

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.