

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 <sup>28</sup>.

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 superpuestas —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» <sup>29</sup>.

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» <sup>30</sup>. 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* <sup>31</sup>.

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

---

<sup>28</sup> CABANNE: pág. 88.

<sup>29</sup> STUCKEY: pág. 96.

<sup>30</sup> 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.

<sup>31</sup> 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 <sup>32</sup>.

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 <sup>33</sup>. 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

---

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

<sup>33</sup> 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»<sup>34</sup> 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 Duchamp<sup>35</sup>. 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»<sup>36</sup>.

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:

<sup>34</sup> PHILLIPS: pág. 33.

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

<sup>36</sup> 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 <sup>37</sup>.

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).

---

<sup>37</sup> 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 <sup>38</sup>.

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

---

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