
Octavio Paz y Marcel Duchamp: crítica moderna para un artista moderno

A Marcel Duchamp, el pintor francés (1887-1968), le entretenía mucho su reputación de iconoclasta. Se jactaba de su pereza, atribuía muchas obras al mero pasatiempo y en sus últimos años describía su vida como la de un camarero. Sin embargo, cuando todos pensaban que había abandonado su obra por el ajedrez, él trabaja secretamente en su último proyecto: *Etant Donnés*: 1) *la chute d'eau*; 2) *le gaz d'éclairage*. Esta contradicción entre su imagen pública y su mundo particular, entregado al trabajo artístico meticuloso y de gran esfuerzo, alienta a los que, como el poeta y ensayista mexicano Octavio Paz, creen que su postura de indiferencia e ironía no tenía por objeto la mera destrucción del arte. Paz, cuyo libro *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp* es uno de los estudios más profundos sobre Duchamp, concuerda con los otros admiradores del pintor francés en que éste empujó el arte hasta sus límites, sin destruirlo. La obra de Duchamp suscita las cuestiones más importantes y esenciales del arte de nuestro tiempo y, como consecuencia, es una presencia constante y activa para pintores y escultores, así como para músicos y poetas. No es sorprendente que Paz, fascinado y fascinante respecto al fenómeno de la modernidad, haya dedicado un libro entero a la obra del artista francés¹, un libro que ha tenido una gran difusión en el mundo del arte. Incluso, la segunda parte de *Apariencia desnuda* fue el resultado de una invitación por parte de dos museos norteamericanos (Philadelphia Museum of Art, Museum of Modern Art, Nueva York) a que Paz contribuyera con un ensayo para la retrospectiva que organizaban sobre la obra de Duchamp. Este ensayo, titulado «“Water Writes Always in” Plural», y uno anterior, «El castillo de la pureza», forman el contenido de *Apariencia desnuda*, un libro en que Paz ha tratado a Duchamp de una manera inteligible y racional, sin domarlo y sin que falte la pasión del escritor por su materia. Ha tomado en cuenta hasta los últimos detalles de las obras y ha colocado el conjunto en la gran perspectiva de la tradición de Occidente. El poeta y crítico mexicano considera que los *ready-mades* de Duchamp y su obra *La Mariée mise à nu par ses Celibataires, même* son las obras claves del mundo artístico de este iconoclasta irónico y, por consiguiente, del arte de nuestro siglo. Un análisis del libro de Paz y de la obra y figura de Duchamp demostrará que Paz es un crítico merecedor de su materia. Su conocimiento es formidable, sus argumentos convincentes. Pero lo más loable de todo es que deja que el artista francés se escape con toda su contradicción —su seriedad y su burla— intacta.

¹ De los numerosos libros de ensayos que ha publicado Paz, sólo tres tratan de un sólo artista: *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*; *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, y *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. El hecho de que *Apariencia desnuda* fue escrito primero y que Duchamp es el único de los tres que no es mexicano, apunta claramente a la gran importancia que tiene en el pensamiento de Paz.

El ready-made

El *ready-made* es un objeto manufacturado que el artista escoge con indiferencia y luego firma. A través de este gesto, Duchamp desmitificó al artista y eliminó la idea de gusto y la del arte como objeto. Es decir, atacó al arte y a la sociedad de su tiempo. Para Paz, el *ready-made* es «el equivalente plástico del juego de palabras»² y su fundamento es lo que Duchamp llama la «metaironía» o la ironía de la indiferencia³. Esta metaironía mantiene al *ready-made* en un estado de oscilación permanente entre la negación y la afirmación. Como crítica de la noción del arte como objeto, ataca los principales burgueses por los cuales el arte se concibe como una posesión material. La selección de objetos manufacturados no es una expresión de fe en la industria y tecnología modernas (como lo fue para los futuristas), sino una crítica a la indiferencia y anonimidad que la industrialización nos impone. Sin embargo, Paz considera que esta negación se vuelve en afirmación a través de la metaironía: «La crítica del objeto prepara la resurrección de la obra de arte, no como una cosa que se posee sino como una presencia que se contempla»⁴. El nihilismo del *ready-made*, según Paz, se niega. Es un paso necesario hacia un arte y una civilización que, al abolir el mercado y el estilo de vida burgués busca la totalidad del ser humano. El *ready-made* es la declaración artística de la libertad humana.

Como Dadá, Duchamp buscó la destrucción del orden viejo y artificial, restaurando al ser humano su libertad y permitiéndole encontrar su significado en una época sin absolutos. Salió de los confines del arte para influir en la vida misma. Por eso no es sorprendente que Paz haga hincapié en la importancia no artística de la obra de Duchamp:

Juego dialéctico, el ready-made es también un ejercicio ascético, una vía purgativa. A diferencia de las prácticas de los místicos, su fin no es la unión con la divinidad ni la contemplación de la suma verdad: es una cita con nadie y su finalidad es la no contemplación... No un acto artístico: la invención de un arte de liberación interior. En la *Gran Sutra de la Perfección de la Sabiduría* se dice que cada uno de nosotros ha de esforzarse por conquistar el estado bienaventurado del Boditsava, a sabiendas de que Boditsava es una no-entidad, un nombre vacío. (*Ad*, 38).

El arte es un medio hacia otra cosa. Lo que Paz llama en la obra de Duchamp «la "belleza de la indiferencia"» es lo que nos lleva a la libertad. Esta comparación del *ready-made* con el budismo es muy significativa. Subraya el aspecto metafísico del arte del siglo XX. Por otra parte, la nada a la cual aspira el budismo se asemeja al proyecto espiritual de un arte y una sociedad que intentan encarnar la imagen de un mundo que no tiene imagen. Enfrentándose con la nada, el ser humano es el deseo de significar o ser.

Como se ve, el *ready-made* no es tanto la expresión de una crisis en la idea del arte

² OCTAVIO PAZ: *Apariencia desnuda, la obra de Marcel Duchamp*. (México: Ediciones Era, 1978), pág. 31. De aquí en adelante, las referencias a esta obra se incluirán en el texto bajo la abreviatura *Ad*.

³ LAWRENCE D, y STEEFEL, JR.: «Marcel Duchamp», manuscrito, 1970, pág. 2. La traducción es mía.

⁴ OCTAVIO PAZ: *Los hijos del limo*. (Barcelona: Seix Barral, 1974), pág. 207.

como objeto como lo es la expresión de una crisis en la idea misma de la modernidad: «¿Fin del arte y de la poesía? No, fin de la “era moderna” y con ella de la idea de “arte moderno”» (*Hl.*, 207). Como consecuencia, para Paz, Duchamp es un pintor de ideas y su arte es conceptual. De ahí el interés de Paz en la obra de Duchamp «no es plástico sino crítico o filosófico» (*Ad.*, 31). El *ready-made* es un gesto filosófico que propone no la eliminación del arte sino la eliminación de la idea moderna del arte. Esta crítica implica también, lógicamente, la crítica de la sociedad que produce esta obra. Pero, al refutarse a sí misma, se vuelve afirmación y el *ready-made* enseña el camino a una nueva sociedad y un nuevo arte. La propuesta de Duchamp, como Paz señala, es llevarnos en una dirección nueva: destruir para construir algo totalmente diferente. Como ha dicho el mismo Duchamp: «El pintar era sólo un instrumento. Un puente para llevarme a otro sitio. Adónde, no sé. No lo podría saber porque sería tan revolucionario en esencia que no se podría formular»⁵. Cuando se le preguntó qué tipo de revolución sería, si estética o filosófica, replicó: «No. No. “Metafísica” si algo. Aún eso es un término dudoso»⁶. Parece claro que el arte era para Duchamp, como lo es para Paz, un medio no de destrucción sino de creación.

La idea del arte como objeto es sólo un aspecto de lo que Paz considera la doble crítica del *ready-made*. El otro aspecto es la crítica del gusto. La aparición del gusto, según Paz, «coincide con la desaparición del arte religioso» (*Ad.*, 32). Cuando la religión aseguraba una imagen para Occidente, el arte expresaba sus creencias fundamentales y era un medio hacia la sabiduría metafísica. Con la llegada de la Ilustración, y la consiguiente crítica de la religión, el arte perdió su armazón religioso y se hizo cada vez más visual. Durante el siglo XIX, el arte se redujo a la sensación y su valor se fundó en el gusto. Duchamp quiso volver al arte metafísico. Así explica el artista francés su afiliación al dadaísmo: «Dadá fue una protesta extrema en contra del aspecto físico de la pintura. Era una actitud metafísica»⁷. Paz considera el dadaísmo, y por consiguiente la obra de Duchamp, como una vuelta a la tradición de Occidente (por cierto, una vuelta de doble fila, como se verá más adelante). Quiso volver a unir el arte con la metafísica y a la vez seguir la tradición moderna que empezó con la Ilustración. Era una tarea en esencia paradójica porque, como afirma Paz, la modernidad es una tradición en contra de sí misma. Es la continuidad basada en el cambio: «¿Cómo no advertir que esa sucesión de rupturas es, asimismo, una continuidad?» (*Hl.*, 22).

En efecto, la modernidad de Duchamp se revela claramente en su búsqueda incesante de lo nuevo. Uno tiene la sensación de que se rebelaba en contra de su tradición no porque le desagradaba su filosofía o su estética sino porque sentía una necesidad inconsciente de llevar a cabo el curso de la modernidad. No estaba en contra de las obras del pasado, incluso en el caso de lo que él llamaba la «pintura de retina». Admitió: «Era una buena cosa el haber tenido la obra de Matisse por la belleza que

⁵ WILLIAM SEITZ: «What Happened to Art? An interview with Marcel Duchamp on Present Consequences of New York's 1913 Armony Show», *Vogue*, febrero 15, 1963, pág. 113. La traducción es mía.

⁶ SEITZ: pág. 113.

⁷ JAMES JOHNSON SWEENEY: «Eleven Europeans in America» *Museum of Modern Art Bulletin*, 13. Nos. 4-5 (1946), pág. 20.

nos dio»⁸. Aún más relevante es esta declaración: «A pesar de que todavía me gustaba la magia de una pintura al pastel del siglo XVIII, quería evitar los moldes pasados y, siguiendo mi decisión de encontrar un camino nuevo, quería evitar el mirar atrás constantemente»⁹. Así, su crítica del pasado se basa no tanto en una adversidad a las obras que precedieron a las suyas como en la necesidad de no repetir esas obras. Esta es la actitud que mueve su obra, una actitud que le costó mucho trabajo mantener: «Nunca hago nada para darme placer. Ninguna de las pocas cosas que he hecho en mi vida se terminaron con un sentido de satisfacción»¹⁰. Si hay algo que Duchamp sí aborrece es que los artistas trabajen con placer, intuición y satisfacción. Es este aspecto de la pintura de retina a que se opone. Aunque tenía el talento de crear obras sensuales y bellas, luchó en contra de ello. Su capacidad artística era peligrosa en el sentido de que podría haberle llevado lejos de las exigencias de la modernidad hacia un arte anacrónico y placentero. No es sorprendente que Paz, quien ha dedicado una gran parte de su obra crítica al concepto de la modernidad, vea en Duchamp su última gran figura. En ningún otro artista, con la excepción del poeta francés Stéphane Mallarmé, se manifiesta con tanta fuerza la idea de la crítica, que es la esencia de la modernidad.

La máquina: signo/símbolo y crítica

La idea de que el arte es contradicción no se limita a los *ready-mades*. Para Paz, las máquinas en las pinturas de Duchamp funcionan igual que los *ready-mades*. Son juegos de palabras: «Las máquinas son agentes de destrucción y de ahí que los únicos mecanismos que apasionen a Duchamp sean los que funcionan de un modo imprevisible, los antimecanismos. Esos aparatos son los duplicados del juego de palabras: su funcionamiento insólito los nulifica como máquinas» (*Ad*, 21). Sus máquinas no expresan el optimismo en una nueva sociedad sino son una crítica de ella. La máquina es una antimáquina. Este deseo de afirmar y negar a la vez es la esencia del arte de Duchamp. Es un arte basado en el sistema Wilson-Lincoln: «Como los retratos que vistos de la izquierda nos enseñan a Wilson y vistos de la derecha nos enseñan a Lincoln»¹¹. Dada la importancia de la paradoja en la obra de Duchamp, Paz concibe la segunda parte de su libro en términos del principio de la bisagra, un concepto sacado de una colección de apuntes de Duchamp llamada *la caja verde*. Revela el interés del pintor francés en hacer un cuadro bisagra (*tableau de charnière*). Es el mismo principio con el cual Duchamp concibió su famosa puerta, una puerta que estaba abierta y cerrada al mismo tiempo. Todo es reversible y todos los medios se emplean para ese fin: el juego de palabras, la contradicción, la paradoja. Esta es la esencia del universo de Duchamp.

⁸ SWEENEY: pág. 20.

⁹ KATHARINE KUH: *The Artist's Voice* (Nueva York. Harper and Row, 1962), pág. 90. La traducción es mía.

¹⁰ SEITZ: pág. 113.

¹¹ MARCEL DUCHAMP: *Salt Seller*. Ed. Michel Sanouillet. (Nueva York. Oxford University Press, 1973), pág. 65. La traducción es mía.

La crítica y la contradicción llegan a su punto máximo en la obra *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*. Este gran proyecto, ejecutado entre 1913 y 1923, nunca se terminó, o mejor dicho se dejó sin terminar. Es el foco central de los dos ensayos que componen *Apariencia desnuda*. El primer ensayo, escrito en 1966, apareció antes de que se supiera que Duchamp tenía otro gran proyecto en manos, un ensamblaje llamado *Etant Donnés*: 1) *la chute d'eau*; 2) *le gaz d'éclairage*, hecho entre 1946 y 1966 y descubierto en 1969, unos meses después de la muerte de Duchamp el 2 de octubre de 1968. Aunque este ensayo fue ampliado después, Paz no menciona nunca en él este último e importante proyecto. En 1973, sin embargo, escribió el segundo ensayo en donde analiza *Etant donnés* (también conocido como el *Ensamblaje*) y lo compara con *La Mariée* (o el *Gran Vidrio*), aunque el énfasis sigue cayendo sobre esta última obra, dado que Paz la considera el proyecto más comprensivo y complejo de su creador.

Paz dedica una gran parte de su primer ensayo describiendo el *Gran Vidrio*, una tarea de no poca importancia, dado que la obra representa un sistema complejo de maquinaria, hecho sobre vidrio, cuyas formas no son reconocibles y no pueden ser descifradas sin la ayuda de la colección de apuntes que la acompaña titulada *La caja verde*. Estos apuntes se escribían durante la construcción de la obra. *La caja verde* y *La mariée* son inseparables, formando una obra única y subrayando así la creencia de Paz de que el lenguaje y la pintura son inseparables. De hecho, la fascinación que siente el poeta mexicano hacia Duchamp no tiene poco que ver con el hecho de que el origen de una gran parte de la obra duchampiana es verbal. Laforgue fue una influencia significativa para Duchamp. Los títulos de sus poemas intrigaron mucho al artista francés. Así, la analogía que Paz traza tan frecuentemente entre el funcionamiento de la obra de Duchamp y el del juego de palabras es acertada. Paz considera que el interés de Duchamp por el lenguaje y la poesía es el fundamento de su universo artístico.

En su interpretación de *La Mariée* Paz evita todas las comparaciones formales que se podrían hacer con otras pinturas de otros artistas. Hemos visto que niega cualquier relación entre Duchamp y los futuristas. También se niega a comparar a Duchamp con De Chirico. La relación que Paz sí ve es entre las máquinas duchampianas y la *Eva futura* de Villiers de L'Isle-Adam (*Ad*, 23). El crítico mexicano ha unido a Duchamp a un poeta simbolista y hasta llama las formas maquinarias de la obra de Duchamp «máquinas de símbolos» (*Ad*, 24). No es el parecido formal que se debe buscar, según Paz, sino la visión detrás de ese parecido: «La visión no es sólo lo que vemos: es una posición, una idea, una geometría: un *punto de vista*, en el doble sentido de la expresión... Ante todo: la actitud frente a la máquina» (*Ad*, 21). El uso de la palabra *símbolo* subraya la creencia de Paz en que el universo artístico de Duchamp, como el de cualquier verdadero artista, funciona igual que el lenguaje. Este término, además, no se limita en este contexto al movimiento poético basado en el mismo nombre. Aproxima, en cambio, el sentido que Mallarmé daba a la palabra *símbolo*: la búsqueda metafísica del poeta, búsqueda que cada uno recrea a su manera. La complejidad del símbolo, o su polivalencia como señala Marcel Raymond ¹², es lo que

¹² MARCEL RAYMOND: *From Baudelaire to Surrealism* (Nueva York: Wittenborn, Schultz, Inc., 1949), págs. 44-45.

atrae a Paz a la obra de Duchamp. El crítico mexicano afirma que las máquinas de Duchamp son símbolos de su búsqueda de sí mismo: «su reflexión sobre el objeto es también una meditación sobre sí mismo» (*Ad*, 22). Esta investigación interna del artista es filosofía: «No la filosofía de la pintura: la pintura como filosofía» (*Ad*, 22). La pintura es un medio hacia el saber, y el autoanálisis de Duchamp, estima Paz, es un análisis de la condición humana. Duchamp se acerca al vacío a través de su uso brillante del juego de palabras. La ausencia de cualquier enfoque psicológico por parte de Paz no es sólo fruto de un rechazo personal a este tipo de acercamiento al arte («no se puede reducir un artista a sus fuentes, como no se le puede reducir a sus complejos») (*Ad*, 142), sino también una actitud compartida con muchos artistas y poetas de nuestro siglo. Aunque Paz no descarta las interpretaciones psicológicas que se han hecho al *Gran Vidrio* (*Ad*, 75), las considera incompletas.

En su segundo ensayo sobre Duchamp, «“Water Writes always in” Plural», Paz prefiere usar el término *signo* al término *símbolo*. Le parece que este segundo término no comunica bien la polivalencia del objeto en cuestión. Se ve que para Paz el significado no es algo dado ni un absoluto, sino una creación hecha por cada individuo a su propia manera.

Siguiendo los consejos de Duchamp (presentes en *La caja verde*), Paz fija su crítica en el aspecto científico de la obra de Duchamp. Empieza con la dualidad aparición/apariencia que se menciona en *La caja verde*. Paz resume las preocupaciones matemáticas y científicas del pintor francés para mostrar que, a pesar de que la ciencia era una parte esencial de su obra, no era un fin en sí mismo, sino un medio para expresar otra cosa. Para el poeta/crítico mexicano, Duchamp era un artista metafísico quien usó la física para ese fin (*Ad*, 54). Es esencial ver la relación entre los intereses científicos de Duchamp y su visión del mundo, una relación que Paz ha capturado tan brillantemente en su libro. La actitud de Duchamp hacia la ciencia era única, como se ve en esta declaración suya:

Toda la pintura, empezando con el impresionismo, es anticientífica, incluso Seurat. Estaba interesado en introducir el aspecto preciso y exacto de la ciencia, lo cual no se había hecho con frecuencia, o por lo menos, no se había hablado de ello mucho. No era por amor a la ciencia que hice eso; al contrario, era, más bien, para desacreditarla, suavemente, ligeramente, sin importancia. Pero ironía estaba presente ¹³.

La exactitud de la ciencia se repite en la obra de Duchamp sin la creencia. En vez de fe, hay ironía: «Si me propongo estirar un poco las leyes de la física y la química, etcétera, es porque me gustaría que las considerara inestables en cierto grado» ¹⁴. Paradójicamente, la precisión del experimento científico no conduce a la certeza, sino a la duda.

La afinidad entre Duchamp y Descartes está clara. Como dice el primero: «Tienes

¹³ PIERRE CABANNE: *Dialogues with Marcel Duchamp* (Nueva York: The Viking Press, 1971), pág. 197. La traducción es mía.

¹⁴ FRANCIS ROBERTS: «Interview with Marcel Duchamp». *Art News*, dic. 1968, pág. 63. La traducción es mía.

que entender que no soy cartesiano por placer. He *nacido* cartesiano. La educación francesa se basa en una secuencia de lógica estricta. Lo llevas contigo»¹⁵. No es una cuestión de influencias, sino de una misma visión del mundo compartida por dos individuos. Paz analiza sus similitudes porque las considera fundamental para el entendimiento del *Gran Vidrio*. Una alusión que hace Duchamp en *La caja blanca*, otra colección de apuntes, a Jean François Nicéron, un matemático del siglo XVII, contemporáneo de Descartes, le lleva al tema de la anamorfosis. Nicéron era especialista en la anamorfosis, conocida también por el término «la perspectiva curiosa». Tomando esto como punto de partida, Paz se refiere con gran detalle a un estudio reciente del tema, *El arte anamórfico*, de Jurgis Baltrusaitis, que traza la anamorfosis hasta sus orígenes y considera a Nicéron como uno de los pioneros más influyentes en este área de las matemáticas. El arte anamórfico, o el arte basado en la perspectiva curiosa, es, según Nicéron, uno en que «las figuras pertenecientes a la visión normal y que, fuera de la perspectiva predeterminada, parecen distorsionadas y sin sentido, vistas desde la perspectiva correcta aparecerán correctamente proporcionadas». Baltrusaitis hace hincapié en la conexión que traza Nicéron entre la perspectiva, los autómatas y la magia:

Concebida sobre las líneas de una máquina de precisión, con sus mecanismos escondidos, la perspectiva que aleja y disminuye, que cambia y da vida a las formas del universo de la ilusión, pertenece al mismo tipo de milagros¹⁶.

La perspectiva se relaciona estrechamente con las máquinas y éstas, a su vez, con la ilusión. Esta cadena nos devuelve otra vez a Descartes. Como dice Baltrusaitis:

El problema de la ilusión en todas sus formas preocupaba continuamente a Descartes. Para él, como para Platón, hay una diferencia entre la realidad y nuestro juicio sobre ella, pero en un sentido más ancho. Esta diferencia no sólo se aplica a las obras de arte. Descartes consideró que las obras de la Naturaleza también eran fantasmas... La perspectiva es la falsificación de la posición y la estructura de los objetos... La perspectiva no es un instrumento de representaciones exactas, sino una mentira... No se trata de lapsos ocasionales de los sentidos. Una gran serie de fenómenos curiosos en la cual los objetos se duplican, se distorsionan y se mueven, como en las manos de un mago, se organizan alrededor de una gran idea a la invitación de una duda metafísica. Hacen cierta la incertidumbre y así reclaman la necesidad de revisar ideas y valores. Contribuyen a la duda¹⁷.

Todo lo que Descartes creía más cierto lo había aprendido de los sentidos, pero encontró que los sentidos le decepcionaban. «Las demostraciones (cartesianas) de la falta de confianza en nuestros órganos»¹⁸ se reflejan en la obra de sus contemporá-

¹⁵ DORE ASHTON: «An Interview with Marcel Duchamp. *Studio International*, June 1966, págs. 244-45. La traducción es mía.

¹⁶ JURGIS BALTRUSAITIS *Anamorphic Art* (New York: Harry N. Abrams, Inc., 1977), pág. 69. La traducción es mía.

¹⁷ BALTRUSAITIS: págs. 66-69.

¹⁸ BALTRUSAITIS: pág. 69.

neos, «los manipuladores de la perspectiva»¹⁹. La anamorfosis y los tratados de Descartes se basaban en el tema de la ilusión. Como dice Baltrusaitis, las obras de Nicéron sobre la perspectiva curiosa «confirman total y brillantemente las reflexiones cartesianas sobre la realidad palpable y sobre la divergencia entre lo real y lo aparente»²⁰. Paz parte de esta distinción y la trata extensamente en su análisis de la obra de Duchamp, especialmente en conexión con el *Gran Vidrio* y *Etant donnés*.

A finales del siglo XIX, los que se interesaban en la idea de la cuarta dimensión encontraron una ayuda en los descubrimientos de Descartes y de otros matemáticos como Nicéron. Si la perspectiva nos da la ilusión de tres dimensiones sobre una superficie de dos dimensiones, entonces es probable que el mundo tridimensional en que vivimos es la proyección de una cuarta dimensión desconocida. La dualidad de aparición y apariencia, que fue tan seriamente estudiada en el siglo XVII, continuó como objeto de estudio en el siglo XX por Duchamp y sus contemporáneos. Como dice Duchamp:

Cualquier cosa es dudosa. Es empujar la idea de la duda de Descartes, sabes, a un punto mucho más lejos al que llegaron en la Escuela cartesiana: la duda en mí mismo, la duda en todo²¹.

Una visión del mundo en que todo se pone en duda, incluso uno mismo, implica, como dice Duchamp, «la aceptación de todas las dudas»²². Así, aunque el arte de Duchamp no es similar, en estructura, al arte de la anamorfosis, Paz los compara porque se inspiran en una visión cósmica similar. Otra vez se ve que Paz se interesa por lo que está detrás de la obra de arte. Describe las similitudes entre estos dos tipos de arte en el siguiente párrafo:

El parentesco de estas ideas con las concepciones que originaron el *Gran Vidrio* es asombroso. Destacaré dos semejanzas que me parecen centrales. La primera se refiere a la perspectiva, considerada como una racionalidad suprapersonal en la que no intervienen ni la mano del artista ni su sensibilidad. La segunda es la invención de máquinas dotadas de albedrío y movimiento, cuyo funcionamiento es racional sin depender de una psicología (*Ad*, 150-151).

No sólo está ausente el elemento psicológico, sino también el artista como sujeto. La racionalidad suprapersonal de las máquinas posiblemente nos lleve a creer que la visión duchampiana del mundo es mecanicista, pero a diferencia de la visión mecanicista de un maestro como Leonardo da Vinci, la de Duchamp se impregna de ironía. Como hemos visto, Duchamp usó la apariencia de la ciencia en sus obras para infiltrar en ella la duda. Como dijo:

Mi acercamiento a la máquina fue completamente irónico. Sólo construí el capó. Era una manera simbólica de explicar. Lo que estaba realmente debajo del capó, cómo

¹⁹ BALTRUSAITIS: pág. 69.

²⁰ BALTRUSAITIS: pág. 69.

²¹ SEITZ: pág. 113.

²² ASHTON: pág. 244.

funcionaba realmente, no me interesaba. Tenía mi propio sistema, muy estricto como sistema, pero no organizado lógicamente. Mis paisajes empezaban donde los de Da Vinci terminaban. La dificultad es el alejarse de la lógica ²³.

El parecido estructural entre Duchamp y Da Vinci existe, pero no es fructífero. La visión cartesiana del artista francés nos da la clave para acercarnos a su obra.

Según Paz, Duchamp es un pintor de la realidad invisible, uno que buscó revelar apariciones y no apariencias. Esto es precisamente la cuarta dimensión. Paz admite que Duchamp no era único en su rechazo de la pintura de la apariencia (*Ad*, 141). Los cubistas y los abstraccionistas también propusieron pintar esencias y arquetipos. Los temas matemáticos y científicos que interesaban a Duchamp, incluso la idea de la cuarta dimensión, eran de un interés general en su tiempo. La originalidad de Duchamp se basa en su rechazo del arte retinal y de la idea de la autosuficiencia del arte (*Ad*, 140-41). Sin embargo, su interés en la pintura de la aparición, la cuarta dimensión, es esencial para el entendimiento de su obra. En vez de llevarle a la conclusión de que, debido a la incertidumbre total que nos rodea, el arte sólo puede ser un fin en sí mismo, esta duda reforzó su creencia en el arte como medio hacia otra cosa. Es esto lo que le plantea firmemente en contra de la modernidad y que lo une al arte del pasado. Como Paz ha señalado, Duchamp continuó y contradijo la tradición moderna:

¿Cuál es el lugar de Duchamp en el arte del siglo XX? Se lo considera un vanguardista «à outrance». Lo fue. Al mismo tiempo, su obra nació como una reacción *contra* el arte moderno y, especialmente, contra el de su época... Su gesto más osado —la invención de los «ready-mades»— fue ambivalente: los «ready-mades» no hacen la crítica del arte del pasado sino de las obras de arte, antiguas o modernas, consideradas como *objetos*. Esto es justamente lo que lo opone a *todo* el arte moderno: para Duchamp no hay «arte en sí»; el arte no es una cosa sino un medio, un cable de transmisión de ideas y emociones. Si por sus formas mecánicas el *Gran Vidrio* es una obra de vanguardia, no lo es por lo que dicen esas formas: una leyenda, un cuento grotesco y maravilloso. El arte moderno aspira no a decir sino a ser: el *Gran Vidrio dice*, nos cuenta algo. En esto se parece al arte de «los religiosos del Renacimiento», como Duchamp lo subrayó más de una vez (*Ad*, 183-1984).

Paz opone la idea del arte como fin en sí mismo a la idea del arte como signo. Lo que significa este signo es lo que examinaremos en adelante.

La Novia, la Desnuda y Kali

Estructuralmente, el *Gran Vidrio* se divide en dos partes. La parte superior es el reino de la Novia y la parte inferior es el reino de los nueve Solteros. La dualidad de la obra se refleja en la divergencia de formas en estos dos reinos. Como dice Paz: «La Novia, forma liberada, es autosuficiente; los Solteros, sometidos a la geometría y a la perspectiva, son moldes huecos que llena el gas de alumbrado» (*Ad*, 56). Duchamp ha utilizado la perspectiva lineal en el reino de los Solteros, mientras que no lo ha

²³ ROBERTS: pág. 63.

utilizado en el reino de la Novia. Dado que la perspectiva se relaciona íntimamente con la ilusión, el mundo de los Solteros es ilusivo. Las apariencias decepcionan. Como señala Paz.

Esta oposición entre las formas de aquí y las de allá es un nuevo ejemplo de la manera en que Duchamp pone ciertas nociones populares de la física moderna —cuarta dimensión y geometrías no euclidianas— al servicio de una metafísica de origen neoplatónico... el Uno y sus emanaciones, las Ideas, eran formas *libres* y que escapaban a las medidas de los sentidos. La geometría es la sombra de las Ideas. Y más: es la rendija por la cual vemos las *verdaderas* formas. Las vemos sin poder nunca verlas del todo, *más o menos* (*Ad*, 54-56).

La incertidumbre es la certeza con que vivimos, y esto se refleja en el reino de los Solteros, el cual es meramente una proyección de la Novia. Es la Novia quien es autosuficiente y de quien dependen los Solteros para su existencia. Paz cita a Duchamp para describir a los Solteros:

...escuchan las letanías que recita el carrito, estribillo de toda la máquina-soltero, sin que puedan jamás rebasar su máscara... como envueltos por un espejo que les devolviese su propia complejidad hasta alucinarlos de una manera bastante onanista (*Ad*, 56).

Una parte de la máquina-soltero, el carrito, «recita interminables letanías: “Vida lenta. Círculo vicioso. Onanismo...”» (*Ad*, 58). Una y otra vez, Paz ve paralelos entre el reino de los Solteros y nuestro mundo. Subraya la incapacidad de los Solteros (y de nosotros) de deshacerse de sus máscaras, de sus apariencias (*Ad*, 58-60). Como los Solteros, estamos condenados a una vida en la que el conocimiento de la realidad verdadera no se puede alcanzar. Tenemos que existir entre las sombras.

Sin embargo, no nos debemos engañar creyendo que sólo el reino de los Solteros es ilusivo. Paz nos advierte que los Solteros son una proyección de la Novia, pero que la Novia, a su vez, es una proyección de otra realidad, la cuarta dimensión:

... la Novia es una epifanía de otra realidad invisible, la proyección en dos o tres dimensiones de una entidad de cuatro dimensiones. Así, el mundo es la representación, no de un solterón, como decía Laforgue, sino de una realidad que no vemos y que ora aparece como la máquina más bien siniestra del *Gran Vidrio*, ora como una muchacha desnuda en el momento en que culmina su goce (*Ad*, 123).

La muchacha desnuda es parte del ensamblaje, *Etant donnés*. Es interesante ver que con la aparición de esta obra, Paz trata a la Novia del *Gran Vidrio* no como la cuarta dimensión en sí, lo cual daba a entender en su primer ensayo, «El castillo de la pureza», sino como una de las muchas posibles proyecciones de esa dimensión. El *Ensamblaje* pone en reverso y contradice las obras que la precedieron, así terminando una carrera artística basada en la paradoja, la contradicción y la reversibilidad. El principio de la bisagra es evidente: la Novia de *La Mariée* y la muchacha desnuda de *Etant donnés* están íntimamente relacionadas: «las dos son apariencias de la misma aparición» (*Ad*, 155).

Paz recrea la relación entre la Novia y la muchacha desnuda a través de dos signos importantes que Duchamp ha incluido en cada una de las dos obras en que aparecen: la cascada y el gas de alumbrado. En el *Gran Vidrio* ninguno de estos dos signos está presente gráficamente, pero al leer *La caja verde*, uno descubre que son una parte esencial de la operación que transcurre entre la Novia y los Solteros. En *Etant donnés*, los dos signos figuran en la obra. El gas es parte de una lámpara de gas que sostiene la muchacha desnuda, la cual está tendida sobre un lecho de ramas, y la cascada eléctrica está detrás de ella, parte del fondo montañoso. Dada la similitud entre Duchamp y Nicéron, Paz relaciona estas dos apariencias de la misma aparición al tema de las anamorfosis: «El abanico de la anamorfosis transforma a la Novia en un ahorcado hembra; veinticinco años más tarde nos la devuelve en la forma de una muchacha rubia tendida sobre un lecho de ramas» (*Ad*, 151-152). En la anamorfosis uno descubre la realidad verdadera detrás de las apariencias aparentemente carentes de sentido sólo a través de la perspectiva correcta. En la obra de Duchamp, la realidad buscada detrás de las apariencias se encuentra al poner en movimiento los signos que el artista nos ha provisto (la cascada y el gas de alumbrado). Estos signos son el equivalente en el universo artístico de Duchamp de la perspectiva curiosa. Sin embargo, a diferencia de la realidad escondida en el arte anamórfico que, una vez descubierta, puede verse indefinidamente, la realidad en el universo duchampiano se nos aparece como una «exposición ultrarrápida». La cuarta dimensión aparece y desaparece instantáneamente.

La relación entre la aparición y la apariencia es evidencia de la duda cartesiana que penetra la obra duchampiana. Como hemos visto, la duda del pintor francés va más allá que la de su antecesor. Como señala Paz, la dualidad de apariencia y aparición capta al espectador y le hace preguntarse si lo que ve en el *Gran Vidrio* es su propia sombra o la de la Novia: «¿Qué es lo que vemos en esa transparencia: nuestra sombra o la de la Novia?... Andamos perdidos entre las apariencias y las apariciones. El espíritu humano es doble: como el espejo, es patria de esencias y de fantasmas» (*Ad*, 152). La relación entre el sujeto y el objeto se invierte. El arte continúa siendo una trayectoria de autodescubrimiento, pero con una diferencia esencial. No somos nosotros los que nos ponemos en el cuadro sino el cuadro mismo que nos capta y nos hace parte de sí mismo. Esta relación invertida entre el espectador y la obra de arte se analiza muy extensivamente en los escritos de Paz sobre Duchamp. Como señala el poeta mexicano, es más evidencia de la importancia central del principio de la bisagra en el universo artístico duchampiano. Todo es reversible:

La circularidad abarca también al espectador: la Novia está encerrada en nuestra mirada, pero nosotros estamos encerrados en el *Gran Vidrio* e incluidos en el ensamblaje. Somos parte de las dos obras. Se opera así una inversión radical de la oposición de los términos que intervienen en la creación y la contemplación artística y que, en cierto modo, la constituyen: la subjetividad del artista (o del espectador) y la obra. Con Duchamp se acaba un tipo de relación inaugurado por el romanticismo (*Ad*, 115).

Duchamp ha llevado la duda cartesiana a su conclusión y ha aniquilado al artista

y al espectador como sujetos, una vez más contraponiendo la modernidad a sí misma. Así, ha puesto fin a una época artística y ha colocado el arte al comienzo de un tiempo nuevo y desconocido.

Dado que el vidrio es un material que se da muy bien para estos fines, el hecho de que Duchamp lo encontró para su obra por pura casualidad o por accidente (como él ha dicho) no nos concierne.

El *Gran Vidrio* es la culminación del interés de Duchamp por los escaparates, un interés tan grande que, según Charles F. Stuckey, «en una ocasión sugirió que se le considerase un *fenetrier* en vez de un pintor»²⁴. La circularidad de la mirada es parte esencial del interés del pintor francés en el vidrio, y Paz lo convierte en uno de los temas fundamentales de su segundo ensayo «*“Water Writes Always in” Plural*». Paz descubrió la idea en *La caja blanca*, en la cual el pintor francés declaró: «Cuando uno se somete al examen de los escaparates, uno también pronuncia su propia sentencia. En realidad, su alternativa es el “viaje redondo”»²⁵. Este proceso es evidente en el *Gran Vidrio*. Como hemos visto, el espectador no sólo se ve en la obra sino que se convierte en una proyección de ella. Paz entiende esta transformación del espectador en términos mitológicos, concretamente en el mito de Acteón y Diana:

El mirón es mirado, el cazador es cazado, la virgen se desnuda en la mirada del que la mira. El “viaje redondo” a que alude Duchamp tiene una exacta correspondencia tanto en la estructura interna del mito como en la de las dos obras. Acteón depende de Diana, es el instrumento de su deseo de verse a sí misma; otro tanto sucede con los Testigos Oculistas: al mirarse a sí mismos mirándola, devuelven a la Novia su imagen. Todo es un viaje redondo... La manifestación de Diana y de la Novia exigen la mirada ajena. El sujeto es una dimensión del objeto: su dimensión reflexiva, su mirada (*Ad*, 132-133).

La circularidad de la operación visual invierte la relación entre el sujeto y el objeto, poniendo la realidad entre paréntesis. El *Gran Vidrio* no sólo exige la participación activa del espectador, sino le hace parte de la obra de arte. Su realidad también está en paréntesis.

La idea de la mirada circular se relaciona estrechamente con el tema del erotismo. A la pregunta de Pierre Cabanne de cuál era el lugar del erotismo en su obra, Duchamp respondió: «Enorme. Visible o evidente o, de todas formas, subyacente»²⁶. Admitió a Cabanne que el *Gran Vidrio* era «un erotismo que no era evidente. Tampoco se implicaba. Era un tipo de ambiente erótico»²⁷. La importancia del erotismo en su obra no se puede infravalorar, como Duchamp mismo pone en evidencia:

No le doy una definición personal, pero básicamente es una manera de llevar a la luz del día cosas que son constantemente escondidas —y que no necesariamente son

²⁴ CHARLES F. STUCKEY: «Duchamp's Acephalic Symbolism». *Art in America*, enero-febrero 1977, págs. 96. La traducción es mía.

²⁵ DUCHAMP: pág. 74.

²⁶ CABANNE: pág. 88.

²⁷ CABANNE: pág. 88.

eróticas— debido a la religión católica, debido a las reglas sociales. El poder revelarlos y ponerlos a la disposición de todos —creo que esto es importante porque es la base de todo y nadie habla de ello—. El erotismo era un tema, hasta un «ismo» que era la base de todo lo que yo hacía en el momento del *Gran Vidrio*. Impedía que yo fuese obligado a volver a teorías ya existentes, estéticas u otras... Siempre enmascarado, más o menos, pero no por vergüenza... escondido ²⁸.

Stuckey analiza con perspicacia la relación entre este elemento importante de la obra de Duchamp y los escaparates:

El mirador es interrogado y examinado. El escaparate es exigente y requiere una respuesta «inevitable». El mirador no es del todo inocente y se convierte en un participante en algún encuentro, aparentemente sexual. Noten que es el escaparate mismo, no el espectador ni el objeto visto a través del vidrio, que concierne a Duchamp... La percepción de dos imágenes sobrepuestas —una detrás del vidrio, la otra reflejada en su superficie— debe ser una aproximación a lo que Duchamp quería decir en sus apuntes por «coito a través de una hoja de vidrio» ²⁹.

La participación del espectador es necesaria para que aparezca el elemento erótico, un disfraz bien ingenioso. En el *Gran Vidrio*, la operación que toma lugar invisiblemente entre la Novia y sus Solteros es erótica, pero se revela así sólo en *La caja verde*. No sólo dispone de sus propios espectadores, los Testigos Oculistas, sino que el espectador posiblemente no se dé cuenta que está participando, dado que no necesariamente controla la aparición de su reflexión en el vidrio. En *Etant Donnés*, sin embargo, el elemento erótico está directamente relacionado con la participación voluntaria y consciente del espectador. Los testigos oculistas están ausentes y para ver el ensamblaje, uno tiene que mirar por dos agujeros de una puerta de madera que forma la parte exterior de la obra y que separa al espectador de lo que ve detrás de ella: una muchacha desnuda tendida sobre unas ramas. Como la puerta no tiene tirador, sólo se puede entrar con la vista. Así, vemos la obra desde una perspectiva fijada y lo que experimentamos cuando miramos a través de los agujeros es, como dicen Anne d'Harnoncourt y Walter Hopps, «privado y esencialmente indecible» ³⁰. El espectador es el único testigo oculista y se convierte en *voyeur*:

El mirar Etant Donnés ...es cogerse en la postura de un «voyeur». La proeza irónica y brillante de Duchamp es el haber transferido la responsabilidad de cualquier interpretación erótica provocada de los hechos imparciales del ensamblaje mismo a los ojos del mirador ³¹.

Para Paz, el *voyeurisme* está presente tanto en el *Gran Vidrio* como en el *Ensamblaje*:

²⁸ CABANNE: pág. 88.

²⁹ STUCKEY: pág. 96.

³⁰ ANNE D'HARNONCOURT AND WALTER HOPPS: *Etant Donnés: 1. la chute d'eau, 2. le gaz d'éclairage: Reflections on a New Work by Marcel Duchamp* (Philadelphia: Phil. Museum of Art, 1969), pág. 8. La traducción es mía.

³¹ D'HARNONCOURT, y HOPPS: pág. 22.

Nosotros vemos a través del obstáculo, puerta o vidrio, el objeto erótico —y esto es «voyeurisme»—; la Novia se ve desnuda en nuestra mirada —y esto es exhibicionismo— ...son lo mismo. Pero no se unen en Duchamp ni en el espectador sino en la Novia. La operación circular parte de ella y regresa a ella. El mundo es su representación (*Ad*, 128).

La circularidad de la mirada es, según la interpretación de Paz, una reflexión de la circularidad del deseo, la cual empieza no con el espectador sino con la aparición misma, que en las dos obras es, y no casualmente, una mujer: «La mujer se ve a sí misma como una fuente de vida. Lo masculino, subordinado a lo femenino, es un medio por el cual la mujer se conoce, se fecunda y se contempla a sí misma» (*Ad*, 136-137). Para Paz, la inversión del sujeto y el objeto en el arte de Duchamp, en el cual nosotros los espectadores nos convertimos en una proyección de la Novia, se relaciona estrechamente con el mito de la mujer como fuente de la vida.

En su libro *Los modos poéticos de Octavio Paz*, Rachel Phillips describe la importancia de la mujer en la poesía de Paz:

El principio femenino como creador y renovador de la vida aparece y reaparece en toda su poesía, dándole una llave para los secretos de la fuente de la energía en el cosmos y del pensamiento del ser humano ³².

Este punto de vista está presente en toda la obra de Paz, desde el principio. Así, en su descubrimiento del arte y simbolismo indios, encontró un sistema de pensar que era análogo al suyo. La diosa india, Kali, es, como dice Phillips, la fusión de la dialéctica entre la creación y la destrucción, la luz y la oscuridad, el consciente y el inconsciente ³³. Kali es el camino indio hacia la sabiduría. Por esa razón, Paz la compara con la Novia, para quien el mundo es su representación. Como la Novia, Kali es «el mundo fenomenal, la energía incesante y de ahí que aparezca como destrucción... como alimentación... como contemplación» (*Ad*, 79). Paz crea una analogía entre el simbolismo indio tradicional y la obra de Duchamp porque percibe que la Novia, la muchacha desnuda y Kali son manifestaciones diferentes del principio femenino. A pesar de que Paz admita que no hay una relación directa entre el simbolismo indio y la obra de Duchamp, añade: «Tampoco es una coincidencia casual. Son dos versiones distintas e independientes de una misma idea, tal vez de un mito que se refiere al carácter cíclico del tiempo» (*Ad*, 80). Al acercarse a la obra de Duchamp por estas comparaciones con los mitos universales, Paz revela su creencia en la universalidad del pensamiento humano. Por esa razón, no cree importante el averiguar si los creadores de imágenes similares se conocen entre sí o si están familiarizados con sus obras respectivas y con los mitos a que se refieren: «Por supuesto, ni la tradición hindú ni Duchamp necesitaron conocer ese mito: sus versiones son respuestas a las imágenes tradicionales que una y otra civilización se han

³² RACHEL PHILLIPS: *The Poetic Modes of Octavio Paz* (New York; Oxford University Press, 1972), pág. 32. La traducción es mía.

³³ PHILLIPS: pág. 32.

hecho del fenómeno de la creación y la destrucción, la mujer y la realidad» (*Ad*, 80). Para Paz, la obra de Duchamp es una nueva versión de un mito muy viejo.

Después de hacer hincapié en la universalidad del hombre y de haber caracterizado la obra de Duchamp como una búsqueda metafísica de la sabiduría, Paz revela las diferencias esenciales entre el simbolismo indio y la obra duchampiana. Para el hombre moderno, no es el mito en sí el que contiene el «enigma y la respuesta»³⁴ del universo, sino la obra de arte. Más importante aún, las imágenes de lo desconocido en el universo de Duchamp se oponen a las de toda la tradición de Occidente y Oriente: «La diferencia entre las imágenes de Duchamp y las de la tradición es la siguiente: mientras la Novia está regida por la circularidad del deseo solitario, las de los mitos y ritos evocan invariablemente la idea de fertilidad» (*Ad*, 137). Es una diferencia muy importante. La circularidad del deseo solitario penetra la obra de Duchamp. En el *Gran Vidrio*, los Solteros son célibes y la Novia permanece virgen. En el *Ensamblaje*, el espectador está separado de la muchacha desnuda por una puerta, lo cual le obliga a un contacto meramente visual y le hace muy consciente de ello. La consumación física está prohibida en las dos obras. La violación visual parece ser la única alternativa. Paz explica que, a pesar de la prohibición que ciertamente expresa Duchamp, algunas interpretaciones de esta prohibición no son acertadas. Admite que la Novia no puede unirse con la realidad masculina verdadera o con la verdadera realidad (*Ad*, 78), pero no niega que estas dos realidades existan. El hecho de que no están presentes en la obra de Duchamp no implica para Paz que son conceptos ilusorios. Así, a pesar de su ausencia, Paz no interpreta el *Gran Vidrio* como una visión pesimista del amor. El amor, la reconciliación de los opuestos, la imagen india de «maithuna», es, en la poética de Paz, la esencia del ser humano, su expresión de la búsqueda de la existencia completa. Como consecuencia, Paz interpreta el onanismo aparente de las máquinas de Duchamp no como una crítica de la idea del amor, sino como una crítica de un tipo de amor específico: «la crítica es... una burla de la concepción positivista del amor... *El Gran Vidrio* es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor» (*Ad*, 84). El adjetivo «infernal» fue usado por primera vez por André Breton, al referirse éste a las máquinas de Duchamp³⁵. Esta cita es, en realidad, un reflejo de la actitud de Breton hacia el *Gran Vidrio*. Lo describió así en 1945: «Nos encontramos aquí en la presencia de una interpretación mecanicista y cínica del fenómeno del amor»³⁶.

A pesar de esta explicación de la circularidad del deseo solitario en la obra de Duchamp, Paz tiene que enfrentarse también con una cita perturbante de Duchamp en la cual dice que el castigo verdadero es la posesión (*Ad*, 132). La única alternativa, en ese caso, sería el *voyeurisme*, pero para Paz ninguna de estas alternativas es atractiva. El ve sólo una solución: «la conversión del “voyeurisme” en contemplación, en conocimiento» (*Ad*, 132). Al relacionar el amor con el conocimiento en la obra de Duchamp, Paz coloca al artista francés firmemente dentro de la tradición occidental, una tradición en que estos dos temas son íntimamente relacionados:

³⁴ PHILLIPS: pág. 33.

³⁵ ANDRÉ BRETON: «Lighthouse of the Bride». *View*, 1945. La traducción es mía.

³⁶ BRETON: pág. 92.

Amor y conocimiento han sido el doble tema, no sólo del pensamiento de Occidente, sino de nuestra poesía y de nuestro arte. La obra de Duchamp es bastante más tradicional de lo que comúnmente se piensa. Esta es, por lo demás, una de las pruebas de su autenticidad. Las relaciones de sus dos grandes obras, el Vidrio y el Ensamblaje, con la tradición de nuestra filosofía y poesía eróticas, son numerosas y profundas... Creo que su visión del amor y su idea de la *otra* dimensión se insertan en nuestra tradición filosófica y espiritual.

Son parte de ella (*Ad*, 164-65).

Es importante subrayar el hecho de que Paz hace sinónimas la tradición y la autenticidad artística. Como el amor cortés, el amor representado en las obras de Duchamp no puede terminar en posesión física: «triunfo de la vista sobre el tacto» (*Ad*, 166). Aunque compara estos dos tipos de amor con profundidad, encuentra una comparación más acertada entre Duchamp y Giordano Bruno, autor de un tratado de amor, *Eroici Furori*, escrito en 1585. Bruno era uno de los primeros autores de tratados amorosos que trató de la nueva astronomía que había dislocado las concepciones cosmológicas de la Edad Media (*Ad*, 171). Es importante poner a Bruno en un contexto histórico porque así resalta el paralelismo entre él y Duchamp. Ambos vivieron en un tiempo de crítica, y las similitudes entre sus obras son impresionantes. Como señala Paz, a diferencia del amor cortés, el amor que ambos expresan en sus obras es ontológico:

La división entre el arriba y el abajo es neta, pero no es de orden social ni ceremonial como en el amor cortés, sino esencialmente ontológica. La división espacial se completa con otra que viene de Platón y que hicieron suya los gnósticos: la de la luz y la oscuridad... Hay un continuo diálogo entre arriba y abajo. Ese diálogo consiste en la conversión del uno en el otro, mejor dicho: en los otros, y de los otros en el uno... Emanaciones de la unidad hacia abajo: generación de las cosas terrestres y visibles, «furor heroico» hacia arriba: contemplación de formas, esencias, ideas. Sólo que esas ideas también son sombras, proyecciones del Uno oculto en los pliegues de su unidad. Diálogo de las apariciones y las apariencias, diálogo de sombras, diálogo de la Novia consigo misma (*Ad*, 173-74).

El amor trasciende el deseo físico para llegar al conocimiento. A través del amor experimentamos al otro, la dimensión desconocida.

Hay, sin embargo, una diferencia entre Duchamp y Bruno, o mejor dicho, entre Duchamp y la tradición, que revela la singularidad de la modernidad. Paz lo expresa brillantemente en la comparación que hace entre la Novia y Kali. Para entender la imagen de Kali, uno tiene que tomar como punto de partida los métodos de exégesis tradicional, mientras que para descifrar el significado de la Novia, uno tiene que referirse a *La caja verde*. El problema es descubrir el significado de estas imágenes: «Si Kali y la Novia son una proyección o representación, ¿a quién representan, cuál es la energía o entidad que las proyecta?» (*Ad*, 81). Es la respuesta a este enigma que revela las diferencias esenciales entre ellas. Kali es una manifestación de las creencias y mitos hindúes. La Novia de Duchamp también es una representación de lo desconocido, pero para la modernidad lo desconocido es un vacío. Hemos perdido nuestra imagen del mundo, y como consecuencia todo lo que queda es el silencio: «A diferencia del

exégeta hindú, Duchamp rechaza la explicación metafísica y se calla. La Novia es una proyección de la cuarta dimensión, pero esta última es, por definición, la dimensión desconocida» (*Ad*, 82). Al estar cara a cara con lo desconocido, Duchamp se calla. Breton consideró esto su punto más fuerte:

Para mí, y lo he dicho antes, la cosa que constituye la fuerza de Marcel Duchamp, la cosa a la cual debe su escape a salvo de varias situaciones peligrosas, es más que nada su *desprecio por la tesis*, el cual siempre asombrará a hombres menos favorecidos ³⁷.

Paz sigue a Breton y defiende a Duchamp en contra de la idea de que su silencio es evidencia de ateísmo. El ateísmo es tanto una tesis como la creencia en Dios. Además, como dice Paz, el ateísmo tiene sentido sólo en un contexto judeo-cristiano. Paz cita a Duchamp: «la génesis del Vidrio es exterior a toda preocupación religiosa o antirreligiosa» (*Ad*, 83). Paz distingue entre la religión como organización y la metafísica; de ahí interpreta que Duchamp considera que su obra no es religiosa, pero sí metafísica. Así, la tesis de Paz sobre el proyecto metafísico del arte de Duchamp puede seguir vigente.

En su búsqueda del absoluto, el artista moderno sólo recibe la respuesta del silencio. Es una constante en todo el arte moderno. El silencio es parte de la tradición de la modernidad y esto es lo que le separa de todo el arte tradicional. Como nos dice Paz, el arte de la modernidad y el de la tradición difieren enormemente: «uno afirma el mito, le da un sustento metafísico o racional; el otro lo pone entre paréntesis» (*Ad*, 83). Aunque no nos puede decir nada (en realidad su propuesta es no decirnos nada) el arte de Duchamp es un arte de ideas, y esta contradicción se resuelve viéndola como hace Paz, como la expresión de la idea de la Crítica:

El silencio de Duchamp, no obstante, nos dice algo: no es una afirmación (actitud metafísica) ni una negación (ateísmo) ni una indiferencia (agnosticismo escéptico). Su versión del mito no es metafísica ni negativa, sino irónica: *crítica* (*Ad*, 83).

Al crear un arte cuya única idea es la crítica, Duchamp se coloca en una posición singular en cuanto a la tradición y en cuanto a la modernidad:

Duchamp no ocultaba su admiración por las obras de arte del pasado que eran encarnaciones de una idea, casi siempre religiosa. El *Gran Vidrio* es una tentativa por reanudar esa tradición dentro de un contexto radicalmente distinto, arreligioso e irónico. Pero desde el siglo XVII nuestro mundo no tiene ideas, en el sentido en que el cristianismo las tuvo en la época de su apogeo. Lo que tenemos, sobre todo de Kant para acá, es crítica (*Ad*, 162).

La crítica, la única idea de la modernidad, es la esencia del arte de Duchamp. Es el centro invisible en que Paz basa sus escritos sobre Duchamp, un artista que creó un universo en base a la reversibilidad: «la lógica de la bisagra gobierna este mundo» (*Ad*, 161).

³⁷ ANDRE BRETON: «Marcel Duchamp». *Littérature*, Oct. 1922. La traducción es mía.

En una entrevista que apareció un poco después de la primera publicación de su ensayo, *El castillo de la pureza*, Paz describió la reacción de Duchamp al leerlo:

Duchamp no está de acuerdo conmigo, tampoco en desacuerdo; en una carta reciente, me dice «de tout ça, je ne sais pas!» Pero, en general, se ha mostrado interesado y entusiasmado con mi ensayo de unas cincuenta páginas ³⁸.

Paz eligió escribir sobre una de las figuras más complejas del arte de nuestro siglo. Su reacción al ensayo de Paz es típicamente duchampiano. Sin embargo, dado lo complejo e indefinible que es su arte, es más probable que lo que Paz ha analizado y discutido en su crítica de Duchamp nos dice más sobre Paz que sobre Duchamp. Su creencia en la universalidad del pensamiento humano y en la singularidad y unidad del universo artístico de cada artista se ve claramente en sus escritos sobre Duchamp. En realidad, *Apariencia desnuda* es la aplicación crítica más consistente y profunda de la poética del poeta mexicano. Las ideas que sistemáticamente propone sobre el arte, el ser humano y la modernidad en libros tales como *El arco y la lira*, *Conjunciones y disyunciones* y, especialmente, *Los hijos del limo*, se ponen en movimiento en su análisis de Duchamp. Girando sobre el vacío con el artista francés, Paz nos arroja iluminaciones desde las profundidades del silencio universal. Nada es definitivo. Reina el principio de la bisagra.

MARY FARAKOS
Paseo de La Habana, 72, 8.º C
MADRID

³⁸ LAUS: «Octavio Paz, hoy: la crítica de la significación». *Diorama de la Cultura*, 16 abril de 1967, pág. 3.