtasis, el destino.”

20. Aurora Camacho de Schmidt, “Blanco: poema crítico”. Tesis de maestría. Temple University, 1979.

21. Jean Francois Lyotard, *The Postmodern Condition* (1979)

22. “Hegel wrote that in art the spirit appears made sensuous. But he believed that art belongs not only to what he termed “objective spirit”—to the cultural beliefs and attitudes a people more or less shares for a period of time—but also to what he called (forgive me) ‘Absolute Spirit.’ It expresses or is capable of expressing, through sensuous means, the highest truths of philosophy or theology.” Arthur Danto, “On time and the artist.”, en *The Nation* (7 de junio de 1999). (“Hegel escribió que en el arte el espíritu aparece hecho sensorial. Creía, empero, que el arte pertenece no sólo a lo que él llamaba

sencia en George Steiner,²³ aunque ninguno de los dos sea un artista religioso. Vigor, disciplina, voracidad intelectual y una inmensa capacidad de trabajo son características compartidas, así como una gran fe en la posibilidad—las posibilidades—del arte. Ambos artistas produjeron obras monumentales en que el amor erótico es un principio que estructura la visión poética o pictórica.

Quizá la mayor diferencia entre Motherwell y Paz resida en el desgarramiento formal que ejecuta el primero en su pintura, mientras que Paz se muestra intrépido en sus vuelos poéticos bajo formas que rara vez se apartan de los cánones de su tiempo. Sin embargo, Paz sí introduce en casi toda su poesía la distribución espacial deliberada de líneas en el poema, y crea en la edición original de *Blanco* (1967) una especie de acordeón, dándole continuidad a una sola hoja inscrita en tinta negra y roja, a veces a dos columnas y con distintas intensidades. Es decir, le da al poema valores visuales (¿pictóricos?) significativos en su misma presentación. Él mismo llama a *Blanco* “poema espacial”.²⁴

El poema que Paz le ofrece a Motherwell es parte de la sección titulada “Confluencias” del libro *Vuelta*, que reúne poesía escrita entre 1969 y 1975. Las primeras litografías de Motherwell que responden a esta incitación están fechadas en 1979. El título del poema de Paz juega con una frase de Motherwell que funciona como epígrafe: “The skin of the world, the sound of the world”, o “La piel del mundo, el sonido del mundo”. Paz manipula la tipografía para crear una línea intermedia con las palabras “del mundo”, precedidas de las palabras piel y sonido, una arriba de la otra, equidistantes de la frase genitiva complementaria. *Piel y sonido*, lo visto y lo escuchado, nombran ya pintura y poesía en forma oblicua, y *mundo* viene a servir de fundamento ontológico ante el cual los sujetos se entregan a la experiencia sensorial. El mismo recurso tipográfico va a reaparecer hacia el final del poema.

Un asterisco nos remite a la nota que nos informa que el texto “alude” a “Elegías de la República”, los homenajes a Mallarmé, la serie “Je t’aime” y la serie “Chi ama crede”.²⁵ Se trata, pues, de una respuesta. Presento aquí el inicio de piel/sonido del mundo:

“espíritu objetivo”—es decir, a las creencias y actitudes culturales que un pueblo más o menos comparte por un cierto lapso de tiempo—sino también a lo que llamó (perdónenme) “Espíritu Absoluto”. Este expresa, o es capaz de expresar a través de medios sensibles, las verdades más altas de la filosofía o la teología”.

23. George Steiner, *Real Presences*. (Chicago: The University of Chicago Press, 1989).

24. Son también interesantes los experimentos bibliográficos de *Discos visuales* (1968) con el pintor Vicente Rojo, y el “libro-maleta” sobre Marcel Duchamp (1968).

25. Octavio Paz, *Obra poética* (1935–1988), (Barcelona: Seix Barral, 1990), 615–617. *Chi ama, crede* “el que ama cree” parecen ser palabras de Beatriz a Dante en *El Paraíso* de *La Divina Comedia*.

Negro sobre blanco,
 azul,
 el gigante grano de polen
 estalla
 entre las grietas del tiempo,
 entre las fallas de la conciencia.
 Gruesas gotas
 negras blancas:
 lluvia de simientes
 el árbol semántico,
 planta pasional
 mente sacudida,
 llueve hojas digitales:
 río de manos
 sobre hacia entre.
 Gotas de tinta mental.

El campo de significación de este poema no está muy lejos de *Blanco*, donde encontramos simiente como palabra, grano a punto de estallar, ríos, y colores. Aquí están al servicio de la descripción interpretativa de un cuadro profundamente recibido, aceptado, interiorizado por el poeta. De esta operación casi alquímica dice Yves Bonnefoy:

Like icons, the images give forth what one takes to be a meaning; but no longer would this word refer to the work of the sign within the substance of the world but, rather, would describe the emergence of this positive, regenerative substance in our transfigured languages. A meaning? Something more satisfying—more interior, more suffused with the breath of life—than any truth one could have formulated . . .²⁶

Algo más que el sentido o la significación y que, sin embargo, de alguna manera *dice*, es un árbol semántico. Notamos que el poeta deja que lluevan también las tres preposiciones sin sus objetos, “sobre hacia entre” que no están separadas por signos de puntuación y que reiteran ese derramamiento de la semilla-polen en las grietas del tiempo y la conciencia. Un árbol de lenguaje deja caer semillas al ser sacudido pasionalmente. Después pasamos a las referencias a la España en guerra, y la lluvia se vuelve roja, pero roja será también la llama femenina de la mujer amada (esa mujer que en Paz es imagen del mundo), atada con lenguaje que incluye las palabras del cuadro motherwelliano “Je t’aime”. La siguiente estrofa incluye palabras como desmoronamiento, hachazos, lumbre, mar-

26. Yves Bonnefoy, *The Lure and the Truth of Painting*, 172-173. “Como iconos, las imágenes proyectan lo que uno toma como significado; pero esta palabra ya no se refiere al trabajo del signo en la substancia del mundo, sino que describe el surgimiento de esa substancia positiva y regenerativa en nuestros lenguajes transfigurados. ¿Significado? Algo más satisfactorio—más interior, más imbuido en el aliento de la vida—que cualquier verdad que hubiéramos podido formular . . .”.

tirizado, tatuado—palabras hilvanadas en un discurso sobre los colores. Como en tantos otros poemas largos de Paz, empezando con *Piedra de sol* (1956), aquí también hay sufrimiento, violencia, destrucción natural. También los hay en Motherwell. Ya decía el crítico Arthur Danto comentando las obras españolas del pintor:

“Spain” denotes a land of suffering and poetic violence and political agony, and “Elegy” carries the literary weight of tragedy and disciplined lamentation.²⁷

Sin embargo todo llega a un pacto, a una resolución o tregua, en la sección que concluye el poema:

lleno
el cuadro plural único otro
vacío
respira igual a sí mismo ya:
espacio reconquistado.

La misma táctica tipográfica nos hace leer la línea en dos maneras. El espacio reconquistado alude a la conocida intención de Motherwell de convertir la tela del cuadro mediante su pintura en algo tan entero y perfecto como era la tela en blanco. Así, vemos la misma identificación de plenitud y vacío, de la presencia transparente en una coincidencia de poema y pintura. Sólo nos podemos imaginar el tremendo impacto de este poema en el pintor. Mucho tiempo después Motherwell le escribirá a Mary Ann Caws, al recibir algunos de sus escritos sobre su pintura:

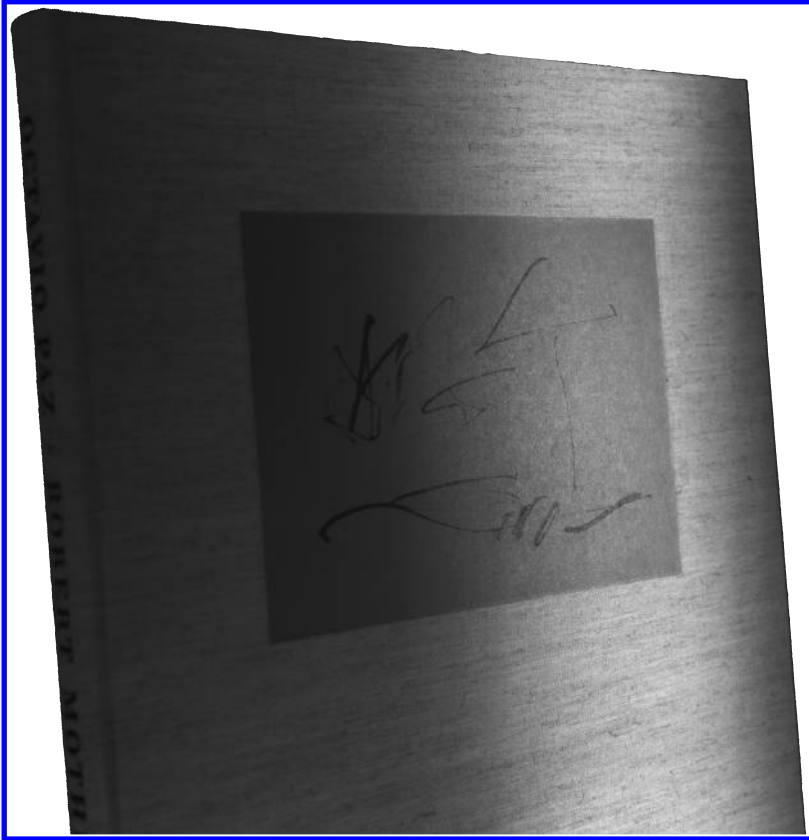
All I can say is that you have done something that is generally agreed that cannot be done, that is, to convey perfectly in words the content of certain paintings.²⁸

Lo cierto es que unos años más tarde Motherwell le responde a Paz, desbordándose con 26 deslumbrantes litografías, haciendo en sentido inverso “something that is generally agreed that cannot be done”, algo imposible. Pudiera decirse que esta serie es una mirada al ojo que lo mira, un espejo frente a otro. No sé en cuántas exposiciones hayan estado, pero el público tiene acceso limitado a ellas mediante el lujoso libro que se hizo con esta colaboración, el más suntuoso y bello que he visto, uno de cuyos escasos ejemplares se guarda bajo llave en la biblioteca de Swarthmore College.²⁹

27. Arthur Danto, *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1986), 195. Citado por Mary Ann Caws, *Robert Motherwell*. p. 51. ““España” denota una tierra de sufrimiento, violencia poética y agonía política, mientras que “Elegía” conlleva en sí el peso literario de tragedia y lamentación disciplinada”.

28. Mary Ann Caws, *Robert Motherwell*. “Notes,” 201. “Todo lo que puedo decir es que usted ha hecho algo que generalmente se considera imposible, es decir, expresar perfectamente en palabras el contenido de ciertas pinturas.”

29. Octavio Paz, *Three poems/ Tres poemas*. Litografías de Robert Motherwell. Traducción de Eliot Weinberger (New York: Limited Editions Club, 1987).



Robert Motherwell. *Tres Poemas / Three Poems* by Octavio Paz. Limited Editions Club. New York, 1987.

Motherwell responde a tres poemas del libro *Vuelta*. El primero es el “Nocturno de San Ildefonso”, uno de los cinco grandes poemas de Paz que reeditó en España Galaxia Gutenberg dentro de *Delta de cinco brazos* (Barcelona, 1998). Se trata de una meditación en la noche de la ciudad que se vuelve una larga caminata (espacio) y un regreso a la primera juventud (memoria/tiempo), empezando y terminando en el cuarto donde duerme la mujer del poeta: “Mujer/ fuente en la noche/ yo me fío a su fluir sosegado”, dice para concluir. Las ocho litografías que acompañan (¿ilustran? ¿desafían? ¿atestiguan?) al Nocturno ostentan volúmenes en tinta negra sobre papel blanco, como los de las “Elegías”, sólo que a una escala reducida, en rectángulos en posición vertical. Cada una es más sorprendente que la anterior. Su disposición, algunas veces en la

página izquierda y otras a la derecha, y a diversas distancias una de la otra, hace su encuentro impredecible.

El segundo poema es “Vuelta”, el que le da título a la colección, un poema más corto acompañado de siete litografías que de inmediato se distinguen de la serie anterior porque en lugar de volúmenes hay líneas casi caligráficas, tentativas y temblorosas. La segunda litografía se distingue también por su tinta entre roja y sepia, que corresponde a los versos que dicen: “Sobre la cal del muro/ la mancha de la buganvilla/ aplastada por el sol/ escrita por el sol/ morada caligrafía pasional”. El tercer grabado cambia a un plano horizontal, es decir, la parte larga del rectángulo es paralela a la base del libro, empezando en la página izquierda e invadiendo la derecha. Aquí las líneas encierran algo, se detienen en un núcleo enmarañado como si estuvieran bajo presión, mientras otras parecen emprender la fuga. En el quinto las líneas crean espacios tridimensionales y, a la vez, dan la sensación de estar tratando de pintar el viento, aire en movimiento, esa “transparencia” tan querida para Paz. En la última pieza se reduce el tamaño y todo parece pactar en un dibujo en que hay gran concentración y armonía.

El tercer poema es el mismo que Paz le dedicó a Motherwell, “Piel/sonido del mundo”. Así, el color irrumpe como en el poema. La primera litografía es azul, majestuosa, habitada por la lluvia o la luz. En la segunda hay estallidos cósmicos, emisión de partículas que parecen dirigirse al espacio sideral. La tercera regresa contundentemente a los volúmenes negros y es casi un Rorschach³⁰ con una figura bimembre, pero acéfala, que inunda la página con su solidez y potencia. Contrariamente al Rorschach, la figura no es estática como una mancha, pues todo trazo motherwelliano está poseído de enorme dinamismo. El sexto grabado combina la tinta roja con la negra³¹ y, lo que antes era salpicadura o lluvia, ahora va de abajo hacia arriba en una especie de estallido sorprendente. Hay una pequeña flama, que en Paz es siempre femenina y se identifica con la lengua, a la vez órgano perceptor sensorial y productor de lenguaje. El séptimo nos trae las letras “Je t’aime”, largas y rojas (flamas), con tremenda fuerza, casi ferocidad, que se afirma contra el ocre y el negro de los trazos gruesos del pincel, en lo que se parece mucho a la antigua caligrafía japonesa de tipo Kanji en que se ha expresado el budismo Zen. Otra litografía de la colección dejará esas mismas palabras volando, como ensayando un decir, en tinta que apenas se des-

30. La prueba Rorschach, inventada en 1921, se usa como un método de evaluación psicológica al provocar la proyección del inconsciente sobre una serie de manchas con simetría opuesta sobre papel.

31. La “tinta negra y roja” o “*tlilli, tlapalli*” es el digrafismo náhuatl (azteca) con que se hace referencia a la escritura/pintura de los códices precortesianos en que se concentra la sabiduría y cosmogonía del “pueblo del sol”.



Una de 26 litografías de Motherwell sobre el arte de Paz.

prende del fondo neutro, mientras los trazos negros se rinden a la fuerza de gravedad y una pincelada recia cierra la elipse, creando una interioridad o cavidad momentánea.

La novena litografía llega a lo apoteótico, con un amarillo que no se puede llamar más que mexicano, como el de los juguetes de madera, los rebozos de seda o las flores de papel, y unas delgadísimas líneas negras que iluminan más que oscurecer.³² Este grabado responde a la mención del sol en el poema, que viene después de “el desmoronamiento del horizonte”, así que ese sol es también una resurrección, un estallido de alegría. El final del poema contenía las palabras de Motherwell y Dante, “chi ama crede”, junto con los adjetivos “plural único otro” dichos del cuadro que reconquista su propio espacio. No nos sorprende que esta última litografía contenga una serie de tres volúmenes vacíos y líneas diagonales de fuga. Ese “crede” de creencia como fidelidad resume el encuentro: el

32. “Mexico would always be a great influence on Motherwell: its bright hues and flat patches of color never left his imagination.” (“México por siempre sería una gran influencia en Motherwell, con sus tonos brillantes y manchas planas de color, que nunca abandonaron su imaginación.”). Mary Ann Caws, *Robert Motherwell: With Penn and Brush*. (Londres: Reaktion Books, 2003), 15.

contacto es creencia en la posibilidad de un diálogo, un paso de dos danzantes, embriagante por su intensidad, deslumbrante por su atrevimiento, sobrecogedora en su cruce de abismos. Lo que aquí dice Arthur Danto de una Elegía, lo quisiera decir de *Tres poemas de Octavio Paz* de Robert Motherwell:

One cannot see Spanish Elegy 132 without feeling oneself in the presence of some human revelation as deep as painting allows.³³

Y lo mismo se podría decir de los poemas “Nocturno de San Ildefonso” y “Vuelta”, en que la voz poética nos lleva por peregrinajes de dolor y júbilo, de revelaciones en que la Ciudad de México es más que un telón de fondo, una historia viva.

Dice Gilles Deleuze que “There is no link that could move from the visible to the statement, or from the statement to the visible. But there is a continual relinking which takes place over the irrational break or crack.”³⁴ Todo diálogo es, entonces, aproximación.

Para concluir, me atrevo a sugerir que en estas aproximaciones tanto el poeta como el pintor buscan un mundo que en parte afirma y en parte subvierte el suyo. Como productores culturales consagrados—la obra de uno guardada en museos, colecciones privadas o libros inasequibles para la mayoría; la del otro de difícil acceso para los que carecen de educación y bibliotecas—nos han legado obras que tocan en forma privilegiada el sentido de la vida humana. Sin embargo ese sentido de la vida pertenece a la cultura occidental en forma preeminente. En un momento histórico en que Occidente se ve en la necesidad de reafirmar su supremacía, no podemos olvidar que este diálogo se da entre un practicante de la pintura norteamericana de raíces europeas y un mexicano que al recibir el Premio Nóbel en 1990 expresó la importancia de sus raíces:

Los españoles encontraron en México no sólo una geografía sino una historia. Esa historia está viva todavía: no es un pasado sino un presente.³⁵

La conciencia de que México es “otro” por ese pasado que está vivo le infunde a la obra de Paz una dimensión única. Pero el México indígena

33. Arthur C. Danto. *Encounters and Reflections. Art in the Historical Present* (Nueva York: Farrar, Strauss and Giroux, 1990), 195. “Uno no puede ver la Elegía Española 132 sin sentirse en presencia de una revelación humana tan profunda como puede permitirnos la pintura.”

34. Gilles Deleuze, *Foucault* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988), p. 60. Citado por W.J. T. Mitchell en *Picture Theory* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994), 83. “No hay un enlace que nos lleve de lo visible a lo dicho o viceversa. Pero sí hay un continuo re-enlazamiento que sucede precisamente en esa grieta irracional que separa los dos ámbitos.”

35. Octavio Paz. “En busca del presente”. Discurso al recibir el Premio Nóbel de literatura, 1990.

y mestizo no es sólo una materia de arte, ni una presencia abstracta. Su realidad estadística duele y habla de destitución y violencia.

¿Cuál es el legado de este diálogo deslumbrante entre dos gigantes? ¿Qué significan sus palabras y sus trazos para un mundo que inicia el nuevo milenio en una inmensa crisis social, cultural y moral? Ya que ambas obras son una fuente de revelaciones, como bien dice Arthur Danto de la de Motherwell, ¿en qué manera nos guían a buscar respuestas a las calamidades que sufre una parte tan grande de la humanidad? Paz habría desautorizado cualquier versión política o redentora de su obra. Sin embargo sospecho que al entregarse como poeta a la visión de un pintor trágico, al admitir su pintura en la médula misma de su poesía, el mismo Octavio Paz se hacía preguntas parecidas.

Bibliografía

- Alberti, Rafael. *To Painting*. Traducción de Carolyn L. Tipton. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1997.
- Bal, Mieke y Joanne Morra. "Editorial: Acts of Translation", en *Journal of Visual Culture*. Abril, 2007.
- Bonnefoy, Yves. *The Lure and the Truth of Painting: Selected Essays on Art*. Richard Stamelman, ed. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1995.
- Caws, Mary Ann. *Robert Motherwell: What Art Holds*. New York: Columbia University Press, 1996.
- Crow, Thomas. "This is Now: Becoming Robert Rauschenberg", en *ArtForum*. Septiembre, 1997. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n1_v36/ai_20197586/pg_9
- Danto, Arthur. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1996. Capítulo 1. <http://press.princeton.edu/chapters/s5911.html>.
- Del Paso, Fernando. "Los privilegios de Octavio Paz", en *Letras Libres*. Abril, 2003.
- Hofstadter, Marc Elihu. *Visions: Paintings Seen Through the Optic of Poetry*. Oakland, California: Scarlet Tanager Books, 2001.
- Frieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- Gabrieloni, Ana Lía, "Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre poesía y pintura: Breve esbozo del Renacimiento a la modernidad", en Universidad Nacional del Rosario. CONICET. s/f. <http://www.saltana.org/1/docar/0010.html>.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1994.
- Paz, Octavio. *Los privilegios de la vista. Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Vols. VI y VII.
- . *Obra poética (1935–1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

- . *Three poems/ Tres poemas*. Litografías de Robert Motherwell. Traducción de Eliot Weinberger. Nueva York: Limited Editions Club, 1987, c. 1979.
- y Marie José Paz. *Figuras y figuraciones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.
- y Roger Caillois, *Remedios Varo*. Citas de Jomi García Ascot. México, Ediciones ERA, 1966.
- Ruiz, Iván. “Piedra de sol: ¿afinidades entre pintura y poesía?”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*: 87. Puebla, México: 2005, 145-173.
- Usborne, David. “Mark Rothko: Dark Star”, en *The Independent*. Londres, 15 de mayo de 2007. http://findarticles.com/p/articles/mi_qn4158/is_20070515/ai_n19112261/pg_2.