

LO VISIBLE

Y LA ILUSIÓN DE LO LEGIBLE

OCTAVIO PAZ Y EL ENIGMA DE DUCHAMP



EFRÉN
GIRALDO

Una extraña tradición quiere ver en la crítica de las artes un ejercicio de disección que antepone la teoría a la consideración de los fenómenos, como si en la sugestión de las ideas no estuviera primero el trato directo con las obras, la inmersión que tenemos en la realidad que ellas instauran, allí donde la efímera edificación de conceptos decae ante la iluminación que entrevemos en las formas. Por tal razón, muchos comentarios oficiales, con el tiempo, ceden el paso a indagaciones que, sin pretensión concluyente, apuntaron más certeramente a lo que significa una obra, pues atendieron sobre todo a lo que el lenguaje puede agenciar cuando se acompaña sensiblemente el despliegue de sentido. Paz lo dice más bellamente al definir la tarea de la crítica: “la exploración del túnel de las correspondencias, la excavación de la noche del lenguaje, la perforación de la roca: la búsqueda del comienzo, la búsqueda del agua”.

A lo largo de los años, la obra de Octavio Paz reveló que el arte fue uno de sus intereses fundamentales y que la imagen, más que instrumento retórico, fue su tema predilecto y, si se quiere, el corazón de su estética. Consciente de la dicotomía humana que abre el abismo entre cosas y palabras, entre signos abstractos y aquellos que guardan algún parentesco con las cosas del mundo, sintió el llamado de lo que un lienzo, un grabado o una escultura piden al comentarista. Como sabemos, algunas de las cosas más excepcionales que tenemos en nuestro haber son imágenes y, por tanto, atento a lo que instauran como realidad las obras de los artistas, Paz se encaminó a desentrañar muchos de sus secretos. Usó para ello una palabra que siempre fue exploratoria, experimental. Una palabra que acompañó a la imagen sin anteponerle significados prefijados, corriendo siempre el riesgo que supone toda entrega al carácter secundario de la escritura sobre otras creaciones. La humildad del amanuense junto al orgullo del médium.

Bien desde la poesía, bien desde el ensayo —esa otra forma de la invención—, respondió a lo que demandaba lo hallado en su largo periplo por Oriente y Occidente. Incluso en sus ensayos sobre otros temas, la imagen revela lo que los textos, la cultura y la historia no alcanzan a decirnos. Son los vestigios privilegiados. Lo marginal que se convierte en relevante cuando se trata de indagar en el pasado y comprender lo que pensó y sintió una civilización. Son como la nota al pie, como las ilustraciones que se convierten en el argumento central en un libro mixto. Así ocurre con las estatuas eróticas de Khajuraho en *La llama doble*. Ellas permiten al ensayista y al lector dilucidar el misterio de los cuerpos trenzados, el gesto orgiástico petrificado en el acantilado artificial de la ciudad, para ver allí una clave intemporal del erotismo. El arte antiguo, la estatuaría prehispánica, el muralismo mexicano, el arte moderno, el informalismo español, la escultura en el campo abierto y las exploraciones de vanguardia atrajeron al poeta y al ensayista. Como supondrá el lector, la palabra “responder” no es gratuita, ya que el de Paz fue un ejercicio donde completó un diálogo que creyó abierto una vez contempló el objeto en alguna reproducción —como dice que supo del arte— o lo vio llamándolo en el museo, cuando empezó a andar por el mundo y a reconocer que ninguna experiencia cultural era completa sin el trato con el arte. Por otro lado, la respuesta define el modo en que la imagen siempre buscó su doble —y tal vez su correlato— en la palabra. Los poemas y ensayos de Paz hacen creer al lector que, antes de ellos, la imagen estaba incompleta, aunque hacen sentir que lo dicho es prescindible y solo allana un camino.

Lo más importante de ello es que, al no ser crítica en el sentido profesional y mediático que hoy damos a la palabra, al no ser “análisis”, los textos de Paz sobre arte ponen en cuestión la tematización de las obras y, más bien, parecen artefactos que participan del mismo espíritu de la creación visual. Niegan, si se quiere, la creencia en el fácil enlace de una obra a su descripción. Aceptan los límites que tienen las explicaciones y, antes bien, estiman la obra como un conjunto de problemas. Son cooperaciones de sentido que se hacen consubstanciales con la imagen que nos hacemos del artista o de la obra. Su caso es

uno de los más entrañables, en el siglo xx, de una colección de arte personal armada con palabras, un museo verbal donde las obras ausentes llegan a ser legibles, una vez eclipsada la visibilidad que tuvo lugar durante el encuentro privilegiado entre escritor y obra. ¿Qué tipo de visitante del museo es el escritor? ¿El que hace inventario emocional? ¿El que hace galería de la memoria? En cualquier caso, podemos responder que no es el acontista o el censor. Se trata más bien del calígrafo, aquel que, pese a escribir, sigue sujeto al idioma de origen, al foco irradiante de la imagen. Es alguien que pertenece a la familia de André Malraux, quien, con *El museo imaginario* y *Las voces del silencio*, imaginó una manera perenne de responder literariamente a la obra de arte.

Varios modelos de crítico aparecen aquí, según las palabras que usa y la función que a ellas les atribuya. Hay críticos que se sirven de las palabras-enlace, que buscan ligar la experiencia de la percepción con lo dicho, que unen. Hay críticos que usan palabras-cita, aquellas que convocan y buscan proyectar un posible encuentro del espectador con la obra: son los que propician encuentros. Y están también, en su faceta convencional —la menos interesante—, los críticos de las palabras-cosa, los que persiguen autoconsagrarse y buscan hacer que sus textos sean tan importantes como las obras. Y, por último, están los críticos de las palabras-valor, aquellos que persiguen, sobre todo, la validación y la ubicación de la obra en una axiología, su pertenencia a algún tipo de sistema. Aunque son piezas con cierta autonomía, los textos de Paz parecen cumplir con una tarea de completación de la experiencia, con la misión de señalar lo que es singular, irreductible.

En la poesía de Paz, las respuestas son de diverso tipo. Encontramos el poema ecrástico (sobre Monet, Balthus o Leonora Carrington), que busca reproducir con la descripción poética la espacialidad de la imagen figurativa. Está también el poema que responde a la sugestión de la palabra y nos da una réplica de la textura de la imagen, allí donde no hay una clave figurativa que emular —como en los poemas dedicados a pintores y escultores abstractos como Motherwell, Tápies y Chillida—. Hay incluso poemas en los que la imagen y la palabra se unen en un experimento tipográfico, en una síntesis visivo-verbal

que acude a la tradición del caligrama. Allí el espacio se manifiesta en una especie de topología, un intento por crear poesía en el espacio, contradiciendo la idea de que a la palabra poética corresponde exclusivamente el eje temporal. Revisitando la tradición del ideograma, esas piezas ofrecen el mayor experimentalismo. Como dijo alguna vez Saúl Yurkievich, “los topoemas crean constelaciones semánticas; la página semeja el espacio estelar donde las palabras se despliegan, rotan movidas por su propia energía e irradian sentido”. En otros casos, la prosa poética, en las orillas de lo ensayístico, intenta dar cuenta de lo que una trayectoria artística ofrece en su conjunto: así ocurre con “Ser natural”, prosa en tres movimientos que Paz dedica a Rufino Tamayo y donde lo argumentativo se confunde con lo lírico. Se trata de la exaltación de una explicación, del acontecimiento hermenéutico elevado a la plenitud literaria.

Por último, en el ensayo se puede ver el interés permanente por la capacidad que tiene la obra de arte al abrirnos una experiencia singular. Aunque muchos de los textos fueron escritos para satisfacer la demanda del catálogo, la exposición o la conmemoración, algunos más se comprometen con la interpretación estética de largo aliento y muestran al mejor Paz, el entregado a la interpretación con el instrumental que le habían dado sus amplias referencias culturales y su profundo conocimiento de los problemas del arte de vanguardia. No es equivocada, por ello, la expresión que da nombre a esos registros en las *Obras completas: Los privilegios de la vista*. El título —extraído de Góngora— es una constatación y un llamado al lector-espectador, una declaración sobre la centralidad del ojo en la experiencia humana.

Pese a que los ensayos de arte son heterogéneos en su propósito y estrategia, siempre vemos un razonamiento presidido por la metáfora, que en los ensayos de Paz no es adorno, sino garantía de comprensión, vía honesta de ingreso a la verdad del arte. En uno de esos trabajos, uno de los mayores en su abundante producción de prosa argumentativa, y quizás el mejor logrado entre los que dedicó al arte, Paz se compromete con el estudio detallado de Marcel Duchamp, a quien se acercó en un primer texto de 1968, *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, que luego

Pese a que los ensayos de arte son heterogéneos en su propósito y estrategia, siempre vemos un razonamiento presidido por la metáfora, que en los ensayos de Paz no es adorno, sino garantía de comprensión, vía honesta de ingreso a la verdad del arte.

amplió en 1973 en el libro *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*.

Ambos títulos, como resulta evidente, dan cuenta de la índole evasiva y mental del trabajo de Duchamp, quien por ese entonces era el oxímoron viviente del arte occidental, el punto de plenitud del gran relato de la modernidad, y a la vez su declinación, su punto de no retorno —o de nihilismo, como quieren algunos—. Un artista que, con su obra siempre desconcertante, lanzó —y sigue lanzando— uno de los desafíos más radicales a la comprensión y al intento de traducción. Evocando una frase del propio Duchamp, Paz intitula una de las secciones del segundo texto **water always writes in plural**. Esto capta no solo una particularidad de la obra —la cascada sugerida en la última obra de Duchamp—, sino también la perplejidad que nos asalta en cada momento, una vez repasamos los lugares comunes con que damos cuenta del enigma de la obra. Quizás sintiendo este extrañamiento, el sociólogo Pierre Bourdieu, en su estudio sobre la estructura y la formación del campo del arte moderno, señaló que Duchamp encarna la puesta en crisis de la capacidad del lenguaje para indicar el valor e incluso el sentido de la obra de arte. Por otros analistas, sabemos sobre Duchamp cosas que se han expresado y se siguen expresando de manera ampulosa. “El fin del arte”, “la aparición del arte como idea”, “el arte como función”, “la puesta en crisis de la institución arte” son cosas que Paz sabe, pero que él elige abordar desde la inmersión en la singularidad de las obras, en el tránsito escabroso por lo que tradicionalmente entendemos como arte, y que Duchamp dispersó con un juego de manos.

¿Qué decir de un artista que exhibe un orinal como escultura, que fija una rueda de bicicleta a un sillín? ¿Qué decir de alguien que pide a una persona encerrar un objeto en una caja compuesta de hilos de cobre y mantenerlo en secreto para que solo sepamos de su existencia una vez lo agitamos? ¿Qué decir de quien deja caer tres hilos sobre unas tablas y luego los adhiere atendiendo a la manera en que quedaron dispuestos sobre las superficies? ¿Basta con saber que tales obras se llaman *Fountain (Fuente)*, *A bruit secret (Un secreto en bruto)* y *Trois stoppages étalon (Tres interrupciones estándar)*? ¿Qué pueden decir las palabras cuando se entienden con encuentros impensados, con denominaciones que desnaturalizan las cosas, con “secretos en bruto” y “azares en conserva” que son intraducibles? En una de las observaciones más agudas que se han hecho sobre los vínculos entre literatura y plástica en el siglo xx, Paz nos dice que el *ready-made* viene a ser el equivalente visual del juego de palabras, aquel lugar donde el trastrocamiento va más allá de la ironía.

En este contexto, la vida, aquella que la vanguardia quería reformar, se convierte por vía del erotismo en la puerta de acceso al ámbito, a la vez abierto y clausurado, de Duchamp. Su novia disgregada e inaccesible (que rige *El gran vidrio*) es el elemento alrededor del cual orbitan las obras, como los solteros en el espejo del narcisismo adolescente. La diosa sangrienta que exige ofrendas a sus pretendientes, Kali o mantis religiosa, que reina en la parte superior de la pieza. Un lugar donde la transparencia y la clausura se dan simultáneamente, donde las cosas más sencillas —las declaraciones más elementales, las operaciones más insignificantes— se revisten de complejidad. No la dificultad abstrusa que teóricos y analistas profesionales ven en los gestos de Duchamp, sino la que proviene de la simplicidad desconcertante de la poesía, la misma que llevó al escultor Robert Morris a decir alguna vez, en un oxímoron memorable, que “la simplificación es la primera complicación del arte”. Incubar polvo, abandonar la pintura,

enmudecer por años, jugar de manera incansable al ajedrez, dedicar un larguísimo estudio a una sola jugada de la dama, recoger en un frasco una muestra de la atmósfera de París, serán —desde la explicación de Paz— acciones que relativizan los tránsitos entre la realidad y la vida, maneras de dar a la incertidumbre su condición rectora. “Hay una ruptura y una zona de silencio. En ella el espíritu solitario se enfrentará al absoluto y su máscara: el azar”. El ensayista nos advierte que Duchamp está en el gesto, pero que hábilmente el artista evita caer en la gesticulación. El comentario no puede ser más agudo, si pensamos en la creciente ola de transgresiones que, en la estela de Duchamp, son solo una cara del manierismo.

Por ello el *ready-made*, las notas, *La caja en maleta*, *El gran vidrio* y sobre todo la última obra (*Étant donnés*) aparecen en su densidad específica, sin agregados discursivos que las desnaturalicen. No al punto de señalar que toda la obra de Duchamp es una gran broma, una estafa —como sugiere la simplificación que quiere saldar su interrogación—, pero sí para indicar que comienza en la realidad más próxima y vuelve a ella, disolviéndose donde, como sugiere Donald Kuspit, todo se ha vuelto demasiado incierto para ser solo la vida o para aspirar a ser ya obra de arte. Y es que si bien “los significados de la pintura están *a la vista*”, al acercarse a Duchamp el enigma desborda lo visual.

Cabe recordar que la primera edición del ensayo se hizo en 1968 —año de la muerte de Duchamp—, en una caja diseñada por el artista Vicente Rojo, la cual replicaba la maleta donde el mismo artista francés consignó varias reproducciones de sus obras, aquellas que ideó para garantizarse una vida austera y digna al final de sus días. Quizás para acentuar la proximidad entre explicación ensayística y obra, Rojo incluyó en la caja una reproducción de *El gran vidrio*. Y de hecho, en las obras completas, las reproducciones y los esquemas explicativos se siguen consignando, quizás para indicar que la proximidad es necesaria



cuando se trata de una obra que habla de la vida y de lo que, a la larga, es lo más importante para ella: el erotismo. En el primer texto que Paz dedica a su amigo Duchamp, los motivos centrales son la capacidad de síntesis de *El gran vidrio* y la trayectoria misma del artista, esos extraños valores que lo convierten en una especie de antiparadigma, del todo opuesto a Picasso, con quien Paz lo compara de manera memorable al inicio del ensayo. El escritor se asombra, no ante las innovaciones de Duchamp —por ejemplo, los *ready-made*— sino ante las historias que pueblan la leyenda del artista, a las cuales interpreta en sus implicaciones más radicales: el abandono de la pintura, la inactividad, la tendencia a crear no-obras, a no hacer imágenes sino a producir reflexiones sobre ellas, a ser invisible, serían claves para entender cómo una nueva era del arte se abre con valores como la indiferencia, el distanciamiento y la inercia. Un oxímoron de Paz capta esta condición paradójica: la obra de Duchamp es el “vértigo del retardo”, la cumbre de una gran parte de la producción artística contemporánea y la expresión humana, la hecha desde el silencio. Una vez más, Picasso es la contraparte. Mientras el español es el ruido y la afirmación creativa, Duchamp es la negación pírrónica de la acción. “Picasso ha hecho visible a nuestro siglo; Duchamp nos ha mostrado que todas las artes, sin excluir a la de los ojos, nacen y terminan en una zona invisible. A la lucidez del instinto opuso el instinto de la lucidez: lo invisible no es oscuro ni misterioso, es transparente”. Dicho más simplemente, Duchamp es el “maestro del arte no de pensar sino de ver, no de ver sino de respirar”. Que haya aquí una insinuación de la presencia del budismo en tal comprensión no es gratuito, si se piensa en la vida desprendida, despojada y neutra del artista, quien vivió con lo puesto, y si atendemos a las inclinaciones de Paz, que buscó siempre en el mito y en las imágenes ancestrales las claves para entender el mundo contemporáneo.

En la última versión del estudio, el interés de Paz se desplaza hacia otros aspectos y, especialmente, a la obra que tardíamente, sin que nadie supiera de su proyecto, Duchamp dejó instalada en el Museo de Arte Moderno de Filadelfia: *Étant donnés*. Una obra que habría de sorprender a sus ya numerosos admiradores, quienes habían visto en su trayectoria el rechazo de la manualidad

en el arte y la reivindicación de las ideas, la prédica —después abusada— según la cual todo arte existe sólo en un espacio mental. Duchamp sorprende con una obra que, ante todo, es artesanal, una pieza en la que pareciera dar un puntapié a los valores de su propio legado sobre lo que después llegaría a ser la línea de exploración conceptualista del arte. Luego de hacer girar todos los *ready-made* alrededor de *El gran vidrio*, en esta segunda sección Paz busca las implicaciones de la misteriosa instalación póstuma de Duchamp y establece una relación importante, después magníficamente ampliada por Calvin Tomkins y Raúl Antelo en estudios que muestran el papel que en esa última obra tuvo el amor otoñal de Marcel Duchamp: la escultora María Martins. El molde del pubis de María, a la vez modelo para el de la mujer que aparece en primerísimo plano a través de la mirilla de la puerta, es la huella del factor erótico en la obra de Duchamp. Ahora la novia aparece de frente, con el pubis expuesto, portando la lámpara en la mano y con la cascada —las aguas que siempre “escriben en plural”— fluyendo ilusoriamente ante nuestros ojos.

Los textos que escribió Octavio Paz sobre Duchamp son ejemplares. Y, ya reunidos en libro, son quizás el mejor ensayo de crítica de arte producido en América Latina y, sin temor a exageración, uno de los textos más sensibles sobre el arte de vanguardia del siglo xx. *Apariencia desnuda* es la mejor prueba de que la prosa literaria de ideas podía entenderse en ese entonces con los desafíos de la creación más avanzada y con la búsqueda estética más singular y personal de toda la historia del arte. Lo interesante es que a sus propiedades poéticas se pueden añadir valores informativos y analíticos, los cuales lo convierten en uno de los estudios fundamentales sobre el artista. El mejor rodeo que se ha hecho en torno a la indecible zona de transparencia enigmática que instauran las obras de Duchamp. Por eso, de la escritura de Paz podemos decir lo mismo que dijo del arte alguna vez Roberto Matta: siempre habrá que “pintar para que la libertad no se convierta en estatua”. ■

Efrén Giraldo (Colombia)

Profesor Titular del Departamento de Humanidades de la Universidad Eafit. Ha publicado, entre otros, los libros *Los límites del índice*, *Entre delirio y geometría* y *La poética del esbozo*.