

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 Raymond¹², 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.