

Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes

Breve Historia de las Miradas Prohibidas



UNIVERSIDAD
POLITECNICA
DE VALENCIA



Pablo A. Bonilla Elizondo.
Valencia. España. Diciembre. 2008
Director: José Luis Clemente Marco.

Universidad Politécnica de Valencia
Facultad de Bellas Artes.

Breve Historia de las Miradas Prohibidas

Pablo A. Bonilla Elizondo.

Valencia, España. Diciembre, 2008.

Director: José Luis Clemente Marco.



Índice

Presentación.....	4.
Introducción.....	6.
.....	
Capítulo I	
Reapertura, Mirada y Destrucción de Lascaux.....	16.
Capítulo II	
Muerte, Ceguera y Reencarnación de Duchamp.....	44.
Capítulo III	
Abismos, Luces y Caída de Velázquez.....	70.
.....	
Conclusiones.....	97.
Bibliografía.....	107.
Catálogo de imágenes.....	111.

Presentación.

1.

No quiero justificar un discurso a partir de la experiencia: lo vivido en cuanto ejemplo de lo que puede ser universal. En mis relatos se reconocer la ficción producida por mi mala memoria; también reconozco mi imposibilidad de apelar a toda universalidad.

2.

Después de ocho años en que me dedique a un trabajo pictórico dirigido hacia Barroco, he decidido abandonarlo. Consistía en un espejo elíptico de doce metros de diámetro mayor por cinco metros de diámetro menor, el cual soportaba una infanta, un retrato de Felipe IV, un niño de Caravaggio, una versión de la *Olimpia* de Manet y algunas frutas de Cezanne, entre otras cosas. Con estos ejes pretendía construir **una práctica fragmentaria de la pintura sobre la pintura**. Perdido en mi delirio y en los abismos inevitables de tales prácticas (¿la barroca?, ¿la pintura?, ¿la emulación Duchampiana?) sólo la renuncia me ha dictado una posible salida. La aceptación de tal caída ha sido necesaria para plantearme el presente proyecto. Fuga.

Estos dos discursos, el que se da por cerrado y el que se inicia, tienen su punto de encuentro en la visita “obligatoria” que realicé al Museo del Prado apenas llegué a España. Disfruté contemplando las manadas de turistas y sus guías electrónicos: “altavoces poseedores de una verdad”. Los envidiaba, ya que el alquiler de esa “verdad” estaba fuera de mi presupuesto. Pero aún así, paseándome por los márgenes, haciendo rodeos innecesarios, zigzagueando de sala en sala,

rehaciendo mis propios pasos, levantando la cabeza, bajando la mirada, sin muchos sobresaltos, llegué a la sala contigua de *las Meninas*. Allí me vi capturado por *La Rendición de Breda*¹, atravesado y sorprendido por las miradas de soldados anónimos, verdaderas lanzas que la atraviesan. Allí, por primera vez, escuché la *retombée*² barroca.

Mi cuerpo articulado por una discontinuidad, se ha convertido, por un momento, en el gozne que enlaza dos campos simbólicos que constantemente se reflejan. **El de la pintura y el de la escritura.** En ese preciso (e infinito) momento en que mi mirada se enfrentó a *La Rendición de Breda* ha sido escrito este documento.

3.

Atravesaba la salida y ojeé, por última vez, el mapa del museo. Descubrí que había olvidado visitar la sala donde, expuestos, me esperaban algunos cuadros de Rafael. No lamenté cancelar tal cita; desde el principio sabía que no iba a poder abarcarlo todo, que es imposible hacerlo. Sé que la historia es un subrayado, y que si utilizas el rigor para subrayar no tendrás más remedio que subrayarlo todo.

¹ Catálogo de Imágenes, imagen #5. Pág. 109.

² “Retombée: causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe”. Sarduy, Severo, *Obras completas, Tomo II*, San José, Edición Crítica, Universidad de Costa Rica, ALLCA XX, 1999.

Introducción

“Pues a la postre no es el concepto, sino el significante mismo, la escritura, lo que piensa: lo que libera en el pensamiento la espontaneidad que le permite sustraerse al régimen en que su olvidar al ser se le impondría inapelable”.

José Luis Brea

“Arte fundido a la vida quiere decir poema de Mallarmé o novela de Joyce: el arte más difícil. Un arte que obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta.”

Octavio Paz

1.

La diosa Diana, protectora de la caza, acompañada por su séquito de ninfas, decide descansar tras el ejercicio de la actividad que la nombra. En el más apartado rincón de un valle consagrado a su nombre, se encuentra *“una gruta, rodeada de selva y en la que nada es obra de arte; la naturaleza con sus propias habilidades había imitado al arte...”*³. En ese su murmurante manantial, decide Diana, la de corto vestido, bañar sus virginales miembros en las cristalinas aguas. Es medio día y una cascada alimenta la pequeña laguna.

Acteón, nieto de Cadmo, después de una jornada bastante afortunada, ya ha teñido las redes y el hierro con la sangre de las fieras y suspende las labores para

³ Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis, Tomo I*, Madrid, Centro Superior de Investigación Científicas (CSIC) -Europa Artes Gráficas, 1990, Pág. 93

internarse por un bosque que no conoce. Errando venturoso llega a la gruta en donde Diana se encuentra desnuda. Las ninfas al ver un hombre, intentan ocultar con sus cuerpos la desnudez de Diana; pero Diana es más alta que ellas y deja expuesta la parte superior de su cuerpo. *“El color que suelen tener las nubes cuando las hiere el sol de frente, o la aurora arrebolada, es el que tenía Diana al sentirse vista sin ropa.”*⁴ Se sonroja Diana al verse mirada y desata su furia, rocía el rostro de Acteón con el agua del manantial y le anuncia el inminente castigo: *“Ahora te está permitido contar que me has visto desnuda, si es que puedes contarlo”*⁵.

Convertido en ciervo, Acteón huye despavorido ya que su nuevo cuerpo arrastra también ese carácter miedoso. Se asombra al verse tan veloz y, en un espejo de agua, encuentra que su cara ya no posee facciones humanas y que dos cuernos nacen de su frente. Tiene poco tiempo para lamentarse, porque sus propios perros, la jauría que siempre lo acompaña cuando caza, lo han visto y se precipitan sobre él para darle muerte.

Tan hermoso ha sido el ritual de la caza que sus propios perros lo llaman orgullosos, sin saber que su amo es la presa misma que tienen entre dientes. *“-Al oír su nombre vuelve él la cabeza-, y se lamenta de su ausencia y de que por desidia no asista al espectáculo de la presa que se les ha presentado. El bien quisiera estar ausente, pero está presente; y quisiera ver pero no notar además las salvajes hazañas de sus propios perros. Por todas partes le acosan, y con los hocicos hundidos en su cuerpo despedazan a su dueño bajo la apariencia de un engañoso ciervo.”*⁶

⁴ *Ibid.* Pág. 94

⁵ *Ibid.* Pág. 94

⁶ *Ibid.* Pág. 97

Algunos opinan que la severidad del castigo ha sido desmesurada, otros lo aprueban teniendo en cuenta que estaba en juego la dignidad virginal de la diosa. Sin embargo, lo importante es que la prohibición ha sido ejemplificada y la advertencia lanzada. **A pesar de ello, no hemos podido dejar de reincidir: reencarnados en el cuerpo de Acteón continuamos transgrediendo con las miradas prohibidas nuestra breve historia.**

2.

Se supone que una tesis tiene que configurar un conjunto estable de hipótesis, las cuales serán desarrolladas en sus respectivos capítulos y sentenciadas en las conclusiones. Sin embargo, se me ha hecho imposible cumplir, de buena fe, tal requisito. Y ello ha sido debido a la duda que acomete el sentimiento de que tal tarea sólo se puede realizar sometiéndose al rigor de los significados unívocos designados teológicamente. De que tal tarea debe reincidir sobre generalidades ya determinadas. Y de que tal tarea sólo se puede realizar obviando aquellos pequeños detalles, intersticios y residuos que nos implican por no pertenecerles a nadie más. En otras palabras, que **las hipótesis sólo pueden provenir de procedimientos que supongan cierta objetivación, en donde el cuerpo a investigar y la investigación están definidos y distanciados.**

Mi tarea ha consistido en **reescribir la escritura que se ha producido sobre el cruce de miradas entre Diana y Acteón.** Resistiendo a ser, pues, una escritura fundadora o primera, trata de hurgar en la proliferación de otras escrituras -de la cual ella es una más-, detallando sus variantes, ¿Cuáles han cumplido la función de potenciar, y cuáles la de limitar?

Es aquí donde tiene que presentarse una definición de *teoría del arte* que justifique tal metodología. La escritura es una forma particular de lenguaje construido susceptible, por tanto, de vincular teoría y arte. Consecuentemente, **la teoría se concibe a partir de la escritura, no como lo que se dice del arte, sino como lo que el arte dice**. Parece que ya no dudamos de que el arte es, en sí mismo, teoría; ahora nos falta por aceptar la afirmación consecuente: **toda teoría es ficticia**.

3.

Tras el vengativo rubor de Diana, sobre el cuerpo muerto de Acteón he querido tejer tres historias múltiples. Múltiples, porque las tres se han tenido que enfrentar a su constante reescritura, han sido sometidas al plural del lenguaje. El plural no es concepto que convalida cualquier comentario, es el conjunto de tensiones conflictivas que hacen oscilar la práctica textual que, como es obvio, no es más que un tejido (*texere*). Pero así como Helena teje la guerra de Troya en un tapiz y Eneas contempla y lee en un bajorrelieve su caída, la práctica textual debe ser atravesada: guiados por sus tensiones, no nos queda más que personificar algunos de sus trayectos. Así, con nuestro recorrido, iluminaremos los nudos sobre los cuales se ha tejido esta red. La mayoría, como se concluirá, propios de la práctica textual.

Para invertir el orden de la Historia, la primera de ellas hace referencia al conflicto más adolescente de los tres: La cueva de Lascaux⁷. Marcada por su descubrimiento en 1940 y su clausura en 1963, su presencia en el pensamiento artístico no ha dejado de ser poética: su lejanía e inestabilidad no ha hecho más que desestabilizar nuestras ciencias históricas y nuestra gramática. Un **primer**

⁷ Catálogo de Imágenes, imagen #6. Pág. 109. (Escena del Pozo)

nivel poético: sus pinturas e incertidumbres, magníficamente abordadas por George Bataille en *Lascaux o el nacimiento del arte*⁸. Su eminente destrucción configura un **segundo nivel** paradójico (para-dójico), en donde la mirada real, dirigida a un mundo empírico, se poetiza; las denotaciones se convierten en connotaciones, los lenguajes literales en figurados: encarnamos a un Acteón cercano a recibir su castigo ante el rubor de una desnuda Diana. Las decisiones políticas definen un **tercer nivel**: la prohibición que imprime su clausura en pro de su conservación se compensa con la construcción de un facsímil institucionalmente seguro, que sustituye a la primera y sus abismos. La copia posee la verdad histórica, *Las palabras y las cosas* vuelven a ser semejantes, se ha regresado, por tanto, al *pensamiento de lo mismo*.

La segunda historia trata de borrar un gran apellido, no como un intento de hacerlo desaparecer, tampoco tapándolo con otro apellido más escandaloso que hiciera que nos olvidáramos de él, cosa que han intentado muchos y ninguno ha logrado. Se trata, más bien, de fragmentarlo, multiplicarlo, dispersarlo en las redes de la escritura misma que lo ha tejido y a la cual, únicamente, ha pertenecido. Por ello, la mayoría de los ataques han fracasado, porque detrás del nombre no hay nadie. **A partir de la ausencia de tal referente, he querido concentrarme en las dos últimas obras de Marcel Duchamp y en el relevo que ejecuta Octavio Paz en su texto *La apariencia Desnuda*⁹**, donde justamente relaciona el mito duchampiano del amor con el mito de Diana y Acteón. Curiosamente la sensatez del capítulo silenciará tal relación, para buscar los susurros detrás de ella. Susurros: ruidos suaves a los que sólo el oído atento puede asignarles sentido, careciendo ellos, por naturaleza, de sentido alguno.

⁸ Bataille, George, *Lascaux o El nacimiento del arte*, Córdoba, Alción Editora, 2003.

⁹ Paz, Octavio, *La Apariencia Desnuda*, Madrid, Alianza Forma, 1998.

También sobre el capítulo dedicado a Marcel Duchamp, habría que decir que la omisión del conjunto de sus *Ready-Mades*, como cuerpo estable de significación, retóricamente es una omisión de sus herencias. Tal cuerpo estable de significación se somete a una destrucción en pro de la búsqueda de las particularidades poéticas de cada uno. Esa tarea queda ejemplificada por la lectura propuesta por José Luis Brea a *Un Ruido Secreto*¹⁰, único *Ready-Made* trabajado.

El tercer capítulo, dedicado a las diferentes lecturas que se depositan sobre *Las Meninas*¹¹ de Diego Velázquez, se inclina substancialmente sobre el texto de Michel Foucault: *Las palabras y las cosas*¹². No sólo a la famosa docena de folios dedicados a las Meninas, sino también a dos de sus extensiones: su comentario sobre *el Quijote*, y su lectura de un cuento de Jorge Luis Borges en el prólogo. Se puede afirmar que esta tesis recorre el texto de Foucault de manera inversa, como su reflejo. En *Las palabras y las cosas*, estos tres motivos son introductorios de su proyecto: la **construcción de una arqueología del saber**. En esta Tesis de Máster, el proyecto de Foucault es introductorio a estos tres motivos.

Añadiendo más reflejos, se suma el concepto de la *elipsis barroca* de Severo Sarduy¹³, que sustenta el infinito campo simbólico del Barroco.

Por último, la caída quijotesca de Jonathan Brown¹⁴ aleja el nombre de Velázquez de su propia pintura.

¹⁰ Catálogo de Imágenes, imagen #4. Pág. 108.

¹¹ Catálogo de Imágenes, imagen #3. Pág. 108.

¹² Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*, Madrid, Siglo XXI Editores, 1997.

¹³ Sarduy, Severo, *Obras...*, *op.cit.*

¹⁴ Brown, Jonathan, “*Sobre el significado de Las Meninas*”, en VV.AA, *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

4.

Así como Homero, para evitar aquel mal adjetivo de poeta cíclico, únicamente iluminó dos episodios del ciclo troyano, esta tesis sólo trata de proyectar **tres momentos en donde la historia del arte se ve reflejada y en ella nosotros, sus lectores**. En los tres capítulos se verá como la mirada pierde su inocencia y su pasividad: para provocar venganzas, para activar máquinas, para destruir certezas, para cuestionar honores, para clausurar abismos. Tal poder de la mirada sólo lo puede justificar la cualidad prohibitiva que el lenguaje ejerce sobre ella; tal relación nunca ha dejado de ser problemática y, en nuestro tiempo, asistimos a otra de sus manifestaciones. Quisiera poder llegar a afirmar que la distinción entre nuestro arte contemporáneo y el de la anterior época moderna, es **el destierro de la mirada**. Sin embargo, una segunda parte, donde se construya un diagnóstico claro y ejemplificado de las últimas tendencias y se demuestre la exclusión de tal factor, queda momentáneamente diferida a una muy probable Tesis Doctoral. Consecuente a su cuerpo de estudio, la metodología de ese *posible* segundo capítulo, se opondría a la metodología de este primero: esta Tesis de Master. En la oposición de dichas metodologías se encuentra una afirmación: **el arte moderno mayoritariamente es autotélico y el arte posmoderno, a su vez, se sostiene mayoritariamente por un referente externo**.

La metodología de este primer capítulo es desigual y parcial. Enfoca breves puntos no para catalogarlos y compararlos, sino para dispersarlos y confundirlos. Se sumerge en los objetos mismos que estudia dejando perder sus límites. Reconoce que el saber de sus objetos no subyace en sus referentes, por eso mismo no los indaga más bien los parodia. En otras palabras, el presente escrito se teje, junto a ellos, en una red infinita y plural, donde acaba constituyendo un trayecto sinuoso.

5.

Tal trayecto, se resume en una pretensión: la pretensión de escribir *otras inquisiciones*¹⁵: **Escribir el texto Borgiano de la misma manera que *Pierre Menard* escribe *El Quijote***¹⁶. Así, los tres capítulos que conforman esta Tesis de Master podrían ser añadidos, con benevolencia, a los treinta y cinco relatos que pueblan el texto borgiano. Esa benevolencia otorgaría la posibilidad de terminar esta introducción con un breve relato desinteresado en distinguir entre ficción y realidad y desinteresado en señalar quien lo ha escrito. El relato es sobre una fotografía y lo que se leía en su reverso. Cómo la fotografía acabó conmigo puede resultar arbitraria. Sin embargo, para aquéllos que creen que los orígenes pueden ser satisfactorios y justificantes la contaré, ya que ese encuentro forma parte de un conjunto de circunstancias que motivaron este proyecto.

Descansando en los jardines externos, después de recorrer el Museo del Prado, volví a tropezarme con un hombre extrañamente pequeño. Por lo general cuando recorres un museo compartes tu trayecto con otras personas, si lo que haces es tratar de evadir los tumultos de japoneses y las visitas guiadas. Las personas con las que constantemente te cruzas se vuelven más significativas. Este fue uno de esos casos, por lo que fue fácil crear conversación. El hombre pequeño me contó que el arte nunca le había interesado y que visitaba el Museo del Prado como un acto de hermandad. Su mejor amigo, un devoto del Barroco, había quedado ciego tras un accidente visitando Holanda y él quería reconfortarlo pudiéndole hablar de sus gustos pictóricos. Por mi parte, le conté que por mucho tiempo había estado envuelto en un proyecto sobre el barroco y que contemplaba la idea de hacer una

¹⁵ Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, Madrid, 1976.

¹⁶ En, "*Pierre Ménard, autor del Quijote*" relato corto de Borges, Pierre Ménard reescribe palabra por palabra el Quijote. Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1972.

tesis; que me gustaría hablar con su amigo, pero que tal hecho era imposible, ya que me esperaban en Valencia. Intercambiamos direcciones y nos despedimos, postergando el encuentro para la próxima vez que yo estuviese en Madrid. A las pocas semanas recibí por correo un paquete; era de mi *compañero de trayecto* en el Museo del Prado. Me saludaba cordialmente y me informaba que su amigo se había suicidado en el momento en que nosotros nos conocíamos. Después de la difícil tarea de recoger sus cosas, clasificarlas y ordenarlas, -no puedo imaginarme lo difícil que debe ser decidir cuales de los restos de tu mejor amigo son basura y cuales no-, decidió enviarme algunos de sus recortes y sus escritos, quizá porque juzgó que me resultarían útiles. En ellos no encontré realmente nada de calidad. Eran, por lo general, escritos muy mediocres y sus fotografías no dejaban de ser instantáneas de un simple turista. Sin embargo, en el reverso de una de ellas, la que nos ha traído hasta aquí, estaba manuscrito el siguiente texto:

“Perseguir en una imagen el resumen de los errores que nos llevaron a elegirla para abandonarla. Producirla como escritura continuando su ficción: la de una caligrafía apurada y lenta, tachada, recompuesta y recorrida hasta volverse un cuerpo, el cuerpo de los ojos sobre el peso de las frases”

Cotejé la caligrafía y me di cuenta de que no era la suya. No quiero compararla con la mía sabiendo que las similitudes no dejarán de atormentarme. De pie, desviando la mirada, observo mi asiento vacío. La fotografía, origen de mi conmoción, me mira y transforma. Me encuentro totalmente desarmado, atravesando la pesada historia de las palabras en un simple pestañeo. La que era mi presa ahora me persigue y me recuerda que soy escritura, en el mejor de los casos un mito y que, desgraciadamente, estoy apunto de encontrar mi muerte.

6. (Nota).

En definitiva, en esta Tesis de Master he decidido inscribirme en un territorio áspero y desigual: **el de la escritura que produce y juega, sobre objetos e ideas como Lascaux, las dos últimas piezas de Duchamp y *Las Meninas* y sobre objetos depositados en ellos, a manera de escrituras, como *Lascaux o el Nacimiento del Arte* de Georges Bataille, *La Apariencia Desnuda* de Octavio Paz y *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault.** Atravesando este trío de parejas encontramos el mito de Diana y Acteón, lugar en el que las miradas se cruzan, lugar en que estos textos se encuentran. Alrededor de ellos, otros textos se cruzan y muchas veces, de manera tácita, asumen el papel de guía; es el caso de *Otras inquisiciones* de Jorge Luis Borges, *El susurro del Lenguaje* de Roland Barthes¹⁷, *Alegorías de la Lectura* de Paul de Man¹⁸, *Barroco* de Severo Sarduy, entre otros. La mención de tan honorables textos no pretende justificar detrás de su autoridad esta Tesis de Master. Más bien, de contrario, quiere señalar la necesidad de profundizar en un futuro proyecto de doctorado. Del cual éste escrito es, solamente, un primer capítulo. Primer capítulo donde la escritura encuentra su proliferación por el mismo hecho de insistir neciamente sobre ella misma.

¹⁷ Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

¹⁸ De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Barcelona, Editorial Lumen, 1990.

Capítulo I

Reapertura, Mirada y Destrucción de Lascaux

“...la mano, alejada de toda voz, arrastrada por un mero gesto de inscripción (y no de expresión), traza un campo sin origen, o que, al menos, no tiene más origen que el mismo lenguaje, es decir, exactamente eso que no cesa de poner en cuestión todos los orígenes.”

Roland Barthes

“Como si el ojo hubiese aparecido, desde el principio de los tiempos, para la contemplación, como si el castigo hubiese tenido siempre por destino dar ejemplo”.

Michel Foucault

1.

Pareciera que la pintura rupestre de Lascaux no responde a ninguna intención artística, aun así, un recorrido por todas sus diferentes galerías resulta obligatorio para la enseñanza de la historia del arte, más que obligatorio, Lascaux ha sido el punto de partida irrefutable.

Las teorías más consolidadas y respetadas aseguran que las pinturas rupestres de Lascaux responden a órdenes místico-religiosas. La sobreposición de las figuras y la ausencia de utensilios señala que estos lugares poseían una exclusividad sacra y que las pinturas forman parte de una serie de rituales para asegurar la caza, o mejor dicho, eran la caza misma. Sin embargo, hoy ocupan un lugar en los libros y enciclopedias de historia del arte por el simple hecho de que son arte. Producir un ejercicio de subrayado sobre las visiones que las múltiples «Historias de Arte»¹⁹ ejercen sobre Lascaux será uno de los primeros objetivos de este capítulo, no sin antes advertir que consistirá en un trazado de escritura perversa²⁰. Este subrayado no se podrá generar sin mencionar el respaldo que proporciona el texto de Foucault: *Nietzsche, la genealogía, la historia*²¹, el cual también abordaré.

Un segundo objetivo será revisar la escritura que ha generado George Bataille en

¹⁹ Con «Historias de Arte», no me refiero a las múltiples tipos de metodología que la historia del arte como disciplina, tiene a su disposición, me refiero directamente a las publicaciones que encarnan la ciencia historiográfica.

²⁰ Aquí me parece importante mencionar una limitación metódica: El cuerpo de las Historias del arte revisadas responde a mis posibilidades de acceder a ellas y a mis límites idiomáticos, lamento de gran manera no poder consultar las Historias Del Arte francesas, que sin lugar a duda serían de gran provecho. Por lo tanto, esta revisión no se sostiene sobre un material selecto, sino más bien sobre el material asequible, que de alguna manera responde, y puede que sea un beneficio, a las posibilidades del lector no especializado.

²¹ Foucault, Michel, *Las palabras...*, *op.cit*

su texto: *Lascaux o El nacimiento del arte*²². Contradictorio, en muchos de sus fragmentos, con el cuerpo dominante de las «historias del arte», el texto, sin duda, es el más placentero de todos y aunque resulte paradójico, renunciando al *rigor de la ciencia*, Bataille ha concebido el más lúcido. “*La certeza triunfa sobre una realidad inexplicable, de alguna forma milagrosa, que reclama atención y lucidez*”²³

El presente de Lascaux debido a su clausura y su clonaje no deja de ser problemático y, por lo tanto, ineludible. La construcción de un facsímil situado a doscientos metros de la cueva original aun siendo una decisión política puede ser leída simbólicamente. Tal ejercicio cierra este capítulo.

2.

Se podría indicar sobre dos fechas distintas el nacimiento de las pinturas rupestres de Lascaux. Una primer fecha de manera precisa: el jueves 12 de setiembre de 1940 cuando cuatro adolescentes, en la colina que domina el pueblo de Montignac²⁴, se deslizaron por un hoyo -ocasionado por la caída de un pino años antes-, para descubrir las abundantes pinturas prehistóricas encarnadas en las diferentes galerías de la cueva. La segunda no posee ningún tipo de precisión, las dataciones han oscilado y con ellas las determinaciones, clasificaciones, periodos, creadores. En otras palabras: la escritura de “Lascaux”, en su corta vida, no ha dejado de oscilar. Las dataciones más fiables la ubican en el 17000 a. de C., sin embargo nuevas pruebas de Carbono 14 muestran que algunas figuras podrían ser más recientes, cerca de los 15 500 a. de C., o incluso 13 500 a. de C. Eso sí,

²² Bataille, George, *Lascaux...*, *op.cit.*

²³ *Ibid.* Pág. 21.

²⁴ Suroeste de Francia, Departamento de Dordoña. Parte oeste del Macizo Central, vertiente septentrional de la cordillera pirenaica.

no podemos olvidar que la precisión científica del carbono 14 se ajusta muy bien a descubrimientos más recientes, contrario a descubrimientos de la prehistoria donde su precisión tiende a disminuir notablemente.

Historiográficamente las primeras clasificaciones de las culturas del Paleolítico superior²⁵ las produjo Mortillet en 1901, donde distinguía dos fases: la primera donde dominaban los útiles de piedra (Musteriense y Solutrense) y otra caracterizada por útiles de hueso (Auriñaciense y el Magdaleniense). Después, el abate Henri Breuil sistematizó de manera distinta los tres grandes ciclos: auriñaciense, solutrense y magdaleniense, señalando sus respectivas subdivisiones.²⁶ En 1936 Peyrony propuso, que el auriñaciense como tal no es una cultura estable con tres fases claras (Auriñaciense inferior, medio y superior), sino dos culturas diferentes pero contemporáneas que continuamente se solapan: por un lado el auriñaciense y por otro el perigordense²⁷. El esquema de Peyrony fue criticado por Breuil, lo que evidencia la discusión entre evolucionismo estricto y posturas no absolutamente lineales. Pero, más allá, la terminología de Peyrony sigue siendo bastante incómoda e incluso resistida (aunque impuesta en la mayoría de los trabajos recientes). Tal suceso recalca las tensiones irresueltas con las que tiene que lidiar toda investigación referida al arte prehistórico en general; su datación es siempre un espejismo al final del desierto y cualquier sujeción a este espejismo termina siendo una condena: la imposibilidad científica se revela gracias a su rigor.

²⁵ Comprendido desde 30 000 al 9 000 a. de C.

²⁶ Auriñaciense Inferior (con puntas de Chatelperron), Auriñaciense Medio (con azagayas de base hendida), y Auriñaciense Superior (con puntas de La Gravette). El Solutrense se divide en Protosolutrense (con puntas de cara plana), Inferior (con hojas de laurel), Medio (con hoja de sauce), y Superior (puntas de muesca). El Magdaleniense, dividido en Inferior, Medio y Superior, atendiendo a la presencia de diferentes tipos de azagayas y arpones.

²⁷ Dentro de un marco cronológico se ubicaría un primer perigordense, después el auriñaciense típico, y por último otro perigordense denominado como perigordense evolucionado.

Para Bataille, Lascaux “es el prisma donde se refleja la plenitud, la culminación del arte y la civilización «aurignaciense»”²⁸, sin embargo estas afirmaciones son influenciadas por las primeras dataciones que ubicaban el origen de Lascaux por el año 25 000 a. de C. El mismo error consta en la mayoría de las «historias del arte» publicadas al día de hoy, por lo menos, con diez años de antigüedad. Sin embargo, es necesario ser corregido en las historias del arte no tanto en el texto de Bataille, donde la precisión científica no empaña sus proposiciones²⁹. Por lo tanto el error no es tal. La falta de precisión termina siendo poética, algo ya previsto por el mismo Bataille: “...la primer respuesta que nos da Lascaux reside en nuestra primera oscuridad, oscura, sólo inteligible a medias. Es la respuesta más antigua, la primera, y la noche de los tiempos de la que proviene se ve tan sólo atravesada por los inciertos resplandores del alba. ¿Qué sabemos acaso de los hombres que sólo nos dejaron insaciables sombras, aisladas de cualquier tela de fondo? Casi nada. Sino que estas sombras son bellas, como el más bello cuadro de nuestros museos.”³⁰ Este “error” -poético- se puede especificar primero como elipsis, como un abismo, la gruta de Lascaux termina siendo infinita, imposible de iluminar e imposible de abarcar. Segundo, manifiesta la forma palipséptica de la cueva, gran tejido que por sobreposición de las pinturas enlaza no sólo los posibles diez mil años de datación sino a nuestra propia época marcada por el descubrimiento en 1940. En la misma cueva se cruzan esas dos fechas comúnmente consideradas paralelas: una ubicada en el descubrimiento adolescente, otra pérdida en la prehistoria. Sólo falta anotar nuestro momento, el momento en que nos enfrentamos a la caverna y con nuestra mirada construimos

²⁸ Bataille, George, *Lascaux...*, *op.cit.* Pág. 25.

²⁹ Como veremos más adelante, Bataille utiliza las dataciones cronológicas para ubicar a la especie creadora, separando la línea evolutiva del Homo Sapiens a la del Neardenthal. Otorgándole al primero un desarrollo repentino que estaría vinculado a las pinturas rupestres.

³⁰ *Ibid.* Pág. 20

sobre los animales pintados una nueva historia: la historia interpretada. Sin embargo, hoy resulta imposible, el 20 de abril de 1963 la cueva ha sido clausurada y ha regresado a la oscuridad total de la conservación.

3.

Que Lascaux sea arte, es una de las cuestiones más espinosas y poliédrica de la historia del arte. Contemplar y abarcar este problema es subrayar las mutaciones históricas que definen y han definido al arte mismo³¹. Consecuentemente, subraya algunos devenires propios de la Historiografía, representante dominante del saber artístico en la cultura de masas. Revisaremos, por lo tanto, algunos de los fragmentos dedicados a Lascaux, la mayoría, primeros capítulos de las «historias del Arte».

“Que el arte es verdaderamente un derecho de nacimiento resulta obvio desde sus comienzos. No empieza en la historia, sino en la prehistoria, hace miles de años”³²

En este texto de Wendy Beckett la definición del arte como un *derecho de nacimiento* resulta más que chirriante. En estos momentos resulta normal aceptar la universalidad como una imposición occidental de nuestro tiempo. Pero su aplicación a *nuestros ancestros paleolíticos* es tensar demasiado la cuerda. Al final de cuentas, el texto de Beckett no trata de justificar el “ser arte” de Lascaux con la “universalidad” de nuestro pensamiento, trata de justificar la “universalidad” de nuestro pensamiento con Lascaux. Tal “universalidad” ha encontrado en los

³¹ Sobre la definición de arte, muy superficialmente tratada en este texto, se recomienda profundizar a partir del libro de Umberto Eco que lleva el mismo nombre, el cual se puede decir que sostiene la mayor parte de la ideología que afirma la imposibilidad definitoria del arte. Eco, Umberto, *La definición de arte*, Barcelona, Martínez Roca. 1983.

³² Beckett, Wndy, *Historia de la Pintura, Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*, Madrid, Naturart, 1995. Pág. 10.

Derechos Humanos un lugar paradójico y paradigmático. Estos se han declarado inherentes a la humanidad en todos sus tiempos y sus culturas, aún en sus tiempos más oscuros y en sus culturas más distantes. Por supuesto, si esto fuera así, la pronunciación, en 1948, de la Declaración Universal de los Derechos Humanos no hubiera sido necesaria. El arte no se puede definir por su universalidad ya que éste nunca ha sido una actividad natural e inseparable de todos los tiempos y de todas las culturas. La historia del arte es la historia de la reclusión, de la minoría, de la élite. Sobra recalcar que su democratización es un asunto reciente, pero aún así, no se puede afirmar que exista fuera del primer y segundo mundo occidental³³ y menos fuera de él: la existencia de un arte oriental sólo se puede afirmar desde nuestra mirada³⁴. Las fotografías de Shirin Neshat³⁵ lo confirman. Su discurso crítico es consecuencia de una lectura de la cultura laica occidental. La pequeñez de la mujer islámica ante los monumentos arquitectónicos del Islam o las separación por género en sus congregaciones, revisten la normalidad dentro del Islam. La universalidad de la práctica artística exige una definición del arte universal, algo contrario a la misma imposibilidad del arte por ser definido.

³³ La presencia del llamado “arte contemporáneo” en los países centroamericanos, no contradice este argumento, más bien lo refuerza. Toda su estructura ha sido construida sobre el primer mundo, -o el segundo, si lo tienen (caso de Costa Rica)- de tales países. El acceso de las clases pobres es mínima o imposible, sin lugar a dudas porque su prioridad es comer. Cuando proyectos artísticos se vuelcan hacia ellas, por lo general, se llegan a obtener dos tipos de beneficios: primero el de los artistas que cínicamente utilizan los problemas sociales de las clases pobres para figurar en bienales centroamericanas, latinoamericanas, o hasta europeas; para así, engrosar sus currículos. Y el segundo tipo de beneficio, proveniente de proyectos más honestos. Éstos pueden consistir en un embellecimiento urbano, una mejora en el nivel educativo de una comunidad o, en el mejor de los casos producir vínculos (o fortalecer los existentes) entre los individuos de una comunidad entre sí y con su entorno urbano. Eso sí, los talleres y actividades que llegan a producir estos beneficios están más cerca de ser un trabajo social que artístico: una sociología artística, y no un arte social. Cuando la documentación de estos talleres llega a los museos, el primer beneficio renace, y el altruismo de los segundos desaparece.

³⁴ Indudablemente, esta afirmación tiene que ser matizada, y pretende serlo en una futura investigación, por el momento, la afirmación tiene la función retórica de limitar el rango de esta investigación a la “universalidad” occidental y a su crítica.

³⁵ Catálogo de Imágenes. #10. Pág. 110.

*“El deseo de dar forma a la emoción y al pensamiento queda establecido desde que el ser humano aparece en la tierra. Para éste es una urgencia imperiosa expresar lo que permanece en su mundo interior, proyectar visualmente lo que imagina.”*³⁶

La *urgencia imperiosa por expresarse* no es una definición que con certeza se pueda ubicar fuera del expresionismo o el romanticismo. Incluso, sin la chismografía, tal vez ni siquiera podríamos ubicar tal definición en muchas de las pinturas de van Gogh. La mutación de las diferentes funciones del arte a lo largo de su historia -propaganda contrarreformista, turismo cultural, parte de rituales funerarios, activismo, reafirmación de género, eyaculación sentimental-, así como la misma disociación etimológica, -el término “arte conceptual” arrastra esta paradoja- conlleva a la imposibilidad de una definición transhistórica: el conjunto total de las definiciones históricas es inalcanzable y la construcción de una sola únicamente se puede lograr a través de la exclusión miope. Tal procedimiento lo ha utilizado la filosofía con insistencia, lo ha nombrado “estética”. Opuesto a ella, se encuentra la teoría. Formada por la parcialidad de las aproximaciones, la teoría recorre con mayor versatilidad el objeto de su estudio. Afín a ella, el arte no define objetos, les aproxima definiciones, teoriza tal aproximación y un instante después la deja caer. “*Theoría*” como se sabe, significa etimológicamente mirar atentamente, contemplar, esto pronuncia su valor oscilante: La teoría inevitablemente cae de la misma manera que la mirada cesa después de sostenerse fijamente en alguna dirección. El arte es una construcción de la mirada (no una *urgencia imperiosa por expresarse*) y, por lo tanto, tiene que reconocer la constante mutación propia de las miradas y de los modos de ver, posicionados y condicionados por los diferentes momentos históricos. Así que, si la culta y digna

³⁶ Gispert, Carlos (dir.), *Historia del arte*, Barcelona, Océano Grupo Editorial, 1997, Tomo I. Pág. 18.

“Historia del Arte” debe comenzar por el principio, buscar las causas y las consecuencias, etiquetar, encasillar, archivar, cerrar con llave, dar llaves a pocos y asegurarse que esas llaves sean usadas con respeto y obediencia; la teoría, como el establecimiento de lo plural y lo relativo, es la peor de sus amenazas. La teoría no puede ser la voz de la institución, la voz de la verdad, del saber total. La construcción del Renacimiento como un movimiento ciclopédico ha requerido un esfuerzo mayor por esconder aquello que se encontraba fuera del canon. El triunfo de esa construcción ha ido en detrimento del mismo Renacimiento. Ya no se puede tener interés por el Renacimiento, sólo se puede tener interés por la mentira renacentista, por ejemplo en *“El código”* de Alex de la Iglesia³⁷, parodia exquisita a la novela de Dan Brown y a su realización cinematográfica.

*“Pero una cosa está totalmente clara, y es que los habitantes de la edad de piedra eran artistas, y no sólo artistas capaces de describir en términos visuales los animales que veían a diario (este tipo de arte puede ser una mera ilustración).”*³⁸

*“Los artistas van a emplear en abundancia el color, con preferencia rojo y negro, y aprovecharán las irregularidades de la roca, salientes y entrantes, para acomodar en ellas las diversas partes del animal y producir una ligera sensación de volumen.”*³⁹

La idea de que Lascaux sea arte, aunque dudosa, es acertada. Pero la idea de que los primeros Homo Sapiens sean artistas es inaceptable. Esta idea probablemente responde a la necesidad de la ideología capitalista por mantener y

³⁷ De la iglesia, Alex, *“El código”*, (Día: 8 de setiembre, 2008. Hora. 00:30) <http://www.youtube.com/watch?v=C1UW9TOXMR8&feature=related/>

³⁸ Beckett, Wendy. *Historia...*, *op.cit.* Pág. 10.

³⁹ Bozal, Valeriano. *Historia del Arte en España. Desde los orígenes hasta la ilustración*, Madrid, Ediciones Istmo, 1973. Pág. 13

regenerar cuando se requiere el vínculo entre obra y autor, que ella misma había creado. Aunque tal vínculo haya sido degenerado por la inseguridad romántica⁴⁰ y deshecho por la crisis moderna. La necesidad capitalista-positivista por mantener figuras para idolatrar busca sin lugar a dudas un respaldo en el supuesto origen. En “La muerte del autor”, ensayo indispensable que conforma parte sustancial del deslizamiento que va de la obra al texto (uno de los núcleos postestructurales), Roland Barthes señala esta rotura, que encuentra en la plástica a su máxima figura en Duchamp y en la literatura, sin duda, a Mallarmé. El concepto de la muerte del autor, heredero de la muerte Nietzscheana de Dios, define a la escritura como *“la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe”*⁴¹. ¿No es Lascaux ese blanco-y-negro, lugar que encierra las inscripciones de la ausencia de un origen? Sus pinturas no son más que el puro ejercicio del símbolo donde *“la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura”*⁴² Reconozco que la distancia entre “autor” y “artista” tiene que ser altamente matizada. El “autor” es un personaje sumamente reciente, producto de la ilustración, es un pequeño dios que le impone su sentido a la “Obra de Arte”, es su accesorio indispensable. El “artista” es aún más reciente -Miguel Ángel no fue más que un escultor y Velázquez nunca persiguió el estatuto de artista, sino el de noble-. El “artista” es, probablemente, heredero del “autor” ya que arrastra muchas de sus cualidades, pero al mismo tiempo, también implica su degeneración. El “autor” aún guarda la forma arcaica

⁴⁰ Aunque normalmente se considera que el periodo romántico encarna la relación artista-obra, las lecturas que Paul de Man realiza sobre el ejemplar verso: *How can we know the dancer for the dance?* del paradigmático poema de Yeats *“Among School Children”* revelan la crisis romántica por la imposibilidad de ese enlace. De Man, Paul, *Allegories of the readings, figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, United States of America, Yale University Press, 1979. Págs. 3-19.

⁴¹ Barthes, Roland, *El susurro...*, *op.cit.* Pág. 65.

⁴² *Ibid.* Pág. 66.

de la nobleza, el “artista” ha sido absorbido por la cultura popular y ha perdido su intocabilidad, probablemente por ser relacionado con la excentricidad, la egolatría y en general con su humanidad (su deficiente forma ejemplar). Pero este “artista”, no es el artista que las «historias del arte» nombran, ellas se refieren a un tipo genérico: el lugar-origen desde donde (intencionalmente) se emite el arte. Este es el remedio para enfrentar el vértigo ante el abismo. Ceguera autoinducida, porque, aunque se necesite profundizar sobre la distancia entre autor-artista, probablemente sea más necesario hacerlo sobre la distancia entre artista y hombre de las cavernas. Tal distancia es evitada en la mayoría de las «historias del arte» y cualquier matiz dirigido a este asunto ni siquiera se esboza. Esta claro que las pinturas rupestres del paleolítico superior poseen un origen ajeno a su ser arte y que dentro de las sociedades paleolíticas cumplía funciones distintas a las que cumplen en nuestra sociedad. Esto, más que hacer dudar acerca de su categoría como arte, la reafirma: el arte se sustenta sobre un vacío: el vacío del origen.

“Estas pinturas ofrecen un alto interés histórico; por ellas sabemos el género de vida del Paleolítico superior, las formas de caza, las armas utilizadas, la variedad de la fauna. Las técnicas para obtener los colores (mezclas de grasas animales, jugos vegetales, tierras de variado cromatismo, madera quemada para las siluetas en negro), la sensibilidad por la vida y el movimiento, y el aprovechamiento de las rugosidades de la roca para dar volumen a los cuerpos y movimientos a los miembros configuran conjuntos estéticos que asombran por su calidad”⁴³.

La metalepsis (figura que consiste en el intercambio del antecedente por el consiguiente) es una de las figuras dominantes de la historia del arte. Convertida en un procedimiento común, fuerza por todos los flancos posibles causas con

⁴³ VV.AA., *Historia del Arte*, Madrid, Editorial Vicens-Vives, 1995. Págs. 23 y 25.

consecuencias. El fragmento anterior de Vincens-Vives es ejemplar, en diez líneas califica a Lascaux como un arte realista: “testigo fiable” de su época; inmediatamente afirma la técnica: y el arte es arrastrado al lugar del buen oficio; continua con valoraciones románticas: *sensibilidad por la vida y el movimiento*, para terminar afirmando su asombro detrás del *valor estético y su calidad*. Ahora bien, yo no se muy bien que es eso de *valor estético* fuera de la estética, y *la calidad* fuera de la fruta de exportación, pero, en este texto los dos conceptos no me dejan de parecer dos mamparas para la gran opinión común: “Lascaux es arte porque mi hijo de cinco años no pudo haberlo hecho”.

Como anoté previamente, uno de los grandes problemas de este apartado radicaba en el cuerpo escogido (u obligado) de las «historias del arte» a releer. La Historia de Vincens-Vives, a la par de la Océano, probablemente sean las más escolares de todas. Ambas, son «Historias del Arte» que difícilmente pueden llegar a formar parte del material de consulta de una buena investigación (probablemente nunca han perseguido más que ser adorno inmobiliario). Pero, sin lugar a dudas, son en gran medida reveladoras del estatus doxológico de muchas prácticas históricas y, peor aún, de la enseñanza que en sus manos se realiza. Un estudio sobre el arte prehistórico peligra de inocente si no se hace desde el lugar paradójico (para-doxico) de la crítica. No reconocer a Lascaux como arte es casi imposible, pero esa aceptación cotidiana tiene que acarrear una serie de preguntas: ¿eran arte antes de ser descubiertas en 1940?, ¿son arte por ser pigmento sobre una superficie irregular que concreta formas animales reconocibles?, ¿son arte porque fueron producidas o porque son producción?, ¿o porque inevitablemente nos interrogan acerca de lo que es y no es arte, y porque lo es?.

Afirmar que Lascaux es una de las formas más completas del arte conceptual⁴⁴ puede ser delirante, pero si la contemplamos como una forma *a priori* arte, que afirma su ser arte a través del cuestionamiento de su ser arte, el delirio, aún siendo un delirio, puede ser escrito.

4.

El texto de Michel Foucault: *“Nietzsche, la genealogía, la historia”* es luminoso. Consiste en una relectura al pensamiento nietzscheniano en su acento retórico - no filosófico-, *“...no se tratará de reencontrar una palabra primera que se hubiera escapado, sino de inquietar las palabras que decimos, de denunciar el pliegue gramatical de nuestra idea, de disipar los mitos que animan nuestra palabras, de volver a hacer brillante y audible la parte de silencio que todo discurso lleva consigo al enunciarse. El primer libro del El capital es una “exégesis” de valor; todo Nietzsche, una exégesis de algunas palabras griegas; Freud, la exégesis de todas esas frases mudas que sostienen y cruzan a la vez nuestro discurso evidente, nuestros fantasmas, nuestros sueños, nuestro cuerpo.”*⁴⁵ En resumen, el texto profundiza sobre los diferentes términos utilizados por Nietzsche para referirse a la genealogía y a la historia. Sus diferencias y confrontaciones evidencian la cuestión principal: la imposibilidad de ver o hacer historia inocentemente.

En el segundo apartado, Foucault se concentra sobre el concepto de *Ursprung*

⁴⁴ Ante las múltiples manifestaciones a las cuales se les etiqueta de arte conceptual, esta nota se vuelve vital. Entenderemos como Arte Conceptual la especificación de Conceptualismo Tautológico lingüístico, dada por Marchán Fiz, en *“Del arte objetual al arte de Concepto”*. Más allá, encarnada en la figura de Kosuth, que prolongadamente ha afirmado la interrogante de la propia definición de arte como parte intrínseca del arte. Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de Concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad posmoderna, antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Akal, 2001.

⁴⁵ Foucault, Michel, *Las palabras...*, *op.cit.* Pág. 291.

forma irónica y peyorativa de *Wunderursprung* (el origen milagroso). Su lectura desprende un postulado indispensable: el origen no es el lugar de la verdad y su búsqueda no deja de revelar la imposibilidad de esta relación. “...en primer lugar [la búsqueda del origen] se esfuerza en recoger la esencia exacta de la cosa, su posibilidad más pura, su identidad cuidadosamente replegada sobre sí misma, su forma inmóvil y anterior a lo que es externo, accidental y sucesivo. Buscar tal origen es encontrar “lo que ya existía”, el “eso mismo” de una imagen exactamente adecuada a sí misma; tener por adventicias todas las peripecias que han podido suceder, todas las astucias y todos los disfraces; comprometerse a quitar todas las máscaras para develar al fin una identidad primera.⁴⁶(...)Lo que encontramos en el comienzo histórico de las cosas no es la identidad aún preservada de su origen, - es su discordancia con las otras cosas-, el disparate.”⁴⁷ El rechazo nietzscheniano a la búsqueda del origen (*Ursprung*) es, en cierto modo, un argumento que se poetiza retóricamente encarnada en la figura de Dionisio, coprotagonista junto a Apolo de *El origen de la tragedia*⁴⁸.

Comúnmente, se reconoce al enlace de Apolo y Dionisio como la fecundación perfecta de la tragedia -y por extensión del arte-. Sin embargo para Paul de Man, el “*Origen de la Tragedia*” se encarga de deconstruir su propio principio de totalización genealógica. La deconstrucción se revela gracias a la desarticulación de estos dos polos mitológicos con las categorías de realismo y apariencia, así como su relación con el lenguaje literal y figurado. La primera caracterización de Apolo como un sueño existe enteramente dentro del reino de la apariencia. “*El sueño no es, en el Nacimiento de la tragedia, la emergencia de una verdad más*

⁴⁶ Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2000. Págs. 17-18.

⁴⁷ *Ibid.* 19.

⁴⁸ Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, México D.F., Espasa Calpe Mexicana, 1994.

«profunda» oculta por la distracción de la mente en estado de vigilia. Es una mera superficie, tan sólo un juego de formas y asociaciones, una imaginería de luz y color más que de la oscuridad de la «esfera interior»⁴⁹. Para Paul de Man lo apolíneo nunca representa una falta de consciencia o su develamiento, ya que ésta nunca estuvo oculta y siempre acepto su carácter ilusorio y, por lo tanto, tampoco puede ser una falsa conciencia, ya que nunca tuvo *“la ilusión de que las ilusiones sean realidad”*.

Tampoco puede coincidir con el lenguaje literal: aquello denominado “Real” en nuestro discurso diario y común, o sea en nuestra realidad empírica. *“No sólo es la representación de un acontecimiento y no el acontecimiento en sí mismo, sino que el acontecimiento en sí mismo es ya una representación, porque toda experiencia empírica es en esencia fantástica. Como mera apariencia de la apariencia [Schein des Scheins], no cabe duda que Apolo habita en el ámbito de la apariencia.”*⁵⁰ La apariencia no se opone a lo real sino, más bien, a lo dionisiaco. Contraria al sueño, la intoxicación, *según se dice, es el equivalente fisiológico de Dionisos*⁵¹ nos devuelve al origen para despertarnos del sueño empírico de la realidad y mostrarnos su naturaleza ilusoria. *“...la apariencia apolínea no es la realidad empírica que representa, sino la evidencia dionisiaca en la cualidad ilusoria de esta realidad”*⁵². Dionisos, al desenmascarar a Apolo, no descubre la verdad detrás de la apariencia -ésta nunca estuvo ahí-, al contrario, no deja de mostrar su imposibilidad.

Volviendo a Foucault y continuando con Nietzsche, el termino *Ursprung* también recalca el sentido poco noble del origen, (sentido que también parafrasea Barthes

⁴⁹ De Man Paul, *Alegorías...*, *op.cit.* Pág. 113.

⁵⁰ *Ibid.* Pág. 113.

⁵¹ *Ibid.* Pág. 114.

⁵² *Ibid.* Pág. 114.

en *“La Retórica Antigua”*⁵³). Para Foucault *“el origen está siempre antes de la caída, antes del cuerpo, antes del mundo y del tiempo; está del lado de los dioses, y al narrarlo se canta siempre una teogonía. Pero el comienzo histórico es bajo, no en el sentido de modesto o de discreto como el paso de la paloma, sino irrisorio, irónico, propicio a deshacer todas las fatuidades: “Se intentaba despertar el sentimiento de soberanía en el hombre, invocando su origen divino: ese se ha convertido ahora en un camino prohibido; pues a su puerta está el mono”*⁵⁴. Sentido poco noble presente en otros de sus textos, como *La genealogía de la moral*⁵⁵ que, como el mismo Nietzsche menciona en su prólogo, continúa algunas ideas ya escritas en *Humano, demasiado humano*. En estos textos Nietzsche disecciona los sentimientos morales y logra extraer el origen nada altruista de los ideales ascéticos. Frente al supuesto origen milagroso de las cosas valoradas como superiores por la religión, la metafísica y la moral; el pensamiento nietzscheniano revela como: las verdades, conductas desinteresadas, principios y los valores más sólidos proceden de la misma cueva oscura que emana instintos y pasiones.

Por último y ligado a los postulados previos, se trata de ver en el origen el lugar de la verdad, pero la verdad de las cosas siempre se ve oscurecida por la verdad de los discursos que la pierde. *“Nueva crueldad de la historia que obliga a invertir la relación y a abandonar la búsqueda «adolescente»: detrás de la verdad, siempre reciente, avara y mesurada, hay la milenaria proliferación de errores. (...) La*

⁵³ En el apartado A.1. *Nacimiento de la retórica*, de su *Retórica Antigua*, se consigna el nacimiento de la retórica (como metalenguaje) a los litigios sobre la propiedad después de la sublevación democrática donde fueron derrocados Gelón y Herión, causantes de grandes deportaciones, emigraciones y expropiaciones, alrededor del año 485. Los procesos para volver a la situación anterior fueron innumerables y movilizaban grandes jurados populares ante los cuales había que ser elocuentes. *“Esta elocuencia participaba a la vez de la democracia y de la demagogia, de lo judicial y de lo político (lo que luego se llamó de deliberativo) y se construyó rápidamente en objeto de enseñanza.”* Barthes Roland *Investigaciones retóricas*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1974. Pág. 89

⁵⁴ Nietzsche siendo citado por Foucault en: Foucault, Michel, *Nietzsche...*, *op.cit.* Pág. 20.

⁵⁵ Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

verdad, especie de error que tiene para sí el no poder ser refutada, sin duda porque la larga cocción de la historia la ha hecho inalterable. Por otra parte, la misma cuestión de la verdad, el derecho que se otorga de rechazar el error o de oponerse a la apariencia, la manera en la que sucesivamente fue accesible a los sabios, retirada luego a un mundo fuera de alcance en el que jugó a la vez el papel de consuelo y de imperativo, rechazada finalmente como idea inútil, superflua, en todas partes rebatida, ¿no es todo eso una historia, la historia de un error llamado verdad? La verdad y su reino originario han tenido su historia en la historia."⁵⁶

Por lo general, se considera a la genealogía como una ciencia auxiliar de la historia, como el procedimiento de estudio de la ascendencia y la descendencia de una persona o familia. Más que eso, en ella se encuentra la articulación del cuerpo con la historia: muestra al cuerpo impregnado de historia y a la historia como destructora del cuerpo. La historia se yergue sobre la pretensión de su cientificidad, de su objetividad, de su totalidad, de su intemporalidad, la historia existe sin elección: *"Se impone el deber de conocerlo todo, sin orden de importancia; de comprenderlo todo, sin distinción de noblezas; de aceptarlo todo, sin hacer diferencias. Nada debe escaparle, pero tampoco nada debe ser excluido"*⁵⁷. Y para lograr todo esto tiene que negar al cuerpo y en especial a su propio cuerpo para construir un saber total. El historiador está conducido a desdibujar su propia perspectiva *"para sustituirla por una geometría ficticiamente universal"*⁵⁸(...) *La objetividad en el historiador es la inversión de las relaciones entre el querer y el saber y, a la vez, la creencia necesaria en la Providencia, en*

⁵⁶ Foucault, Michel, *Nietzsche...*, *op.cit.* Pág. 21-22.

⁵⁷ *Ibid.* Pág.56.

⁵⁸ *Ibid.* Pág.58.

*las causas finales, y en la teleología.*⁵⁹

En el último apartado de *“Nietzsche, la genealogía, la historia”*, Foucault propone tres tipos de historias (genealógicas) que se oponen al concepto Nietzscheano de *“Historia monumental”* que tiene *“como tarea restituir las grandes cimas del devenir, mantenerlas en una presencia perpetua, recuperar las obras, las acciones, las creaciones según el monograma de su esencia íntima”*⁶⁰ y, a la cual, Nietzsche se opone dedicándose por entero a borrar *“el camino de las intensidades actuales de la vida, y a sus creaciones”*. La primera consiste en irrealizar nuestra individualidad, no para buscar el lugar del discurso objetivo, serio, correcto y científico que deje emanar libre de alteraciones el discurso original e intacto de su autor; sino asumiendo todas las máscaras posibles para que la parodia surja en la imposibilidad de igualar a las grandes identidades *“recomenzando la bufonería de la historia”*⁶¹. Se trata de parodiar a la historia para evidenciar que siempre no ha sido más que una parodia. *“La genealogía es la historia como carnaval concertado”*⁶². La segunda consistiría en aceptar la pluralidad de cada identidad, en donde la historia constantemente renacerá en un sistema de elementos múltiples sin el dominio de ningún tipo de síntesis. De esta manera la historia se puede contemplar fragmentariamente, dedicándose a destruir las supuestas raíces de nuestra identidad, *“no intenta descubrir el hogar único del que venimos, esa patria primera a la que los metafísicos prometen que regresaremos; intenta hacer aparecer todas las discontinuidades que nos atraviesan”*⁶³. El tercer uso se dedicará al sacrificio del sujeto de conocimiento.

⁵⁹ *Ibid.* Pág. 59.

⁶⁰ *Ibid.* Págs. 65-66.

⁶¹ *Ibid.* Pág. 65.

⁶² *Ibid.* Pág. 66.

⁶³ *Ibid.* Pág. 68.

Una historia que se interroga a sí misma para desentrañar las injusticias que han encarnado las verdades. Esta historia descubre la violencia de los partidos tomados: *“El análisis histórico de este gran querer-saber que recorre la humanidad pone, pues, de manifiesto que no hay conocimiento que no repose sobre la injusticia (que no hay pues, en el propio conocimiento, un derecho a la verdad o un fundamento de lo verdadero), y a la vez que el instinto de conocimiento es malo (que hay algo mortífero en él, y que ni puede ni quiere nada para la felicidad de los hombres)”*⁶⁴. Este tercer uso está ligado a la crítica moderna, donde la búsqueda de la verdad choca contra la finitud del conocimiento y su sujeto. Constante sacrificio. *“se trataba de juzgar el pasado, de cortar sus raíces a cuchillo, de borrar las veneraciones tradicionales, a fin de liberar al hombre y de no dejarle otro origen que aquel en el que tuviera a bien reconocerse”*⁶⁵. Después de desechar al conocimiento (que posee y domina) podremos concentrarnos en el saber: ligado al sabor implica placer.

Más que pertenecer a La Historia (con mayúsculas) y a los primeros capítulos de sus enciclopedias, Lascaux tendría que pertenecer a una nueva genealogía de la historia. Lascaux se opone *“al desplegamiento metahistórico de las significaciones ideales y de las indefinidas teleologías”*⁶⁶. Se opone a la búsqueda del origen, aún siendo ella lo más cercano a él. Lascaux sólo nos trae pocos e ilusorios halos de luz envueltos en oscuridad; pero esto no va en detrimento de su belleza o, mejor, su poética y su productividad. Es aquí donde entra en juego la genealogía, no como una actividad metafísica que aclara lentamente una significación oculta en el origen para así interpretar el devenir de la humanidad”. Sino como una lectura que al interpretar se apropia *“violenta o subrepticamente, de un sistema de reglas que*

⁶⁴ *Ibid.* Pág. 70.

⁶⁵ *Ibid.* Pág. 74.

⁶⁶ *Ibid.* Pág. 13.

*en sí mismo no tiene significación esencial*⁶⁷ e impone una nueva dirección que introduce a Lascaux en múltiples juegos donde las múltiples reglas, anteriormente consideradas secundarias o hasta terciarias, generan nuevas y plurales significaciones, muchas de éstas inesperadas. *“entonces el devenir de la humanidad consiste en una serie de interpretaciones”*⁶⁸. La genealogía es la historia de las interpretaciones, vuelve a la historia contra su nacimiento y sus pretensiones. La genealogía es la *“historia de las morales, de los ideales de los conceptos metafísicos, historia del concepto de libertad o de la vida ascética, como emergencia de interpretaciones diferentes”*, los hace aparecer *“como acontecimientos en el teatro de los métodos”*⁶⁹. Al final y para iniciar, Lascaux es una de las más importantes creaciones contemporáneas y el hombre prehistórico somos nosotros. Cumplimos el iluso sueño Gombrichiano; aunque esta inversión, probablemente, le provoque revolcarse de angustia en el lecho de su propia tumba.

5.

Como anteriormente habíamos comentado, el texto de George Bataille: *Lascaux o el nacimiento del arte* es, sin comparación, el escrito más placentero referido a Lascaux. Esto, debido a la fascinación, al deseo, a sus excesos, a sus juegos, a la escritura misma. Pero también, es debido a su imposibilidad de abarcar Lascaux, a su abismo, a la oscuridad que impulsa múltiples errores, a las afirmaciones imposibles de justificar que conllevan al fracaso todo intento de abrazar al hombre prehistórico. Por lo tanto, ese hombre prehistórico se convierte en un hombre mítico y sus fósiles los fragmentos de un antiguo poema.

⁶⁷ *Ibid.* Págs. 41-42.

⁶⁸ *Ibid.* Pág. 42.

⁶⁹ *Ibid.* Pág 42.

Para Bataille, Lascaux representa el momento en que el animal se convierte en hombre. El Neántropo, el Homo Sapiens por antonomasia, no proviene de la humanidad paleotrópica, se le diferencia notablemente, incluso se le considera su opuesto. Lo que la antropología designa como el Homo Sapiens (el hombre de Lascaux), parece haber sustituido violentamente a los otros homínidos y al Neanderthal (homínido dominante que se exterminó de manera radical). Es lógico suponer, por lo tanto, que una especie minoritaria -emigrada posiblemente de Asia- habría tenido en el Paleolítico superior un repentino desarrollo, para Bataille, vinculado con el nacimiento del arte y del hombre actual. *“El nombre de Lascaux es así el símbolo de las eras que supieron del pasaje de la bestia humana al ser separado que somos.”*⁷⁰

Esta metamorfosis, ligada a las pinturas rupestres, nos llevan a la tónica de la mirada. No sería delirar, afirmar que la mirada sea la responsable de la maligna mutación, las representaciones de los animales en las cuevas de Lascaux atestiguan el paso de una mirada pasiva a una mirada activa, capaz de representarse mentalmente y ser transcrita sobre la piedra. Resulta importante hacer una comparación entre este primer hombre que hemos llamado mítico y el texto que narra la creación e historia del mundo mitológico: *“Metamorfosis”*⁷¹ de Ovidio, en donde la mirada dirigida a las estrellas separó al hombre de los demás habitantes de la tierra.

“...y mientras los demás animales están naturalmente inclinados mirando a la tierra, dio al hombre un rostro levantado disponiendo que mirase al cielo y que llevase el semblante erguido hacia las estrellas. Así, la tierra que antes era un

⁷⁰ Bataille, George, *Lascaux...*, *op.cit.* Pág. 31.

⁷¹ Ovidio Nasón, Publio. *Metamorfosis...*, *op.cit.* 1990.

*objeto tosco y sin forma, se transformó vistiéndose de figuras humanas antes desconocidas.*⁷²

Si relacionamos la mirada con el origen (*Ursprung*), no podemos olvidar su carácter maligno o poco noble. Son múltiples los mitos griegos que recuerdan el acto impropio de mirar: Narciso, Orfeo, Medusa, todo castigados justamente. Además, la existencia de numerosos amuletos apotropaicos y otros artilugios para evitar el mal de ojo ejemplifican la necesidad griega por subrayar la peligrosidad de la mirada. Las incertidumbres griegas acerca de la percepción sensorial (de las cuales resalta la poca fiabilidad de la vista y sus múltiples engaños) siempre dominan sobre las actitudes más positivas, por ejemplo la contemplación de los cielos visibles alabada por Anaxágoras, o la inducción aristotélica.⁷³ Como afirma Martin Jay “*resulta manifiesto que la cultura griega no estaba tan inequívocamente inclinada hacia la celebración de la visión como puede parecer a primera vista.*”⁷⁴ Pero sin lugar a dudas, el mito más paradigmático de la mirada prohibida y sus castigos, eje central de esta Tesis de Master, es el mito de Diana y Acteón, también presente en la “Metamorfosis” de Ovidio.

Para Bataille el surgimiento de las prohibiciones, -que pretendemos vincular con la mirada-, se enlaza con la aparición del *Homo Sapiens* y, por lo tanto, con el nacimiento del arte. Se sabe que el reconocimiento de la muerte y su conciencia habitaba ya en el tardío hombre de Neardenthal del Paleolítico medio. Entre la cantidad de vestigios encontrados se sabe que los cráneos poseían un sentido privilegiado, no eran simples desechos, representaban al hombre muerto:

⁷² *Ibid.* Pág. 10

⁷³ Para profundizar sobre la Mirada el texto de Martin Jay *Ojos Abatidos* resulta en suma recomendable. “*El más noble de los sentidos*” se titula el primer capítulo donde recorre la dualidad positiva y negativa de la mirada en el pensamiento griego. Jay, Martin., *Ojos Abatidos*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

⁷⁴ *Ibid.* Pág. 30

anunciaban que ese hombre ya no era más. Pero la atención de que fueron objeto los restos humanos se ve drásticamente aumentada en el Paleolítico superior, las conductas humanas parecen haberlos distinguido de objetos distintos y de los restos animales. Esto produce un nuevo valor: los muertos fascinan a los vivos y surge un esfuerzo por prohibir su acercamiento. *La clasificación fundamental de los objetos había comenzado, unos dados por sagrados y prohibidos, otros por profanos, tratables y accesibles sin límite alguno. Esta clasificación domina los movimientos constitutivos del ser humano, y coloca frente a esta la consideración de los tiempos antiguos, del que Lascaux será para siempre un movimiento privilegiado, esto es, el hombre por fin completo.*⁷⁵ A la par de la prohibición de la muerte y opuesta a ella, tiene que estar la prohibición inherente a la vida, a la reproducción y a la sexualidad (el incesto, las prescripciones tocantes a los períodos críticos de la sexualidad femenina, y el pudor visto de manera general). Así la vida y la muerte construyen un conjunto solidario y complementario de prohibiciones sobre el cual las conductas humanas se han construido. La prohibición, más que los caracteres físicos o intelectuales, marca la diferencia radical con el animal, el cual sólo lo limita su realidad natural, en ningún caso éste se limita a si mismo. Una de las cosas que diferencia a Bataille del resto de los *prehistoriadores* es plantear este asunto, aún con la nula existencia de algún documento que pueda informar positiva o negativamente, directa o indirectamente, de la existencia de las prohibiciones. Pero para Bataille la cuestión esta muy clara: *sin prohibición no hay vida humana*⁷⁶; y los múltiples estudios específicos de sociólogos e historiadores que censan y estudian las prohibiciones revelan una explicación global: que la prohibición es fundamento de las conductas humanas, a diferencia del estado animal donde no existe.

⁷⁵ Bataille, George, *Lascaux...*, *op.cit.* Pág. 44-45.

⁷⁶ *Ibid.* Pág. 44.

Sabemos que las prohibiciones se empiezan a establecer en la era del *Homo Faber* (hombre del trabajo) y que probablemente respondan al enfrentamiento entre el mundo del trabajo y la sexualidad y la muerte. Pero es paradójico que el aporte introducido por el *Homo Sapiens* no es el conocimiento, sino el juego. El *Homo Ludens* (hombre jugando), como lo llamó Johan Huizinga⁷⁷, se dedicó y se diferenció de los demás por dedicarse a una actividad que sólo tenía sentido en sí misma. *Fue de todas formas cuando jugó, y jugando, que el hombre supo dar al juego la permanencia y el aspecto maravilloso de la obra de arte...*⁷⁸ Con frecuencia y de la manera que ejemplifica el principio de este capítulo, sólo se le otorga a la pintura rupestre de Lascaux un sentido mágico-simpático. Aún cuando se reconozca que el sentido lúdico y festivo pudo operar, se le descarta rápidamente y se tiende a hablar con reservas o en segundo plano de él, probablemente por su falta de nobleza. Uno de los tantos atributos de la escritura de Bataille radica en la inversión de los papeles provocada por una lectura atenta a los elementos aislados y minoritarios. Pone atención a aquellos elementos que no sobreviven ante quienes tratan de construir un canon, tal *descuido* es necesario para poder formular una realidad global (estética). “¿qué significa el «unicornio» de Lascaux que encontramos en la entrada de la caverna, que representa un animal imaginario? ¿Qué significa la escena del pozo⁷⁹ en la que frente a un bisonte que pierde sus vísceras, se extiende un hombre sin vida?”⁸⁰ Esas son las preguntas que se hace Bataille, su respuesta es contundente: son producto del *lúdico azar* y su magnificencia, fruto de la reincidencia del juego y de su perfeccionamiento, los convierte a todas luces en arte. “Las razones por las que debemos asignarle a Lascaux un valor originario se hacen entonces evidentes,

⁷⁷ Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972

⁷⁸ Bataille, George, *Lascaux...*, *op.cit.* Pág. 50.

⁷⁹ Catálogo de imágenes. # 6 Pág. 109

⁸⁰ *Ibid.* Pág. 49.

*con la condición de no aislarla del conjunto que ella encarna, que fue producto de la suerte*⁸¹.

Inmediatamente después de la prohibición esta la transgresión. Así como, en todas partes, la fiesta y el carnaval marca el momento en que las reglas (ordinariamente soportadas) se suspenden, la transgresión es la contrapartida necesaria al detenimiento y el retroceso de las prohibiciones en un principio sin suspender. Es importante aclarar, como lo hace Bataille, que la transgresión no es la ignorancia a la ley y que tampoco es debida a que la prohibición se haya vuelto obsoleta. La transgresión es el movimiento que se produce a pesar de la angustia profunda y experimentada ante lo negado. Y que se diferencia de las suspensiones producidas por la fiesta concordada, que son, probablemente, permisos posteriores para mantener un *liviano equilibrio*. Esta transgresión se relaciona con la fiesta, en la que el sacrificio es un momento de *paroxismo*⁸², la única salida hacia un mundo más prodigioso, religioso y sagrado. Así la transgresión se traduce en formas prodigiosas: artísticas. *“Las formas artísticas tienen por único origen las fiestas de todas las épocas, y la fiesta, que es religiosa, se relaciona con todos los recursos del arte”*. De esta manera el juego, la fiesta y el éxtasis sagrado, llevados a formas prodigiosas que llamaremos arte están íntimamente ligados a la transgresión de las prohibiciones soportadas por el trabajo.

Como se ha visto, las prohibiciones surgen de las distinciones, *“no puede ser homogéneo al mundo de los objetos estables y distintos, la vida que se desvanece o que surge, debe ser rápidamente separada, puesta aparte, y según las*

⁸¹ De esta cita es imposible distinguir si se refiere al descubrimiento de los cuatro adolescentes o su realización por el hombre prehistórico. *Ibid.* Pág. 28.

⁸² *Ibid.* Pág. 52.

*ocasiones, calificada de nefasta, disturbadora, o sagrada.*⁸³. Al mismo tiempo, esas prohibiciones nos separan de lo *otro radical*, sus transgresiones nos aleja cada vez más de ellos. Desde la distancia ganada nos observan e inquietan, cruzamos miradas con la vida animal, reconocemos nuestra mirada, nos miramos mirar y ser mirados. La mirada transforma, comienza la cacería incierta en donde presa y rapiña invierten sus papeles constantemente. Acteón al transgredir la prohibición es convertido en ciervo para ser cazado por sus propios perros. La caverna de Lascaux se cierra detrás de sus visitantes, gran trampa que captura y castiga a quien ha cometido el pecado original: mirar.

6

Literalmente, Lascaux ha sido cerrada enfrente de sus visitantes. Después de su descubrimiento, su rápido deterioro impulsó al Ministerio de Asuntos Culturales del Gobierno Francés, bajo la dirección de André Malraux, a su clausura definitiva el 20 de abril de 1963. Son varias las causas de su deterioro, algunas de carácter natural como la alternancia entre la helada y el deshielo que afecta la entrada de la cueva, o el nacimiento de vegetación (musgos, helechos y líquenes) provocados por la luz natural o artificial, o la circulación de masas de aire que provoca un mayor grado de corrosión en la pared. Pero evidentemente, todas estas causas naturales son consecuencia directa del descubrimiento. En veintitrés años Lascaux se deterioró excesivamente gracias a su florecimiento en nuestro pensamiento occidental, opuesto a los más de veinte mil años en que se logró conservar gracias a nuestra ignorancia.

Es sabio Bataille al afirmar que las pinturas de Lascaux *poseen toda la frescura de*

⁸³ *Ibid.* Pág. 47.

*la juventud*⁸⁴. Son, sin lugar a dudas, una expresión joven de nuestra cultura, simbólicamente descubierta por cuatro adolescentes, que según cuentan, encontraron Lascaux mientras se dedicaban a la caza. La vida de Lascaux es reciente y el pensamiento depositado en ella el nuestro. Pero este pensamiento se ha dirigido a ella sólo para atender contra su integridad. Primero, por las dudas generadas acerca de su autenticidad, entre las cuales resalta el nombre de André Bretón., quien al evaluar la caverna con su dedo se llevó consigo parte del pigmento. Condenado a pagar la multa, Bretón creyendo estar ante una estafa, no logro confirmarla, sólo demostrar la fragilidad de la caverna. El Abate Breuil ya había demostrado que el calcado de las figuras de Altamira era imposible, el ambiente húmedo de las cavernas mantenía el pigmento fresco⁸⁵, al intentarlo hubiera provocado que el papel desprendiera las pinturas al igual que el dedo de Bretón. Bretón terminó firmando el escepticismo de la sociedad culta tras casi un siglo de descubrimientos prehistóricos, algunos de los cuales falsos como el hombre de Piltdown⁸⁶ y que alentó las sospechas. El segundo ataque, es un ataque físico, no de la duda y escepticismo, sino del acto impropio de mirar y las consecuencias naturales que produjo la respiración del excesivo caudal de espectadores en la caverna. Los primeros indicios de deterioro se registraron en 1955. Un estudio detenido indicó que la causa principal de dicho deterioro era el exceso de gas carbónico en el aire provocado por la respiración de los visitantes. Las investigaciones demostraron que los deterioros de la cueva estaban causados por la explotación abusiva realizada por las autoridades correspondientes. El tercer ataque, por supuesto, es su clausura, dictaminada por el gobierno francés para el mantenimiento del frágil equilibrio biológico de la cueva. Dicho cierre ha

⁸⁴ *Ibid.* Pág. 21.

⁸⁵ Sus famosas acuarelas, probablemente no respondan a un interés artístico, algo que había vinculado la pintura rupestre de Altamira con el arte (tomando en cuenta la homologación inevitable entre pintura y arte de principios del siglo XX), sino a una necesidad científica.

⁸⁶ Hecho público en Inglaterra el 25 de noviembre de 1953.

regresado a Lascaux, como habíamos dicho, a la oscuridad total de su conservación. Esta prohibición dirigida a la mirada atenta y exhalativa ha obligado a las autoridades responsables a construir un facsímil de los dos sitios más representativos de la caverna: *La sala de los toros* y *El divertículo axial*. Este facsímil se ha denominado *Lascaux II*.

Los tres ataques resultan paradójicos y poéticos: Lascaux, descubrimiento adolescente, sobrevive a las acusaciones que la tachan de falsa, de ser un engaño y una estafa. Su intensa y exuberante vida atrae a casi mil doscientas visitas diarias que se introducen en sus cavidades, su exhalación pone en peligro la estabilidad de la cueva. Su cierre, decisión política, la protege de la destrucción que en los ojos de los turistas sería inevitable. Estos últimos, para verse resarcidos, aprecian una copia, una simulación, un engaño, dispuesto no muy lejos (doscientos metros) de la prohibición de ingresar a la original. La original se conserva gracias a la vigilancia extrema de unos cuantos científicos.

Algunos se han atrevido a decir que es la Capilla Sixtina de la prehistoria, sin embargo este gran templo, es un templo contemporáneo dirigido a Diana la cazadora. Las pinturas de Lascaux representan la caza, pero la cueva misma y su historia reciente la inducen. El acto inducido y osado de cazar (no con las garras o las armas, sino con la mirada que distancia -crítica- que prohíbe, que juega y se excede), hace transgredir las prohibiciones. Igual que el de Acteón el castigo es severo pero justo. La caverna transforma el cuerpo de sus víctimas en sus propias ficciones. Ahora, los cazadores convertidos en presas se refugian despavoridos en una copia, en una parodia de la Historia. En ella contemplan en el mito del origen su propio reflejo: el mito de su propio cuerpo.

Capítulo II

Muerte, Ceguera y Reencarnación de Duchamp

“Marcel Duchamp, one of this century's pioneer artist moved his work through the retinal boundaries... into a field where language, though, and vision act upon one another.”

Jasper Jons.

“No es el mito moderno, es la versión (visión) moderna del mito”

Octavio Paz.

1.

Escribir Marcel Duchamp: ¿Tarea agotada o agotadora? ¿Tarea agotada?, muchos han escrito sobre Duchamp reseñas, monografías, biografías, entrevistas (el silencio encausado en preguntas), pero pocos han escrito a Marcel Duchamp, entre ellos Octavio Paz y, por eso, la “Apariencia Desnuda”⁸⁷ es el primer referente de este texto. ¿Tarea agotadora? si la evaluación proviene de la ciencia (*ciencia con paciencia, El suplicio es seguro*), me atrevo a seguir parafraseando S/Z⁸⁸ ya que nuestra evaluación sólo puede estar ligada a la escritura. “Lo que la evaluación encuentra es precisamente este valor: lo que hoy puede ser escrito (re-escrito): lo escribible. ¿Por qué es lo escribible nuestro valor? Porque lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector no ya un consumidor, sino un productor del texto”⁸⁹. Convertir al lector en aquel que activa la máquina, un soltero que desnuda con la mirada y a la mirada.

Escribir Marcel Duchamp también implica escribirlo muchas veces, no como el nombre de un héroe, más bien, como homonimia. Sería difícil de relacionar sus *Ready-Mades* con *Dados: 1º La cascada. 2º El gas de alumbrado*⁹⁰, si no fuera por la atención obscena de la Historia del Arte por los orígenes. Este pequeño texto pretende hacer caso omiso a los orígenes o, en su caso, convertirlos en ficción; mismo método se aplica con la biografía de Duchamp, la cuál no trata como un eje de lectura. Que el Picasso del periodo azul, se llame igual al Picasso cubista no

⁸⁷ Paz, Octavio, *La Apariencia...*, *op.cit.* 1998.

⁸⁸ Barthes, Roland, *S/Z*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2004

⁸⁹ *Ibid.* Pág. 2.

⁹⁰ Catálogo de Imágenes, imagen #2. Pág. 108.

los hace el mismo autor. Por ignorancia priápica⁹¹ designaremos los *Ready-Mades* como producto de un autor distinto.

Tampoco trabaja, este texto, sobre un cuerpo sumamente común: la famosa entrevista con Pierre Cabanne. Este es uno de los documentos que ha servido de eje bibliográfico para la mayoría de escritos sobre Duchamp. Este límite retórico implica, por una parte, anular las lecturas hospedadas en las posibles intenciones del autor, intenciones de por sí silenciadas por él mismo -además, sería iluso creer todo lo que Duchamp dijo sobre sí mismo y su trabajo-. Por otra parte, tal evasión, implica ejercer una actividad de borrado, como el borrado de Rauschenberg a un dibujo de De Kooning⁹²: un borrado productivo (poético). *“La palabra es irreversible, ésa es su fatalidad. Lo que ya se ha dicho no puede recogerse, salvo para aumentarlo: corregir en este caso, quiere decir, cosa rara, añadir. Cuando hablo, no puedo nunca pasar la goma, borrar anular; lo más que puedo hacer es decir «anulo, borro, rectifico», o sea, hablar más.”*⁹³

Esté capítulo, por tanto, se centrará en la escritura inserta en los tres trabajos más enigmáticos de Marcel Duchamp: *Un Ruido Secreto*, *La Novia puesta al desnudo por sus solteros*, *aun*⁹⁴ y *Dados: 1ºla cascada 2ºel gas de alumbrado*.

2.

Parece ser más fácil asociar los *Ready-Mades* a los *Art Comics and Satires* (1949

⁹¹ En los Priapeos (colección de aproximadamente ochenta poemas latinos dirigidos al dios Priapo.), ocasionalmente Priapo, quien encarna una estatua tipo espantapájaros, finge ignorancia para poder vituperar e insultar a su antojo. La ignorancia fingida es tomada aquí como una licencia poética.

⁹² Catálogo de Imágenes. #12. Pág. 110

⁹³ Barthes, Roland. *El susurro...*, *op.cit.* Pág. 99

⁹⁴ Catálogo de Imágenes, #1. Pág. 108.

-1954)⁹⁵ de Ad Reinhardt que a *Dados* y, por esto, subrayaría el primer acercamiento que realiza Jesús Hernández Sánchez⁹⁶: “*Son obras, o más bien habría que decir, gestos sin continuidad. Momentáneos, puntuales y circunstanciales.(...)Se Puede decir que representan una parodia antirretiniana conformando un cuerpo de divertidos personajes teatrales o, más bien habría que hablar, para mal decir, teatreros, cumpliendo la función de una comedia divertida para crítica y sátira de la situación concreta de la modernidad artística.*” Unas páginas más adelante, el texto de Jesús Hernández Sánchez, los presentara como la preparación perfecta para *Dados*, un tipo de filtro o rejilla entre la vida de Duchamp (subjetividad⁹⁷ duchampiana) y su obra, no como obras de arte sino como pliegues sobre sí mismos. “*ejercicios de preparación subjetiva que alcanzan su razón de ser en un modo de existencia artístico*”(…) “*Y en eso consistió la vida (antiartística) de Duchamp, en acercarse -retardarse para mejor decir- en estar listo y preparado para enfrentarse a partir de 1946 a su pliegue definitivo...*”. Se podría descartar esta segunda lectura, decir que la vida de Marcel Proust preparo el camino para la escritura de *En busca del tiempo perdido* sería caer en el error de confundir el yo de la enunciación y el yo que enuncia (igual presente en el texto) con aquel que ha escrito y, al cual, no se puede acceder para generar las verificaciones correspondientes. Más allá, la vida de Marcel Duchamp (aún como

⁹⁵ Catálogo de Imágenes, #11. Pág. 110. Bruce Silverstein Gallery: “Ad Reinhard - Art Comics and Satires 1949-1954” (Día: 16 de junio, 2008. Hora: 20:45) http://silversteingallery.com/Pop_Ad.html

⁹⁶ Hernández Sánchez, Jesús, *Duchamp: de la apariencias a la aparición. Viaje osmótico al acto creador*, Pontevedra, Servicio de Publicacións Deputación Provincial de Pontevedra, 2001

⁹⁷ Para sostener y diferenciar del simple sujeto, el concepto “subjetividad” Jesús Hernández Sánchez cita a Deleuze comentando dicho concepto en Foucault: *Un proceso de subjetivación, es decir, la producción de un modo de existencia, no puede confundirse con el sujeto, a menos que se le despoje de toda identidad y de toda interioridad. La subjetivación no tiene siquiera que ver con la “persona”: se trata de una individualización, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una vida...) Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal...*” Deleuze, Gilles. *conversaciones* Pre-textos. Valencia, España. 1996. citado en Hernández Sánchez, Jesús. *Duchamp...*, op.cit.

subjetivación) no parece ser mencionada ni en *La novia puesta a los desnudos por sus solteros, aún* o en *Dados 1º La cascada, 2º el gas de alumbrado*, el mito acerca de su figura, por lo tanto, puede ser obviado: Silenciar al silencioso. La lectura de los *Ready-Mades* sin la figura paterna al lado y descontextualizados de su puntualidad y circunstancialidad accionan una serie de distinciones sumamente productivas: el reconocimiento de su poca continuidad como gestos potencia su pluralidad. “...sólo nos falta aludir a tres *Ready-Mades* cuya inserción en ese «sistema solar» del que hemos hablado resulta, cuanto menos problemática”⁹⁸

3.

Todo *Ready-Made* merece su especificación fuera del cuerpo de *Ready-Mades*, dado, principalmente, el momento en que se vuelven a inscribir, cuando la pintura ha perdido su jerarquía. *Un Ruido Secreto* tiene que distinguirse de *La Rueda de bicicleta Sobre un Taburete de Cocina* aunque formen parte de la misma clasificación en el libro de Juan Antonio Ramírez⁹⁹. Esta distinción, que menciona tácitamente las clasificaciones, permite el juego, su activación y su re-escritura. Permite, por lo tanto, la construcción de nuevos enlaces, como el que construye José Luis Brea¹⁰⁰ entre la cita Nietzscheana perdida en una servilleta “*he olvidado mi paraguas*” y recuperada por Derrida y *Un ruido Secreto*.

“*El escrito es legible, perfectamente legible*”-escribe Derrida. Pero su significado verdadero “*puede permanecer secreto para siempre, y no porque guarde un secreto, sino porque siempre puede no haberlo y simular una verdad oculta entre*

⁹⁸ Los problemas que Juan Antonio Ramírez sufre, para mí no dejan de ser placenteros, aun más, por el mismo sufrimiento ocasionado. Ramírez, Juan Antonio, “*Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 1993. Pág. 59.

⁹⁹ “Ready Mades de manipulación obligatoria” en *Ibid.*

¹⁰⁰ Brea, José Luis, *Un Ruido Secreto, el arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, 1996.

los pliegues”. La brillante sugerencia derridiana consiste en proponernos que la escritura de Nietzsche es siempre una escritura de este tipo, una escritura que se constituye precisamente desde la certidumbre de que es imposible fijar el significado –incluso el de la frase más simple y cotidiana- porque toda escritura es infinitamente interpretable –es huella de un olvido irrecuperable que jamás podríamos dejar atrás” (...)“He olvidado mi paraguas” vendría a decir precisamente entonces la falta de garantías con que, en realidad, habitamos el lenguaje, el discurso, la escritura. Lo que ella no entrega es huella y resto de un olvido –pero nada en ella podría devolvernos el objeto perdido, la verdad de su significado: él permanece oculto entre los pliegues de una lógica que sólo nos entrega el lenguaje como una máquina que se autoproduce como enigma. Lo que toda escritura nos entrega es, ineluctablemente, un “ruido secreto” –la huella de una hipotética “intención de significancia” que nunca nos sería dado descifrar.”“...esa presencia de una “intención de significancia” no debe ser atribuida a un autor, no se refiere en realidad a lo que Duchamp quería decir o Nietzsche quería decir: sino al efecto que induce la inscripción de esas pequeñas máquinas –aforismo o readymade- es un espacio de circulación pública. Allí puestas, nada limita el abismo de las interpretaciones posibles – ni aún la “intención” presuntamente originaria del autor. La fuerza de significancia del pequeño dispositivo –aforismo o readymade- es independiente de su relación con algún “sujeto supuesto saber”(...) La exposición del sentido de una obra no está limitada al privilegio de la interpretación que sobre ella pudiera ofrecer –ni siquiera su propio autor. “Un ruido secreto” es el secreto ruido que toda obra segrega: pero éste no depende sino de con qué otro dispositivo la obra se ensamble, haga máquina. Sin espectador que la agite, en efecto no hay obra”¹⁰¹

Un Ruido Secreto: extraño objeto que contradice el concepto mismo de Ready-

¹⁰¹ *Ibid.* Págs. 9 y 10.

Made. Mecanismo sumamente elaborado (como *La novia* o *Dados*), no parece ser un objeto encontrado ni parece evitar todo discurso artístico. Posiblemente el *Ready-Made* más plurisignificante y al mismo tiempo, y por eso mismo, una alegoría a la ilegibilidad, como a continuación anota Brea: “El contenido de la obra, como el significado de los signos sobre ella trazados, permanece secreto, oculto ilegible. Sólo ascendiendo a un grado de metalenguaje podemos “interpretar” la obra, abordarla: mostrando que ella es una alegoría de la ilegibilidad. Lo que ella nos dice es -y esto sí que lo hace con extrema eficacia- es, precisamente, que no se puede triunfar por completo en decir, en el escribir, en el expresar, en el leer.”¹⁰²

Es un ovillo prensado entre dos placas de latón sujetas con cuatro tornillos. En la placa superior se lee en Frangles¹⁰³ *P.G. ECIDES DEBARRASSEE. LE. D.SERT. F.URNIS.ENT AS HOW.V.R COR.ESPONDS* “Peggy decides debarraser les deserts fournisent as however corresponds” (Peggy decide arrasar los desiertos amueblados como sin embargo corresponde¹⁰⁴) la inscripción en la parte inferior se presenta más o absolutamente ilegible: “*IR. CAR.E LONGSEA. F.NE, HEA, .O.SQUE.TE.U S.ARP BAR. AIN*”. En el interior del ovillo se encuentra un objeto desconocido, al parecer introducido por Walter Aresberg (nadie) a petición de Duchamp, otra manera de silenciarse para así escapar de la autoría.

Su nombre: *Un ruido secreto* se produce al agitarse. El usuario acciona un maquinaria productora de secretos: *maquina enigma*. Pero su enigma no sólo es el objeto que rebota en su interior, más aún, es la relación entre el interior y el exterior producida por el oído, práctica sinestésica: lo escuchado es lo mirado.

¹⁰² *Ibid.* Pág. 51.

¹⁰³ Mezcla entre francés e inglés, habitualmente utilizado por Duchamp en sus gestos.

¹⁰⁴ Traducción de José Luis Brea

Alegoría al recurrente debate entre sentido extrínseco o intrínseco, metáfora del adentro/afuera, ¿es la forma la trampa externa del contenido (significado) que hay que liberar, la puerta que hay que atravesar¹⁰⁵? ¿O es la forma la emisora de una autoreflexión, donde el significado es referencial y extrínseco?. Para Paul de Man “*Poco importa que el interior de la caja sea considerado el contenido o la forma y lo de afuera el significado o la apariencia*”¹⁰⁶, es sabido que las significaciones son más que oposiciones binarias y su posible juego de reversiones quiásmicas. Es sabido que existen otros ejes que atraviesan esas relaciones (contexto, intertexto, valor). En *Un Ruido Secreto* la relación entre las dos láminas de latón ejemplifican tal enunciado: en la parte inferior se encuentra un texto ilegible, en la superior uno sumamente plural, en otras ocasiones es al revés, cual sea la cara superior o la inferior también *poco importa*. Otra versión de *Un Ruido Secreto* presenta las caras invertidas, la jerarquía entre total ilegibilidad y pluralidad se presenta como arbitraria, aún más, recuerda que toda jerarquía entre denotación y connotación es ideológica. Cuatro tornillos tejen las láminas de latón con el ovillo y el enigma, no es por lo tanto una obra y es más que la crítica a la obra de arte como siempre se ha considerado a la mayoría de los *Ready-Mades*. Es un tejido, una práctica textual, la consecución de una práctica lingüística desde las artes visuales, es, por lo tanto, la encarnación del desplazamiento pronunciado posteriormente por Barthes: el paso de la “*Obra al texto*”¹⁰⁷.

“La certeza oscura de que las significaciones de todo signo pertenecen a la posteridad de un trabajo interminable de producción interpretativa, nunca clausurable, nunca “definitivamente acabable”. La certeza, en definitiva, de que al

¹⁰⁵ Uno de los primeros ejemplos que utiliza Saussure: el significante es una puerta que hay que atravesar para llegar al significado. Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1970.

¹⁰⁶ De Man, Paul, *Alegorías...*, *op.cit.* Pág.17.

¹⁰⁷ Barthes, Roland, *El susurro...*, *op.cit.* Págs. 73-82

igual que no cabe una interpretación que agote el sentido de un texto o un signo -y que todo texto es por lo tanto radicalmente "ilegible"-..."¹⁰⁸

4.

El juego lingüístico es uno de los elementos más recurrentes en las propuestas de Duchamp. Caracteriza y define algunos de sus *Ready-Mades* como *L.H.O.O.Q.*¹⁰⁹, o *Why not Sneeze Rose Sélavy*¹¹⁰. También aparece en sus juegos disparatados de palabras como "*à charge de revanche/ à verge de rechange* -"o "*Église exil l'église en exil*"¹¹¹ muy influenciados por el método literario de Raymond Roussel. Sobre la presencia de Duchamp en la representación de *Impresiones d' Afrique* se ha escrito suficiente para justificar esta relación que ha todo ojo se encuentra en sus escritos, no en la anécdota. De forma póstuma (otra gran coincidencia) se publicó el método de escritura que Roussel mantuvo en secreto a lo largo de su vida: «*Elijo dos palabras similares. Por ejemplo "billiards" y "pilliards". Entonces les añadía palabras similares tomadas en dos direcciones diferentes y obtenía dos frases casi idénticas. Halladas las dos frases, era cuestión de escribir un relato que pudiese empezar con la primera y acabar con la segunda. Amplificando el proceso buscaba nuevas palabras que llevaran a la palabra billiards, tomándolas siempre en una dirección diferente de la que se presentó al principio de todo, y esto me proporcionaba cada vez una creación. El proceso evolucionaba se movía y acababa tomando una frase que obtenía de la dislocación de las imágenes, un*

¹⁰⁸ Brea, José Luis, *Un Ruido...*, *op.cit.* Pág. 50

¹⁰⁹ Reproducción de la Gioconda con barba y bigote, más la inscripción L.H.O.O.Q., en la parte inferior. La lectura de las cinco letras consecutivamente puede ser escuchada y traducida como "Ella tiene el culo caliente".

¹¹⁰ Cubo de Mármol, hueso de sepia y termómetro en el interior de una jaula.

¹¹¹ *A cambio / con verga de recambio* – y "*Iglesia exilia iglesia en exilo*". Moure, Gloria. "Introducción" a Duchamp, Marcel, *Notas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998. Pág. 183

poco como si fuera cuestión de extraer algo de un jeroglífico»¹¹².

En el *Gran Vidrio* el elemento verbal se presenta de una manera notable, resulta mucho más productivo que la ironía o el sarcasmo de los *Ready-Mades*. Esto, debido a que sin olvidar la ironía y el sarcasmo, el elemento verbal se presenta de forma más diversa: oculta, paralela, nominadora. La *Caja Verde* es la muestra más representativa de la escritura de Duchamp, manual de instrucciones para la lectura de *El Gran Vidrio*. Para Gloria Moure¹¹³ irónicamente pensado a modo de “*manual-catálogo de asistencia a la visión del Vidrio, a modo de ejercicio antirretiniano*”, la práctica antirretiniana duchampiana encuentra su mejor campo de acción en la lengua, específicamente en esas operaciones productoras de la *meta-ironía*, para Octavio Paz “*el juego de palabras es un mecanismo maravilloso porque en una misma frase exaltamos los poderes de la significación del lenguaje sólo para, un instante después, abolirlos más completamente*”¹¹⁴. El concepto de lo *antirretiniando* no se puede dejar de contemplar sin su consecuente relevo lingüístico. Ya desde su inicio en la pintura sus títulos revelan que era un pintor de ideas y que nunca trató la pintura como algo plenamente visual o manual. *Sus títulos son un elemento esencial como el color o el dibujo*¹¹⁵.

Con mucha razón Octavio Paz dedica dos páginas a la traducción de título la “*La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun...*” “*La Mariée mise à un par ses Célibataires, même*”. Transcribo la mayoría del texto: “*No es fácil traducir al*

¹¹²Wikipedia, “*Síndrome de Stendhal*”, (día: 22 de julio, 2008. Hora: 18:30) http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_de_Stendhal

¹¹³ Moure, Gloria, *Introducción...*, *op.cit.*

¹¹⁴ Paz, Octavio, *La apariencia...*, *op.cit.* Pág. 19.

¹¹⁵ Algunos títulos son: “*Retrato o Dulcinea*”, “*Desnudo que descende una escalera*”, “*el rey y la reina atravesados por desnudos rápidos*”.

castellano esta frase oscilante y enroscada. En primer término *mise à nu* no quiere decir exactamente desnudada o desvestida, es una expresión mucho más enérgica que nuestro participio: *puesta al desnudo, expuesta*. Imposible no asociarla con un acto público o un rito: el teatro (*mise en scène*), la ejecución capital (*mise à mort*). Usar la palabra *soltero* (*célibataire*) en lugar de la que parecería normal, *novio* o *pretendiente*, indica una separación infranqueable entre lo femenino y lo masculino: el *soltero* no es ni siquiera *pretendiente* y la *novia* no será nunca *desposada*. El plural y el posesivo acentúan la inferioridad de los machos: más que en la poliandria hacen pensar en un rebaño.

Se ha discutido mucho sobre el adverbio *même*, añadido después por Duchamp. (...) El adverbio era una hermosa demostración de la “adverbiabilidad”: no significaba nada.(...) El adverbio *même* es la partícula de indeterminación, la cápsula verbal que contiene los dos disolventes: la ironía y la indiferencia. Es el ni esto ni aquello de los taoístas. El adverbio convierte al *Gran Vidrio* y a su asunto en una verdadera *ex-posición*, en el sentido fotográfico de la palabra pero también en el litúrgico y en el mundano”¹¹⁶ En muchos análisis dirigidos a la obra duchampiana en nuestro idioma, se vuelve sospechoso el poco interés de por el título; en muchos se presenta sin traducir y en otros se evita, refiriéndose a él mayoritariamente como el “*Gran Vidrio*”. Las especificaciones y los matices que ejecuta Octavio Paz resultan sumamente productivos, con la excusa de una posible futura traducción de la *Caja Verde*, el texto pone en escena a partir del título *todos los elementos de la obra: el mítico, el pseudocientífico y el irónico*.

La relación entre las notas de *La Caja Verde* y *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*, también merece un trabajo de escritura. Para Gloria Maure podrían no tener ninguna vinculación, serían dos territorios autónomos y fácil de disociar al ser relativamente inexactos. “*Como si fueran dos cedazos de diferente entramado,*

¹¹⁶ Paz, Octavio, *La apariencia...*, *op.cit.* Pág. 39-40.

que aparte de no coincidir, se niega a convertirse en tamiz, o soporte de referencia alguna y se alían por «condescendencia» poética solamente”¹¹⁷. Para Octavio Paz son claves incompletas dirigidas a la desestabilizar el *Gran Vidrio*, gracias a un sistema de analogías imprecisas. “...es otro rompecabezas, signos dispersos que debemos reagrupar y descifrar. Yo descartaría cualquier jerarquía entre *La novia puesta al desnudo por sus solteros*, aun y las notas de la *Caja Verde*, son dos cuerpos autónomos que intercambian saberes, cada uno ilumina y refleja al otro, cada uno es, al mismo tiempo, prólogo y epílogo del otro en un acto oscilante e infinito. Acto sexual. Pero esa relación no es complementaria, su unión no los completa, más bien, los segmenta más; buscar una totalidad cohesionada y coherente sería contradecir al mismo cuerpo de estudio: *la Novia* misma. Más bien, pareciera que la función de cada elemento con relación al otro es la de impedir su constitución como una maquina cerrada, ya sea como forma visual-plástica en el vidrio, o verbal en las notas de la *Caja Verde*.

Muchas veces se considera *La Caja Verde* como la voz de Duchamp, la guía para acceder a la autoría y a la intencionalidad. Por supuesto todas esas lecturas siempre serán defraudadas por el “Coeficiente artístico”: *la operación aritmética entre lo inexpressado pero intentado y lo expresado sin querer*. La carencia de un orden lógico en las notas, todas sin fechar y su ubicación en una caja sin encuadernar y sin numerar, niega a *La Caja Verde* como el eslabón que hace corresponder a Duchamp con *La novia puesta al desnudo por sus solteros*, aun.

5.

La figura de *La Novia* es sumamente confusa, especie de máquina insecto que es difícil de concretar. Su forma nos entrega varias siluetas y muchas hipótesis

¹¹⁷ Moure, Gloria, *Introducción...*, op.cit.

acerca de su conformación. “*Voluntariamente sería la cabeza pero accidentalmente lo que se ve es un perfil no voluntario*”¹¹⁸. Muchos de sus elementos parecen ser arbitrarios y sus parecidos humanos son vagos y casi accidentales. “*La novia es un aparato y su humanidad no está en sus formas ni en su fisiología*”¹¹⁹. Sería muy justo ubicar a *La Novia* como una personificación: caracterización humana de una realidad no animada; pero es difícil ver esa personificación y si muy fácil de leer. El atributo poético se conforma en su nombre no en su forma, o mejor dicho: su forma es nominal.

El florecimiento de la Novia también es sumamente complejo, no es el inicio del ciclo ni su final, ya que los procesos que la maquinaria del *Gran Vidrio* ejecuta no los tiene: es un ciclo infinito, autosuficiente y carente de origen. El *floreacimiento* produce dos tipo de emanaciones: primero el *Soplo Vital*, una corriente de aire interno y cálido que recorre todas la partes de la maquinaria y las pone en movimiento *metáfora del alma deseante, y así mismo, de la sexualidad*¹²⁰. Esta corriente llega y despierta a los *Solteros* a través de los *Tres Pistones*, ubicados en la *Vía Láctea*, donde se trasmiten -como si fuera pantallas gigantes de televisión- unidades alfabéticas imposibles de leer (otra alegoría a la ilegibilidad). Cada signo es una unidad irrepetible, carece de sinónimos y es intraducible a otro lenguaje. Esto me lleva directamente al término mismo de *Floreacimiento*, ya que éste no corresponde exactamente con *épanouissement*. La traducción española se queda corta con el término francés. Octavio Paz detalla las traducciones, así como lo que él llama el “Matiz Duchampiano”: “...*basta con enumerar los significados que aparecen en nuestros diccionarios: florecimiento, abertura*

¹¹⁸ Comentario de Marcel Duchamp, transcrito por Robert Lebel. Tomado de Paz, Octavio. *La apariencia...*, *op.cit.* Pág. 44

¹¹⁹ *Ibid.* Pág. 44

¹²⁰ *Ibid.* Pág 66.

(plantas y flores); completo desarrollo; granazón, plenitud (personas); alegría, regocijo (estados de ánimo); expansión, dilatación. Duchamp usa la palabra en sentido figurado: la novia florece, se abre, se dilata de placer.”. Se me hace imposible no asociar este florecimiento con el segundo capítulo de *“En Busca del Tiempo Perdido”*: *“A la sombra de las muchachas en flor”*¹²¹ publicado por primera vez en 1919, si Duchamp lo leyó sería una anécdota irrelevante, pero la relación esta ahí e, ineludiblemente, obliga a una futura investigación.

*“Precisamente el día anterior fue aquel en que vi desfilar por delante del mar la hermosa procesión de muchachas. Pregunté si las conocían a algunos parroquianos del hotel que solían ir casi todos los años a Balbec, pero no supieron decirme nada. Luego, más adelante, una fotografía vino a explicarme el porqué. ¿Quién era capaz de reconocer en ellas recién salidas ya de una edad en que se cambia tan totalmente, a aquella masa amorfa y deliciosa, toda infantil aún, de niñas que unos años antes se sentaban en la arena formando corro alrededor de una caseta; especie de vaga y blanca constelación, donde si se discernían unos ojos más brillantes que los demás, una cara maliciosa, una melena rubia, era para volverlos a perder y a confundir en seguida en el seno de la nebuloso indistinta y láctea”*¹²².

*“Pero la adolescencia es anterior a la solidificación completa, y de ahí que se sienta junto a las muchachas jóvenes esa frescura que inspira el espectáculo de formas en constante cambio, jugando en una inestable oposición que nos recuerda el perpetuo crear y recrear de los elementos primordiales de la Naturaleza que en el mar contemplamos”*¹²³

¹²¹ Proust, Marcel, *A la sombra de las muchachas en flor*, Madrid, Editorial Alianza, 1989.

¹²² *Ibid.* Pág. 454.

¹²³ *Ibid.* Pág. 545.

Pero el título del texto de Proust, no sólo se enlaza con el *florecimiento* de *La Novia*, también, y más contundentemente, lo hace con los solteros. Este enlace afirma su cualidad primordial: estar a la sombra del *florecimiento*. Los solteros, los nueve *Moldes Machos*, uniformes vacíos que carecen de personalidad real, estereotipos. De la misma manera que *La Novia*, los solteros responden a una forma nominal, son asignaciones no seres esenciales. Juan Antonio Ramírez ve en sus formas una relación con las fichas del ajedrez, me parece interesante no por la afición de Duchamp al mismo juego, sino por la recurrente utilización Saussureana del ajedrez para ejemplificar el sistema de la lengua. “una partida de ajedrez es como una realización artificial de lo que la lengua nos presenta en forma natural. Los nueve *Moldes Machos* deben su vida a la otra emanación de *La Novia* el *Gas de Alumbrado*, este los infla, los nutre. El origen del *Gas de Alumbrado* es más incierto, es un origen perdido, proveniente de las sombras.

En la parte inferior del panel es donde se encuentran las apariencias “lo que tocamos y vemos, lo que podemos medir y pesar”¹²⁴. En ella, la parte inferior, las operaciones se vuelven mucho más pesadas, lo que justifica una serie de mutaciones ambiguas y densas que sufren las emanaciones producidas por “*La Novia*”. Describir la participación de cada una de las partes que intervienen, así como enumerar los cambios casi alquímicos que producen, sería someter el texto al cansancio. Me bastará con acotar que todas estas ambivalencias parodian muy bien sus propios fenómenos científico-modernos, cada uno de sus elementos¹²⁵ parece conllevar una utilidad masturbatoria: forman parte de un conjunto de procesos de engranaje dentro de un sistema que funciona gracias a su egoísmo.

¹²⁴ Paz, Octavio, *La Apariencia Desnuda*, Alianza Forma, Madrid, 1998. Pág. 72.

¹²⁵ Menciono los más importantes: *La corredera y el molino de agua*, *El tamiz*, *El molino de chocolate*, *Los testigos oculistas*, *El combate de boxeo (no realizado)*, *Los nueve tiros de bala*. Para profundizar en cada uno de los elementos el texto más detallado parece ser el de Juan Antonio Ramírez, el más simple, el publicado en <http://www.understandingduchamp.com/>, pero sin duda, el más exquisito, el de Octavio Paz.

Mecanismos autónomos y autocomplacientes, dispositivos que aún formando parte de un conjunto parecieran funcionar sólo para sí mismos. Como opera cada uno de los elementos y su lógica interna es mucho más importante que las transiciones e intercambios.

6.

La diferencia entre el reino superior de la novia y el inferior de los solteros ha generado muchas especulaciones. Se suele decir que la parte superior encarna la aparición: “*son relativamente reales porque no son sino proyecciones de las verdaderas formas que pueblan la cuarta dimensión*”¹²⁶. Imposible de eludir su relación con el estatuto ontológico platónico¹²⁷, contrarrestando a sus contemporáneos, para Duchamp el tubo de pintura era un medio no un fin, sus trabajos son ideas, y más que críticas al oficio, son críticas de la noción de idea moderna. Crítica al mito religioso y erótico de la Novia-Virgen emparentado con el mito irónico de la ciencia y la técnica. *La Novia puesta al Desnudo por sus Solteros, aun*, es una de esas piezas que contradice la distinción histórica entre modernidad y posmodernidad: ceguera o censura racionalista que el barbecho humanista continua aplicando al arte. La posmodernidad no es *final de los grandes relatos*, la modernidad misma, a partir de la crítica, les dio constantemente su propio fin.

Crítica al mito y el mito de la crítica. Así, a partir de la *única idea moderna*: la crítica, El *Gran Vidrio* replantea el eje sobre los cuales se han construidos los

¹²⁶ Paz, Octavio. *La apariencia...*, *op.cit.* Pág 72.

¹²⁷ Quien pronuncia el estatuto ontológico en realidad es Sócrates, y eso es un matiz indispensable, la comprensión literaria de los diálogos platónicos no puede obviar quien enuncia, quien escucha y la dinámica del debate. Es curioso que los diálogos dirigidos a la retórica, a la pintura y a la imitación sean en los que más indulgentemente se avala la voz de Sócrates. (Fedro, Fedón y el libro VII de la República)

mayores prejuicios en contra del arte, se invierte el “estatuto ontológico”: no es el arte el que imita a la vida, es la vida la que imita al arte.

“Como Mito de la Crítica, es Gran Vidrio es pintura de la Crítica y crítica de la Pintura. Es una obra vuelta sobre sí misma, empeñada en destruir aquello mismo que crea. La función de la ironía aparece ahora con mayor claridad: negativa, es la sustancia crítica que impregna a la obra; positiva, crítica a la crítica, la niega y así inclina la balanza del lado del mito. La ironía es el elemento que transforma a la crítica en mito”¹²⁸

7.

En 1923, después de ocho años de actividad, Duchamp abandonó definitivamente el Gran Vidrio dejándolo inconcluso. Sólo su rotura obligó a Duchamp a volver al Vidrio, pero su retorno no estaba determinado por la intención de reparar o restablecer, sino, todo lo contrario, por apreciar aquello que él no había hecho: retornó como espectador. Colaboró en las tareas de reparación Richard Hamilton, aunque probablemente fue Marcel el que colaboró con Hamilton. La rotura no representa el único agente foráneo, ya antes Duchamp había cultivado polvo para prensarlo entre los dos vidrios. Delegar funciones de factura al azar y a lo extrínseco era parte indispensable de su forma de trabajar. No puedo evitar mencionar los *Ready-Mades* en donde estos gestos abundan; pero sobre los cuales no profundizaré por el miedo a contradecir mi propia introducción. Relacionado con el azar, Octavio Paz realiza una acentuación, traduce “*étant donnés*”, no como “*dándose*”, la forma como normalmente se ha traducido al castellano, sino “*Dados*”, en donde el verbo *dar*, comparte significado con los *dados*, utensilio indispensable para la mayoría de juegos de azar. Por supuesto

¹²⁸ Paz, Octavio. *La apariencia...*, *op.cit.* Pág. 89.

este doble uso de la palabra dados no se la podemos adjudicar a Duchamp, sólo a Paz y a quien escribe este texto.

De esta manera muchos de sus elementos rompen directamente con el anclaje obra-autor. También la ausencia de algunos de sus elementos: *El Combate de boxeo* o *la cascada* subrayan la apertura inconclusa e infinita de *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*. Me parece muy justo que Octavio Paz llame a *Un coup de dés* de Mallarmé la obra gemela del *Gran Vidrio*, “*El tema del cuadro y del poema es la crítica, la idea que sin cesar se destruye a sí misma y sin cesar se renueva*”.¹²⁹ Pero una semejanza en particular es la que más me interesa en este momento: radica en que ninguno, ni Duchamp ni Mallarmé, pronuncian la palabra final, no hay interpretación última, el inacabamiento es un espacio abierto que produce nuevas lecturas, pluralidad, ambigüedad, obra abierta, texto, *perpetua formación*.

Es curioso comparar los documentos publicados antes y después de la aparición postmortem de *Dados: 1º la cascada 2º el gas de alumbrado*. Muchos de los primeros, los cuales consideran como real su abandono total a la práctica artística, no merecen ser desechados, más bien parecen desprender una poética no esperada y muy fructífera. Se podría decir que la renuncia duchampiana, (después transformada por la aparición de *Dados* en un trabajo secreto y oculto), se revela como un tipo de ceguera pluralizadora de los discursos. En ella, los autores dedicados a la noble tarea llamada Duchamp se vieron atrapados y muchas de sus pretensiones denotativas sobrepasaron sus límites. Por lo tanto, la renuncia, el silencio, y el ajedrez no pueden ser considerados gestos pertenecientes a Duchamp, son pertenecientes a la escritura sobre Duchamp (incluyendo toda la influencia duchampiana en las segundas vanguardias). Son ejes poéticos de los

¹²⁹ *Ibid.* Pág. 91

propios textos que han sido introducidos por un agente externo y azaroso, como el polvo o las fracturas del vidrio. No se trata de medir el engaño o la profundidad de la trampa en que cayeron historiadores, teóricos o artistas, se trata de medir la potencia productiva que estas aberturas produjeron, no en Duchamp, sino en los otros. Aquí se proyecta y se adeuda otra investigación. Inscrito en una labor no me declararé fuera del engaño ni tampoco pretenderé salirme de la trampa o ceguera poética.

8.

Dados: 1º la cascada 2º el gas de alumbrado fue descubierto después que Duchamp muriera. Trabajó en él secretamente por alrededor de veinte años y logró con él que se volviera a replantear todo su trabajo. Principalmente replanteo *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*. Más que su continuación, es la repetición del mismo motivo en un lugar distinto (otra dimensión). Tal repetición señala y pronuncia una serie de variaciones necesarias, más que buscar las similitudes entre dos piezas, habría que buscar sus diferencias.

Su materialidad hace imposible ver *El Gran Vidrio* sin aquello que lo rodea. El vidrio es en sí una abertura, una herramienta que expande la mirada. *Dados* la contrae, esta es una de sus grandes oposiciones: mientras el vidrio sólo se puede contemplar incluyendo su entorno, *Dados* sólo se puede observar a partir de la exclusión del entorno. Nuestra mirada sólo se aparta de la *puerta española* para tratar de proteger nuestro secreto; operación doble: mirar y dejar de mirar para contemplar nuestro acto de mirar. El vidrio, por otra parte, nos refleja a nosotros sus espectadores dentro de lo representado. En *Dados* la mirada es guiada por la opacidad, en *La Novia* por la transparencia, *“la puerta de madera y la puerta de vidrio: dos caras opuestas de la misma idea. Esta oposición se resuelve en una*

*identidad: en ambos casos nos miramos mirar. Operación-bisagra. La pregunta, ¿qué es lo que vemos?, nos enfrenta con nosotros mismo*¹³⁰ En las notas de la *Caja Verde* se menciona el efecto Wilson-Lincoln: una imagen que por efecto óptico-cinético muestra alternativamente los rostros de los dos ex presidentes estadounidenses. Esa es la relación bisagra a la cual los textos de Duchamp constantemente nos someten, “*estamos ante un cuadro-bisagra que al desplegarse o al replegarse, física y mentalmente, nos muestra otras vistas, otras apariciones del mismo objeto elusivo*”¹³¹. Nuestra mirada se refleja y traspasa ambas piezas en un juego dialéctico -enfoco y desenfoco- que resalta y reafirma la actividad misma de mirar.

Nuestro paseo ocioso por un museo termina con el acto prohibido de mirar por los agujeros de una *puerta española* ubicada al final de un salón vacío. Y ahí la aparición se concreta: una especie de maniquí-cuerpo femenino determinado por su sexo y no por su rostro -parte fuera de escena y parte oculto por una melena rubia-, yace tendido en un lecho de ramas y hojas; no es una mujer muerta, sostiene una lámpara de gas parpadeante -luz tenue en medio del día-, la rodea un paisaje en principio renacentista, y del cual precisamos una cascada al fondo que parece emanar agua de verdad.

En *Dados* somos la “concreción” de los *testigos oculistas*, elemento que encarna el voyeurismo en la maquinaria de *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aun*. Por supuesto que no es la primera vez que se incluyen a los espectadores dentro de la representación, es imposible no mencionar al coro de la tragedia griega; y sobra recordar que este conjunto de escritos gira en torno a ese motivo y lo que persigue esta Tesis de Master es tejer algunos de sus focos. Vuelvo a la

¹³⁰ *Ibid.* Pág. 113.

¹³¹ *Ibid.* Pág. 109.

figura de los espectadores “concretos” de *Dados*, las comillas son necesarias ya que al acercarnos a las mirillas de la *puerta española* nosotros nos convertimos en la proyección de la aparición: *La Novia* ya no es etérea sino terrenal y nosotros las apariencias su objeto representado. Nuestro ser es un personaje, una apariencia más, lo que nos lleva a la tenebrosa sentencia: son *imágenes sobre un vidrio: todo ha sido una representación y los personajes y sus actos circulares son una proyección, el sueño de un sueño*.¹³²

*¿Qué es la vida? Un frenesí.
¿Qué es la vida? Una ilusión,
una sombra, una ficción,
y el mayor bien es pequeño;
que toda la vida es sueño,
y los sueños, sueños son*¹³³.

9.

El texto de Octavio Paz dedicado a Marcel Duchamp, sin duda encuentra su punto máximo en su justa comparación entre *Dados 1º la cascada 2º el gas de alumbrado* y el mito de la antigüedad pagana: *el baño de Diana y la perdición de Acteón*. A Paz le pareció extraño que hasta ese momento nadie hubiera acotado esas “*turbadoras semejanzas(...) El asunto es el mismo: la circularidad de la mirada*. La asociación aparece en su segundo texto dedicado a Duchamp: “* *Waters writes always in * plural*” después de verse sorprendido por la aparición postmortem de *Dados*. También en esa segunda escritura -entre 1972 y 1976-

¹³² *Ibid.* Pág. 86.

¹³³ Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, Edición digital a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997. (día 20 de agosto, 2008. Hora: 16:32). <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=77>

corrigió el primero: “*Marcel Duchamp o El castillo de la Pureza*” eliminó el “*Marcel Duchamp*” del título y conjunto los dos ensayos en “*La apariencia desnuda*”. Probablemente lo que más le sorprendió fue que él mismo no viera tal comparación, y ese “nadie” al cual se refiere, no deja de ser él mismo y al mismo tiempo Marcel Duchamp. Sí por algo hay que divinizar a Duchamp es por reencarnar en Octavio Paz. De todas formas *Dados* y *La Novia* cumplen su cometido: constantemente se reescriben y eso los coloca en los pilares del arte moderno. Constante cuestionamiento: el mejor arte no es el que más fácil se avala sino el que más se discute, eso sin caer en la trampa del escándalo y la controversia, a los cuales, posmodernamente estamos ya acostumbrados y aburridos.

Dos razones para elipsar la relación entre *Dados* y el mito de *Diana y Acteon*: primero porque no puedo escribir más ni menos que Octavio Paz, quizás lo más prudente sea actuar como *Pierre Ménard*¹³⁴ y reescribirlo palabra por palabra, por el momento sólo puedo recomendarlo. Y segundo, al ser el mito de *Diana y Acteón* eje primordial de este trabajo, resulta indispensable mantener tácita esa relación para situarla en la operación de la lectura. Quiero decir que el enlace es un trabajo del lector y, espero y deseo, que el mito a lo largo del texto haya sido siempre susurrado como el crujido de hojas secas de Odradek.

10.

No sería difícil, después de Borges, leer a Kafka como un precursor de Duchamp. Una segunda voz me recordó las similitudes que pueden existir entre *Un Ruido*

¹³⁴ Borges, Jorge Luis, *ficciones...*, *op.cit.*

Secreto y el personaje Kafkiano de *Odradek*¹³⁵: “...la incertidumbre de ambos supuestos despierta la sospecha de que ninguno de los dos sea correcto, sobre todo porque no ayudan a determinar el sentido de esa palabra.(...)aunque el conjunto es absurdo, parece completo en sí. Y no es posible dar más detalles, porque *Odradek* es muy movedizo y no se deja atrapar.” Curiosamente Jeff Wall, -cuya producción constantemente remite a la representación dentro de la historia del arte-, también toma el cuento de *Odradek*¹³⁶ para titular una de sus fotografías¹³⁷. En ella una adolescente baja unas escaleras de un edificio derruido con una luz parpadeante y tenue, al fondo debajo de las escalares yace un carrete de hilo (*odradek*) y sobre una columna un lavatorio con su grifo. Duchamp se integra con claridad a ese binomio Wall-Kafka: Desnudo descendiendo la escalera, cascada y gas de alumbrado. El tridente Kafka-Duchamp-Wall confirma la cita Borgeana: “El hecho es que cada escritor crea a sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro”¹³⁸ Así los textos de Marcel Duchamp se reflejan en los juegos de sus precursores y herederos. Su trabajo posiblemente sea el más importante del siglo, no por su cantidad¹³⁹, sino, porque sin lugar a dudas es el que más ha influido a otros artistas y escritores -en su aceptación o su rechazo-. Pero también, no se puede olvidar que, más importante aún, ha modificado la forma en como vemos y leemos el arte del pasado.

¹³⁵ Kafka, Franz, *Las preocupaciones de un padre de Familia*, (día 10 de Junio, 2008. Hora: 17:30) <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/preocupa.htm>

¹³⁶ Catálogo de Imágenes, imagen #7. Pág. 109.

¹³⁷ Tate Modern, *Jeff Wall, Photographs 1978-2004*, (Día 5 de agosto, 2008. Hora 12:30) <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>

¹³⁸ Borges, Jorge Luis. *Otras...*, *op.cit.*

¹³⁹ Remito a la comparación Picasso-Duchamp que utiliza Octavio Paz para introducir “*El Castillo de la Pureza*”

“Herederero es el que descifra, el que lee. La herencia, más que la donación, es una obligación de hermenéutica. Herederero es el que gracias a la fulguración de un desciframiento se apodera instantáneamente de un saber. (...) El herederero pues, al descifrar, funda. La interpretación es un cimiento.”¹⁴⁰

11. (epílogo)

Parece ser que el apellido Duchamp ha generado dos tipo de herencias: aquella que se puede tachar de “tradicional” aún siendo la más productiva y plural. Y aquella “subversiva”, ejecutora de lo que se ha considerado el cisma más importante de la reciente historia del arte. Pero los *Ready-Mades* son un arma de doble filo, transformados en obras de arte, se ha malogrado su gesto de profanación. Los *Ready-Mades* son auto-destructivos: los epígonos que los persiguen deterioran el mismo cisma que han querido ver en ellos. Como conjunto sólo afirman una unidad en su propia destrucción. Por eso mismo, la lectura de Brea dirigida a *Un Ruido Secreto* resulta tan refrescante: Brea ignora el concepto de *Ready-Made*.

Construida por artistas como Jeff Wall, Perejaume o Marcel Broodthaers, la herencia “tradicional” se construye sobre la rectificación que realiza Octavio Paz. Oponiéndolo a la opinión común que lo considera como una figura vanguardista a ultranza, Paz afirma: *“Duchamp es el eslabón de una cadena, perteneciente a una tradición que comenzó hace dos mil quinientos años”¹⁴¹*, *“La obra de Duchamp es una variación -una más- de un tema tradicional del arte y el pensamiento de*

¹⁴⁰ Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.*

¹⁴¹ Octavio. *La Apariencia...*, *op.cit.* Pág. 182

nuestra civilización"¹⁴². Sus dos últimos trabajos no dejan de ser plurales, pero esta pluralidad está claramente alimentada por la tradición. Duchamp es un heredero, no me extraña que dijera en algún lugar que él no oyó que nada se rompiera. La serie de lecturas cruzadas que ejecuta Paz confirman que la producción duchampiana es un arte de inscripción y que se teje sobre el tema constante de nuestro pensamiento: el amor y el conocimiento. Neoplatonismo, Amor Cortés, fenómenos ópticos (perspectiva lineal, anamórfica y simultaneísmo), apariencia, mimesis, verosimilitud, cientifismo, cuarta dimensión, Diana y Acteón, Kali, *De gli eroici furori* (1589) de Giordano Bruno, todas relaciones meritorias de una tesis doctoral, en este momento simplemente utilizados para corroborar la construcción tradicional de Idea duchampiana. Construcción tradicional atravesada por la *meta-ironía* (ironía afirmativa) y que lo distingue del *ánimo subversivo* y la *negación irónica*¹⁴³ recurrentes en la mayoría de la obra poética de la modernidad y redundantes en la posmodernidad. Su vanguardismo podría no ser un vanguardismo histórico (admito la contradicción) ya que se opuso al vanguardismo de su época aquello que llamaba *retiniano*. "*Nunca creyó en la forma ni hizo del triángulo ni la esfera un ídolo*"¹⁴⁴. Su vanguardismo radica en continuar la tradición de la Idea, eso sí, volteada sobre ella misma por medio de la crítica y la meta-ironía.

Contemplarlo como un vanguardista a ultranza solamente se puede hacer con los debidos recortes. No hay historia inocente (mi historia no lo es en menor manera: he recortado aquello que no se recorta y he insistido sobre lo que normalmente se recorta). Estos recortes han sacrificado, de la herencia duchampiana, la profundidad poética y han erguido una eficacia irónica, utilizada con facilidad por el

¹⁴² *Ibid.* Pág. 184.

¹⁴³ *Ibid.* Pág. 182.

¹⁴⁴ La omisión del cuadrado por parte de Paz, me resulta más hiriente que su mención. *Ibid.* Pág. 183.

*advertising*¹⁴⁵ pero lejana a la meta-ironía. La hegemonía de los *Ready-Mades* por encima de *La Novia puesta al desnudo por sus solteros, aún* y *Dados: 1ª la cascada 2º el gas de alumbrado* ha conllevado a una banalización del arte, se ha terminado por ver en los *Ready-Mades* la supuesta receta para ser subversivos, pero el agotamiento y la costumbre han producido los anticuerpos necesarios. Perejaume en su texto *Paisajes interiores, la vida de 7 despintores*¹⁴⁶ de manera muy poética plantea esta cuestión, -concluyo con ella-: “*aunque de entrada creíamos que sería bastante agradable tomar por arte cualquier cosa que nos saliera al paso, no hemos tardado en ver que, a consecuencia de este hecho, se artificaba en un grado mayor, pinturado reminoso nuestro entorno. De ahí viene que haya pensado que quizás sea la pintura misma, y no otra cosa, la que ha de sacarnos de este pintamiento abominable y es culpa nuestra no saberla usar adecuadamente y haberla lastrado con un mal gusto. De ahí que haya encaminado todos sus esfuerzos a averiguar si hay una pintura que mantenga la inocencia, con un estilo nutriente de representación, un estilo que, más que capa eche raíces, y de un arte tan audaz e ingenioso que supere cualquier previsión para que quede de él la pintura readymida después de haber dado tantos tumbos por doquier y sin tino.*”

En un paréntesis anterior, afirmé la ideología detrás de los recortes que produce mi escritura. Insisto: no puedo dejar de preferir un párrafo escogido al azar de “*En busca del tiempo perdido*”, ante cincuenta nuevos *Ready-Mades*.

¹⁴⁵ Se sabe que hoy en día las agencias publicitarias utilizan de manera directa el Manual de la Guerrilla de la Comunicación y que muchas de sus campañas explotan los recursos alguna vez utilizados por el activismo de los años setentas y ochentas. Además la utilización de la ironía y el sarcasmo funciona a un primer nivel, y esa es la gran diferencia entre la eficacia irónica y la meta-ironía. La ironía utilizada por gran parte del arte contemporáneo funciona a partir de sintagmas fijados, por eso no puede actuar críticamente. En otras palabras se presenta ya digerida, el pensamiento crítico se impone no se incita. Esta crítica no es tal, la podríamos definir, más bien, como la parte de la enajenación que tiene la función de calmar la culpa.

¹⁴⁶ Perejaume, *Tres Dibujos*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997.

Capítulo III

Abismos, Luces y Caída de Velázquez

“...las cosas permanecen obstinadamente en su identidad irónica: no son más que lo que son; las palabras vagan a la aventura, sin contenido, sin semejanza que las llene; ya no marcan las cosas; duermen entre las hojas de los libros en medio del polvo”.

Michel Foucault.

“...la vida nunca hace otra cosa que imitar al libro, y ese libro no es más que un tejido de signos, una imitación perdida, que retrocede infinitamente.”

Roland Barthes

1.

Uno de los textos fundamentales escrito sobre *Las Meninas* menciona únicamente tres veces el nombre de su pintor. Indudablemente me refiero al capítulo primero de *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault¹⁴⁷. La primera vez lo hace después de seis folios no sin antes decir: *“en vez de seguir sin cesar un lenguaje fatalmente inadecuado a lo visible, bastará con decir que Velázquez ha compuesto un cuadro;...”*. En el párrafo siguiente prosigue diciendo que los nombres propios son útiles referencias y que evitarán las designaciones ambiguas. Por supuesto, esta afirmación sólo es dispuesta para ser abjurada. *“Pero si se quiere mantener abierta la relación entre el lenguaje y lo visible, si se quiere hablar no en contra de su incompatibilidad sino a partir de ella, de tal modo que se quede lo más cerca posible del uno y del otro, es necesario borrar los nombres propios y mantenerse en lo infinito de la tarea. Quizá por medio de este lenguaje gris, anónimo, siempre meticuloso y repetitivo por ser demasiado amplio, encenderá la pintura, poco a poco sus luces.”*

Determinados por la asignación excesiva de los nombres, los significados históricos no dejan de constreñir a *las Meninas*. Alejado de ellos, la *irresponsabilidad histórica* de Foucault, demuestra que tales significados pueden ser elipsados. Sobre tal elipsis, la oscuridad barroca, renacida en nuestro pensamiento moderno, ha pronunciado en la noble figura de Velázquez su caída. Sometidos a la oscuridad de una cámara, -tal vez en el Alcázar de Segovia-, nos faltará encontrar sus luces.

Abjurado el método “correcto” y “evasor de ambigüedades”, la escritura de Foucault se transforma en una goma de borrado. Ahora, con el origen ausente,

¹⁴⁷ Foucault, Michel. *Las palabras..., op.cit.*

este capítulo podrá abordar el plural de las escrituras que rodean a *las Meninas*. Escrituras que se imbrican con las múltiples miradas y sus intercambios. Los juegos de reciprocidad abundan en *Las Meninas*, *Las palabras y las cosas*, a su vez, no dejan de propagarlos y enroscarlos: aquellos seres pictóricos, no más que óleo sobre tela, intercambian sus miradas con las de sus espectadores. Llevados al territorio de la escritura, sus nombres se olvidan o dejan de pertenecerles. Tal vacío manifestará la mirada prohibida que los constituye: la mirada escrita.¹⁴⁸

Antes de profundizar en *Las Meninas* y su relación con *Las palabras y las cosas*, así como su relación con otros textos periféricos, me referiré primero y de manera puntual a «*la elipsis barroca*»: concepto majestuosamente expuesto por Severo Sarduy en *Barroco*¹⁴⁹: nudo sobre el cual reincide este escrito una y otra vez.

2.

En primer lugar, la elipsis se encuentra en la misma palabra «Barroco». Del Portugués *barroco*, en español *berrueco* y *berrocal*, en principio significaría *perla de forma irregular, objeto bruto sin factura*. En los joyeros, se invertirá el sentido primero significando lo excesivamente elaborado y minucioso. Designado despectivamente por la Ilustración a su movimiento anterior, marca su enfrentamiento contra el exceso de énfasis y la abundante ornamentación. Las rehabilitaciones de Heinrich Wölfflin o de d'Ors han disimulado o atenuado el conflicto, sin embargo el prejuicio persiste “*mantenido sobre todo por el oscurantismo de los diccionarios, que identifica lo barroco a lo estrambótico, lo*

¹⁴⁸ Sin ánimo de redundar, me parece importante recordar que todas las prohibiciones que construyen la sociedad judeocristiana, tienen su soporte en la escritura. La ley se fija por medio de la escritura.

¹⁴⁹ Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.*

*excéntrico y hasta lo barato*¹⁵⁰. Pero como afirma Sarduy, el rechazo no sólo lo conforma una actitud estética, detrás de ella se esconde una actitud moral: “*como desviación o anomalía de una forma precedente, equilibrada y pura, representada por lo clásico*”¹⁵¹. Una verdadera rehabilitación del concepto *barroco* se formula, en el proyecto de Sarduy, gracias a la destrucción de la *motivación* moral del signo¹⁵². Dicho proyecto anula la concordancia entre la palabra y la cosa que instaure, inevitablemente, un sentido último, una verdad plena y central. Lo que busca Sarduy es una motivación arbitraria, construida a partir de los elementos vocálicos y el grafismo de la misma palabra «barroco». Barroco va de la α a la o - explica Sarduy-, de la elipse al círculo, pero la o es una boca abierta, un *bouclée*, la palabra se repliega sobre sí misma, ahora va del círculo a la elipse, *de Galileo a Kepler*.

*El paso de Galileo a Kepler es el del círculo a la elipse, el de lo que está trazado alrededor de Uno a lo que está trazado alrededor de lo plural, paso de lo clásico a lo Barroco*¹⁵³. De nuevo, *bouclée*, repliegue que hace al barroco anterior al clásico al mismo tiempo, y paradójicamente, que lo hace posterior al neoclásico. La α es *el lazo entre dos centros, uno de los cuales es el sol*. De la palabra a la cosmología se determina *el campo simbólico* del Barroco.

En Galileo el heliocentrismo se presenta en su forma más simple -ignora o desprecia la obra de Copérnico-, los planetas trazan órbitas circulares alrededor del

¹⁵⁰ *Ibid.* Pág. 1199.

¹⁵¹ *Ibid.* Pág. 1200.

¹⁵² En Saussure el signo es definido como arbitrario, para Barthes, tal cualidad del signo tiene que ser ajustada al concepto de lo inmotivado, ya que detrás de la arbitrariedad existe una decisión. Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

¹⁵³ Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.* Pág. 1201.

sol, se mantiene un orden concéntrico dado por la naturaleza misma del cosmos. La rotación circular garantiza la inmutabilidad de sus cuerpos y, con ellos, el mantenimiento de los trayectos perfectos sobre un lugar *natural* y único: el sol, *el Logos*. Como afirma Sarduy, *tal es la connotación teológica, de la autoridad icónica del círculo, forma natural y perfecta*¹⁵⁴ que cuando Kepler descubre que Marte inscribe una órbita elíptica alrededor del Sol trata de negarlo, “*es demasiado fiel a las concepciones de la Cosmogonía antigua para privar al movimiento circular de su privilegio*”¹⁵⁵. La elipse altera el soporte sobre el que se apoyaba el saber de la época, desestabiliza y funda toda una nueva actividad simbólica. Ya no es el círculo, centro único y luminoso, sino la elipse que descentra. La elipse duplica su centro, opone a un foco visible otro igual de vigente y jerárquico, pero éste, está vacío, *obturado, muerto, nocturno, el centro ciego, reverso del Yang germinador del Sol, el ausente*.¹⁵⁶

La anamorfosis es una *retombée*¹⁵⁷ del desplazamiento del círculo a la elipse: desplazamiento de un primer punto de vista a otro marginal. La anamorfosis desajusta y pervierte sistemáticamente la perspectiva como ciencia del ordenamiento de la realidad. La anamorfosis hace desaparecer un referente individual y centrado. Detrás de la anamorfosis, esta la muerte del «yo». “La calavera” de los *Embajadores* de Hans Holbein se vuelve significativa en cuanto nos desplazamos del lugar *privilegiado de la razón*. El horror al vacío justifica la aversión al Barroco, en donde proliferan incontrolablemente los significados y los falsos orígenes y donde, irremediablemente, los sujetos son expulsados. “*En el*

¹⁵⁴ *Ibid.* Pág 1223

¹⁵⁵ *Ibid.* Pág. 1223

¹⁵⁶ *Ibid.* Pág. 1223

¹⁵⁷ “*Retombée: causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se producido, parecido con algo que aún no existe*”. *Ibid.* Pág. 1196.

barroco, la poética es una retórica: el lenguaje, código autónomo y tautológico, no admite en su densa red, cargada, la posibilidad de un yo generador, de un referente individual, centrado, que se exprese -el barroco funciona al vacío-, que oriente o detenga la crecida de los signos.”¹⁵⁸

Una segunda *retombée* de la elipse repercutiría a partir de su proyección en otro espacio: la Retórica. “Elipsis: (*del lat. ellipsis, y este del gr. ἔλλειψις, falta*) Gram. Figura de construcción, que consiste en omitir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido.”¹⁵⁹ La elipsis, como figura retórica, privilegia, en un proceso de doble énfasis, un foco en detrimento de otro: *denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro*¹⁶⁰. La prescripción de este código retórico resuena en un registro más alto, donde teatralmente se esconde un elemento para que otro reciba la luz de manera más abrupta: tenebrismo o *caravaggismo*. También, falta recalcar que la carencia forma parte de su propia etimología. Ésta se aplica a ambos niveles, en la supresión retórica (como hemos visto) y en su imperfección, la elipse es un círculo imperfecto, carece de precisión y razón.

De ésta manera, el barroco está determinado por el desplazamiento de su centro y su duplicación, de los cuales uno es reprimido por el derroche del otro. La represión, dentro de la mecánica de la elipsis, es análoga a la *supresión* psicoanalítica, operación que tiende a excluir un contenido inoportuno o desagradable de la conciencia. La elipsis, así como la supresión, no elimina del

¹⁵⁸ *Ibid.* Pág. 1221

¹⁵⁹ Real Academia Española, *Elipsis*, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Edición, (www.rae.es) (Día 20 de octubre, 2008. Hora: 17:50) http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsultaTIPO_BUS=3&LEMA=elipsis

¹⁶⁰ Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.* Pág. 1231.

todo el elemento excluido, sólo lo expulsan del discurso denotado: *La supresión, como la elipsis, es una operación que permanece en el interior del sistema de conciencia: el significante suprimido, como el elidido, pasa a las zonas del preconscious...*¹⁶¹. El inevitable regreso de lo reprimido, que a través de su síntoma lo deja entrever, podría caracterizar el mismo despertar del barroco. Pronuncia su carácter reincidente en el pensamiento moderno. Ya no se puede seguir pensando el Barroco como anteriormente ha sido pensado: un cajón histórico, posterior al Renacimiento y anterior al Neoclásico. Inteligentemente contruidos para evitar toda filtración, estos cajones determinan por sí mismos el sentido de su contenido. Tal empresa ha caído por el peso de su propio rigor. La evidente inexistencia de una línea evolutiva en la historia del Arte, así como la imposibilidad real por incluir aquello que a toda voz clama su extrañeza, llevó a la Historia del Arte, en su misma fundación, a someterse a la ceguera provocada por su propio cajón. Siendo determinado por su antítesis, el barroco fue condenado a sótanos y bodegas. Allí, su propia oscuridad se vio rodeada por una peor: la conservación -sus telas se pudrían y, peor aún, sus significados se contenían-. Inevitablemente, resurgido por su misma supresión nuestra época moderna rescató y reconstruyó el Barroco: ha dejado de pertenecer al siglo XVI, y ahora puebla el pensamiento moderno. Textos como *Barroco* de Severo Sarduy, o la *Era Neobarroca* de Omar Calabrese¹⁶², las cuarenta y cuatro pinturas que Picasso realiza sobre *Las Meninas*¹⁶³, su notable presencia en la pintura de Manet¹⁶⁴, confirman la *elipsis barroca* vivida por el mismo Barroco. *“Así, mientras que el barroco efectivamente a veces degenera, lo clásico produce géneros. Es la ley*

¹⁶¹ *Ibid.* Pág. 1234.

¹⁶² Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989.

¹⁶³ Catálogo de Imágenes, #8. Pág. 109.

¹⁶⁴ Catálogo de Imágenes, #13. Pág. 110.

*fatal del canon.*¹⁶⁵

3.

El conjunto de textos que conforman el cuerpo de *Las palabras y las cosas* no dejan de intercambiar miradas y saberes: Borges, Velázquez, Cervantes, tejidos por la mano hábil de Foucault.

Tan eminentes conversaciones se encuentran ubicadas en los primeros capítulos de *Las palabras y las cosas* y sirven para introducir su proyecto: una arqueología del saber. El proyecto foucaultiano marca dos discontinuidades: la que inaugura la época clásica y la que señala el punto alto de la modernidad. Aunque Martin Jay, señala que el galocentrismo puede ser la causa por la cual Foucault, aún usando ejemplos del barroco español, no distinga la época clásica de la época barroca. Por mi parte, no me atrevería a afirmar tal cosa, tampoco conocí a Foucault para poder descartarla, por el momento preferiría especular sobre dos posibilidades: Primero que tal error (si lo es) responde a la dualidad, asumida por Foucault, del clasicismo francés. Como la misma fachada del Louvre, -la cual despreció las concavidades de Bernini-, el clasicismo francés enmascara la realidad barroca: gran escenografía que presenta el esplendor de Luis XIV y su corte, al mismo tiempo que oculta, hábilmente, sus excentricidades. La época clásica francesa representaría el velo apolíneo ante un barroco dionisiaco. La segunda posibilidad afirmaría que las dos épocas, aún siendo dos formas de pensar distintas, estén impulsadas por el mismo origen. De esta manera, el barroco constituiría el mismo elemento constructor de ambas discontinuidades. A partir de esta idea, el barroco podría ser leído, como pudo haber hecho Foucault, como parte de las dos épocas. Tal lectura la podríamos justificar con la respuesta

¹⁶⁵ *Ibid.* Pág. 207.

clásica que evadía y pretendía alejarse del barroco; mientras la respuesta moderna opuesta a la clásica, lo recuperó. Así las dos discontinuidades de la episteme occidental, señaladas por Foucault, son dos puntos luminosos de la trayectoria elíptica inherente al barroco.

Ejemplificada en *Las palabras y las cosas*, por el Ingenioso Hidalgo, Don Quijote, y *las Meninas*, la representación barroca, distanciará el mundo de las semejanzas al de las diferencias. “*En su ser bruto e histórico del siglo XVI, el lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el mundo y forma, a la vez, parte de él*”¹⁶⁶.

En el pensamiento anterior a la época clásica no existe una distinción entre lo que se ve y lo que se lee; el pensamiento de la semejanza constituye “*una capa única y lisa en la que la mirada y el lenguaje se entrecruzan al infinito*”¹⁶⁷ Su signo poseía una forma ternaria que enredaba y mezclaba al lenguaje con las figuras del mundo, lo que conllevaba a que fuera estudiado como una *cosa natural*. En el siglo XVII se le opone el sistema binario que define Port-Royal: la articulación entre un significante y un significado. El elemento que se prescinde es la “coyuntura”: la similitud ente las marcas y las cosas designadas. El nuevo sistema binario libera al signo de la asunción en donde la materia se le asemeja, ya sea de manera intrínseca, figurativa o icónica.

Este quiebre repercutirá de manera distinta en la época clásica que en la moderna. En la primera el lenguaje está determinado por su relación con las cosas que representan, se busca en él su transparencia, borrarlo lo más posible para no perturbar la mirada empírica. En otras palabras, se busca un lenguaje científico, registro transparente de la mirada. Reina la gramática, se buscan los idiomas

¹⁶⁶ Foucault, Michel, *Las palabras...*, *op.cit.* Pág. 93.

¹⁶⁷ *Ibid.* Pág. 47.

universales, como el *Idioma analítico de John Wilkins*¹⁶⁸, que sustituya la torpe arbitrariedad de los símbolos y que ayuden a la construcción de aquel gran sueño: una enciclopedia universal en donde todos los signos sean adecuados a sus representaciones y en donde sus lazos sean siempre congruentes. La edad moderna, encarna el triunfo del signo opaco y el lenguaje se dedica, expulsado de un vez por todas de sus referentes, a su propia referencialidad -autotelismo-. El lenguaje acepta su arbitrariedad y deja de ser inocente. Productor de residuos indeterminables, se enfrenta al lenguaje científico, convertido en su ser y su función. *“Algo -como afirma Foucault- que a partir de esta época, se llama literatura”*¹⁶⁹ Así, la época moderna, ejemplificada por Mallarmé, Roussel, y el mismo Duchamp, restauran la tensión irresuelta entre ver y decir, que el periodo clásico se preocupó por conciliar.

Aceptando que el proyecto arqueológico de Foucault es mucho más profundo y que éstas, mis lecturas, no han dejado de ser parciales y superficiales, podemos derivar, centrados en nuestro cuerpo de estudio, que el barroco marca estas dos discontinuidades de la episteme occidental: La época clásica, donde la nueva forma binaria de los signos, los convertirá en instrumentos de análisis, *en marcas de la identidad y de la diferencia, en principios de la puesta en orden, en claves de una taxinomia.(...)La teoría de la representación y del lenguaje, continua siendo coherente con los órdenes naturales y del valor.*¹⁷⁰ La época moderna, al contrario, ve desaparecer la posibilidad de que la representación fundamente todos los órdenes: ya ni el lenguaje, y menos la pintura podrán representar con fidelidad a las cosas, ni sus relaciones.

¹⁶⁸ Borges, Jorge Luis. *Otras...*, *op.cit.* Págs. 102-106.

¹⁶⁹ Foucault, Michel, *Las palabras...*, *op.cit.* Pág. 94.

¹⁷⁰ *Ibid.* Pág.

4.

El papel de Borges en *Las palabras y las Cosas* es introductorio: atraído y atrapado Foucault por la taxonomía de una antigua enciclopedia china¹⁷¹, no deja de reírse de manera turbia, tal clasificación le ha proyectado el límite de *nuestro* pensamiento: *La imposibilidad de pensar esto*¹⁷². Tal límite, no proviene de la incongruencia o la fantasía que hace vecinos a los diferente tipos de animales, proviene del sitio mismo en que son vecinos: la clasificación alfabética, no numérica. “¿Donde podrían yuxtaponerse a no se en el no-lugar del lenguaje?”, que “al desplegarlos, no abre nunca sino un espacio impensable. La categoría central de los animales “incluidos en esta clasificación” indica lo suficiente, por la referencia explícita a paradojas conocidas, que jamás se logrará definir entre cada uno de estos conjuntos y el que los reúne a todos una relación estable de contenido a continente”¹⁷³. Opuestas a las utopías que nos consuelan, las heterotopías nos inquietan, en ellas las cosas están dadas (“acostadas”, “puestas”, “dispuestas”), sin encontrar un *lugar común* en donde acogerlas. Probablemente por eso la última obra de Duchamp nos inquiete tanto; *la cascada y el gas de alumbrado*, están *dados*, numerados en un lugar dominado por la presencia de una adolescente desnuda sin nombrar. Para nuestro sentido común es imposible abrazar tal heterotopía.

La risa turbia que invade a Foucault nace de la sospecha de que el texto de Borges es revelador de las heterotopías de nuestro pensamiento. Son objeciones

¹⁷¹ “Los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas”. en *Ibíd.* Págs. 102-106

¹⁷² Foucault, Michel, *Las palabras...*, *op.cit.* Pág. 1.

¹⁷³ *Ibíd.* Pág. 2.

a la contigüidad de *las palabras y las cosas*. “*Las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían desde su raíz, toda posibilidad de gramática*”¹⁷⁴.

5.

En el apartado primero del capítulo tercero: *Representar*¹⁷⁵, dedicado al Quijote, pronto encontramos una hermosa metáfora: “*Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libro, todo su ser no es otra cosa de lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya trascrita*”¹⁷⁶. La silueta quijotesca¹⁷⁷ es semejante a los mismo signos de los que proviene, no es Don Quijote un hombre con un delirio extravagante: infortunado personaje del cual no podríamos mofarnos sin consecuencias. Simplemente ha sido atrapado por la lectura. Sumergido en la literatura todo intento por escapar lo hace caer más profundo en ella. El Ingenioso Hidalgo “*es el peregrino que se detiene en todas las marcas de la similitud. Es el héroe de lo mismo*”. Pero como afirma Foucault, el Quijote es el límite entre el mundo de las semejanzas y el de las diferencias, porque, aún siendo semejante a los signos y siguiendo al pie de la letra los libros

¹⁷⁴ *Ibid.* Pág. 3.

¹⁷⁵ *Ibid.* Pág. 53.

¹⁷⁶ *Ibid.* Pág. 53.

¹⁷⁷ El adjetivo “quijotesco”, tautológicamente utilizado para describir al propio Quijote, ha respondido imposibilidad de encontrar un mejor adjetivo para calificar la silueta del Quijote, que su propia forma quijotesca. Este hecho, en un principio jocoso, puede revelar algunas cuestiones de utilidad, por ejemplo, la presencia de libro de Cervantes en el inconsciente cultural occidental, en donde cabe preguntarse si no ha sido derivado a ciertos lugares comunes asumidos por todos. Si ese es el caso, su releectura se vuelve indispensable (es decir no podemos dar por sentado o consumido el texto), al mismo tiempo que su obligatoriedad en la educación secundaria tiene que cesar. Transformada la lectura obligatoria en una no-lectura obligatoria donde no importa la comprensión del texto, sólo que las instituciones educativas se jacten de que se realiza. También tendría que apuntar que en diversos lugares he leído el adjetivo “*quijotesco*” como sinónimo de disparatado o loco, tan analogía probablemente responda a la no-lectura obligatoria antes mencionada.

de caballería que prescribieron su aventura, esa semejanza es su deber, no su existencia. Por lo general, los libros de caballerías pretendían relatar hazañas reales (o pretendían narrarlas como tales) y, con ellas, presentaban a sus signos en igualdad con sus seres. Sin embargo, Don Quijote intenta transformar la realidad en signo. “*En signo de que los signos del lenguaje se conforman con las cosas de la vida misma. Don Quijote lee el mundo para demostrar los libros.*”¹⁷⁸ Su gesta consiste en demostrar que forma parte de la misma naturaleza de los libros, por lo tanto, sus frecuentes fracasos y caídas son la risa turbia que frustra las semejanzas y marcan las diferencias.

Como señala Borges en “*Magias parciales del Quijote*”¹⁷⁹, el Quijote logra contraponer el mundo imaginario y poético con el mundo real y prosaico. Recordemos que en el capítulo sexto, en la biblioteca del Ingenioso Hidalgo, el cura y el barbero escrutan para quemar los libros responsables de su caída. Repasando uno a uno los textos, en donde también figura *La Galatea* de Cervantes, deciden salvar de la hoguera algunos tomos más ligeros dedicados a la poesía, estos no encarnan peligro real, a pesar de la cómica intervención de la sobrina¹⁸⁰. El peligro no se encuentra en la poesía sino en la *prosa del mundo*¹⁸¹, donde la semejanza construye el saber occidental del siglo XVI. También el capítulo sexto se considera como el fin del Quijote como una típica novela corta, dedicada a la figura del loco. Anteriormente, abatido por tanto fracaso es llevado Don Quijote a su cama, donde se cree que escapará de su inmersión

¹⁷⁸ Foucault, Michel, *Las palabras...*, *op.cit.* Pág. 54.

¹⁷⁹ Borges Borges, Jorge Luis. *Otras...*, *op.cit.* Pág. 52-55.

¹⁸⁰ -Ay, señor! -dijo la sobrina-, bien los puede vuestra merced mandar a quemar como a los demás, porque no sería mucho que, habiendo sanado mi señor tío de la enfermedad caballeresca, leyendo estos se le antojase de hacerse pastor y andarse por los bosques y prados cantando y tañendo, y, lo que sería peor, hacerse poeta, que según dicen, es enfermedad incurable y pegadiza. Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Castilla-La Mancha, Empresa Pública Don Quijote 2005. Pág. 71.

¹⁸¹ Título del capítulo II, de la parte “*Uno*” de Foucault, Michel. *Las palabras...*, *op.cit.*

caballeresca. Pero la historia no acaba, a partir de ahí deja de ser el loco que se enfrenta a la realidad y se convierte en un peregrino que nos guía dentro del lenguaje y la representación de la cual no podrá salir y probablemente sus lectores tampoco.

La novela se interrumpe y multiplica sólo para reflejarse. El capítulo noveno trae otra de sus inflexiones, en él se multiplican sus autores. Ahora escrito por un “*historiador árabigo*”, su realismo empieza a perder credibilidad: “*Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor árabigo...*”¹⁸² Cervantes, despojado del mundo de las cosas, no le queda más que adherirse a las palabras que escribe, paga y aloja a un moro para que traduzca del Árabe la versión escrita por Cide Hamete Benengeli, encontrada un día en Toledo. Severo Sarduy nos recuerda que los caracteres arábigos son legibles de derecha a izquierda a la inversa de los castellanos y sugiere, con ello, que la versión de Benengeli es la imagen especular de la cervantina. Cervantes se ha convertido en personaje y los personajes convertidos en escritores, las miradas se empiezan a reflejar e inquietar, el eco de *Las Meninas* resuena. Otra vuelta de tuerca más: en la segunda parte algunos personajes ya han leído la primera parte. Don Quijote y Sancho tratan de constatar el relato a partir de los comentarios de Sansón Carrasco y al mismo tiempo que es leída, las omisiones previas son completadas por los propios personajes convertidos ahora en narradores de su propia historia¹⁸³. También, casi terminando la segunda parte, se menciona una versión apócrifa de un tal Avellaneda, al parecer esto tendría que ver con una publicación real de 1614, en donde Don Quijote termina en un manicomio cumpliendo la función específica de los locos: el divertimento. Don Quijote

¹⁸² Cervantes, Miguel de, *El ingenioso...op.cit.* Pág. 83

¹⁸³ Los dos sucesos omitidos son el gasto de los cien reales por Sancho, y la recuperación de su asno, posterior a su hurto. *Ibid.* Pág. 387.

escucha de ella, y para contrariarla cambia su rumbo. Al final recupera su cordura antes de cumplir con el pronóstico de su sobrina y el de Avellaneda, entendiendo que no existen más que lenguajes figurados y ni en la muerte se puede escapar de ellos.

“¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del Quijote, y Hamlet espectador de Hamlet? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios.”¹⁸⁴

6.

Probablemente *Las Meninas* es la pintura que ha gastado más tinta de toda la historia del arte. Tal gasto, excesivo como el barroco mismo, responde a los inmotivados signos que la conforman. No hay nada más ausente en *Las Meninas* que la intención que la originó. No puede ser constatada ninguna hipótesis de ninguna intención. Existe una distancia insondable entre Velázquez y su pintura, a su pintura podemos acceder (En *Las Meninas* nos vemos obligados), a Velázquez no, está muerto y enterrado. La presencia de Velázquez en *Las Meninas* ha confundido a algunos, creen encontrar, en tal presencia, una correspondencia. Se han olvidado, como afirma Barthes, que si el autor aparece en su propia obra lo hace como un invitado, con una función ya no paternal ni privilegiada, sino lúdica: *“se convierte, por decirlo así, en un autor de papel; su vida ya no está en el origen de sus fábulas, sino que es una fábula concurrente con su obra (...) el yo que escribe el texto nunca es, tampoco, más que un yo de papel”*¹⁸⁵

¹⁸⁴ Borges, Jorge Luis *Otras...*, *op.cit.* Pág. 55.

¹⁸⁵ Barthes, Roland, *El susurro...*, *op.cit.* Pág. 79.

Algunos, gracias al rigor histórico, han creído acercarse a posibles motivaciones, cuando en realidad lo que han hecho es alejarse de la pintura misma. Olvidando a la pintura y los abismos inherentes a toda representación han buscado sus razones en catálogos reales, en recibos, en constancias tributarias falsas, en radiografías, hasta en una probable biblioteca que poseía Velázquez, donde el riesgo de emular tan fielmente al *Quijote* no los perturbó ni detuvo. En otras palabras, ignoran *que Las Meninas* es una pintura, que las radiografías son útiles para los huesos rotos y que peor que quemar libros es no leerlos.

El triunfo de toda hipótesis dirigida al motivo de *Las Meninas*, se puede otorgar en tanto no sea cotejada con la pintura misma, en tanto que la pintura sea evadida. Construidas ajena a ella, todo acople resulta siempre conflictivo. Como afirma Leo Steinberg “...si el significado esencial del cuadro se busca en la Cruz de la Orden de Santiago sobre el altivo jubón del pintor, o en el efecto del espejo en la parte trasera, quedará sin explicar una parte desproporcionada del lienzo”¹⁸⁶. Sus elementos (personajes, luz, reflejos, miradas) no dejan de fugarse e intercambiarse, el grado de indeterminación de la escena hace fisurar todo argumento que se le someta, más aún, si se sostiene sobre un elemento único. *Las Meninas* es una gran trampa en donde toda escritura cae, se quebranta, se fragmenta y se propaga. Aglomeradas en esta cámara oscura, toda escritura, hasta la más rigurosa, pierde su veracidad.

7.

Una de las hipótesis más corroboradas es la que impulsa Jonathan Brown¹⁸⁷, anteriormente sugerida por autores como Martín Soria y George Kubler, entre

¹⁸⁶ VV.AA., *Otras...*, *op.cit.* Págs. 93-101.

¹⁸⁷ VV.AA., *Otras...*, *op.cit.* Págs. 67-91

otros.¹⁸⁸ Tal hipótesis afirma que *Las Meninas* es una exposición ideológica relativa al status social del arte en donde la pintura se afirma como arte liberal. Pero no es en la pintura donde Brown justifica tal afirmación, sino en la búsqueda desesperada de Diego Velázquez por el título de nobleza. Nobleza que se reafirmaría por su aceptación en la Orden de Santiago; historia conocida por todos. También se pretende justificar tal hipótesis con la ausencia de una función clara de esa pintura en la vida cortesana. Es decir, no manifiesta ninguna función política a la cual constreñirla, como *La Rendición de Breda* o *Expulsión de los Moriscos*, esta última pérdida en un incendio. Pero *el antojo velázqueño*, no puede justificar tal sentido, porque el *antojo velázqueño*, puede justificar cualquier sentido.

El ensayo escrito por Brown: *Sobre el significado de las Meninas*, no deja de ser un texto curioso. Principalmente en su introducción y en su postscriptum (1994, veinte años después de la publicación del primero). En la introducción son constantes sus afirmaciones sobre la ambigüedad de la pintura, sobre como ésta *ha logrado sortear las trampas intelectuales que se le tendían con todo cuidado*¹⁸⁹, o como, a falta de documentación concluyente, ninguna interpretación individual ha podido dar respuesta a todos los elementos implicados. Brown, incluso llega a afirmar una noción no muy lejana de esta Tesis de Master: “*como acótese a toda gran obra de arte, el tiempo no desgasta a Las Meninas, sino que la enriquece, permaneciendo siempre llena de vitalidad*”¹⁹⁰. Pero, señalado en los párrafos iniciales, su interés para que *Las Meninas* sea pluralizada termina siendo hipócrita

¹⁸⁸ *Ibid.* Mencionados en Pág. 70, referencia bibliográfica en Pág. 285-286

¹⁸⁹ Se me ha hecho imposible no vincular tal afirmación con el escrito de Foucault, tal evasión, probablemente la justifique en la reincidencia del chisme en los escritos recientes, que han ignorado el texto de Foucault, así como otros, por ejemplo el de Svetlana Alpers o el de Severo Sarduy en *Barroco*. *Ibid.* Pág. 67.

¹⁹⁰ *Ibid.* Pág. 67.

cuando afirma, en el postscriptum, la relación tangencial de los demás autores que conforman la publicación: “*Otras Meninas*”¹⁹¹. Él, por su parte, se señala como «*velazquista*» absoluto, esto es, sin lugar a dudas, cierto, lo confirma el resto de su ensayo dedicado a la vida de Velázquez y no a sus pinturas. Así en el postscriptum, el título de su ensayo: *Sobre el significado de Las Meninas*, así como toda su investigación pierde su buen espíritu e inocencia.

También, es en suma curiosa la descalificación de otra interpretación sostenida sobre la misma arbitrariedad que sostiene la suya: *una supuesta intención*. - Resulta fácil de aceptar que un historiador tan formal repela un texto como el de Foucault o el de Leo Steinberg, pero que descalifique a uno de los suyos se vuelve intrigante-. En «*Las Meninas como obra maestra*»¹⁹², Brown se encarga de dismantelar una nueva hipótesis de la Doctora Manuela Mena Marqués¹⁹³, conservadora del Museo del Prado¹⁹⁴. La hipótesis (relatarla aquí es innecesario), se sostenía sobre una nueva serie de radiografías. El uso de radiografías para labores de restauración es más que justificable, pero pretender utilizarla para desentrañar las intenciones y, con ellas, el sentido de una pintura es ridículo. A partir de vestigios e índices que sugieren la forma de aplicación de la pintura por parte de su pintor¹⁹⁵, intentan encontrar, en las radiografías, las decisiones que formaron un cuadro. Pero, aún sabiendo que se borró o corrigió y que se mantuvo estable desde el principio, tal información no puede asignar un sentido y menos generar una jerarquía de elementos sobre los cuales se construya una lectura.

¹⁹¹ Entre ellos, eminencias como Fernando Marías, Michel Foucault, Leo Steinberg, Svetlanas Alpers, Víctor I. Stoichita. VV.AA., *Otras...*, *op.cit.*

¹⁹² VV.AA., *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999. Págs. 85-124.

¹⁹³ La hipótesis se pronuncio en una conferencia de prensa el 3 de diciembre de 1996 en el Museo del Prado, los pormenores de tal hipótesis están descritos en *Ibid.* Págs. 85-124.

¹⁹⁴ Simbólicamente el conservador y el historiador, cumplen el mismo propósito: Conservar.

¹⁹⁵ También olvidan la participación activa de los ayudantes y alumnos, en las pinturas de sus maestros.

Tales decisiones pueden haber sido motivadas tanto por el azar, el antojo, la misma incapacidad del pintor para resolver alguno de sus elementos, como por su búsqueda de nobleza o cualquier otra cosa. Brown no se da cuenta de que la información que proviene de las radiografías es tampoco fiable como la que proviene de las biografías o los inventarios reales. No se ha dado cuenta, consecuentemente, que *Las Meninas* no poseen una intensión ni un origen (su mismo nombre lo atestigua, designado en el 1843), es, al igual que Lascaux, un texto moderno.

Una última transformación sufre el texto de Brown. También en el postscriptum, Brown narra un enfrentamiento privado que mantuvo con *Las Meninas* en una oficina del Museo del Prado. Este enfrentamiento lo iguala a la misma experiencia que pudo haber experimentado Felipe IV en la soledad de sus recamaras enfrente de ella. Tal “divinización”, no deja de emanar una pretensión: designarse como primer lector, centro de toda interpretación, ser que la motiva, cómplice de la verdad que sólo poseía Velázquez. Impulsado por su ceguera, ha confundido *las palabras con las cosas*, trata de demostrar la realidad en los signos. Atrapado por las miradas de tan tenaz trampa, sus escritos no dejan de caer en la parodia *Quijotesca*.

8.

Si se considera, como afirma Octavio Paz, que *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún* es la descripción simbólica de un fenómeno: mito-enigma; y *Dados: 1º la cascada 2º el gas de alumbrado* es el fenómeno mismo: la encarnación del enigma. También, se puede considerar, por simple analogía, que *el Quijote* y *Las Meninas*, mantienen esta misma relación. En la primera se narra la parodia, en la segunda la vivimos: experimentamos la propia inmersión de

nuestro cuerpo, se desplaza nuestro yo. *El Quijote* hace representar la inmersión en los libros, en las representaciones y, por tanto, en el arte. *Las Meninas* nos hace vivirla y en ella encontramos nuestra propia muerte. Tal enlace entre el arte y la vida, al contrario de lo que se pretende en la escena del arte contemporáneo, no es la afirmación del cuerpo ni la identidad, es su pérdida. Como afirma Paz: “*Arte fundido a la vida quiere decir poema de Mallarmé o novela de Joyce: el arte más difícil. Un arte que obliga al espectador y al lector a convertirse en un artista y en un poeta.*”¹⁹⁶

Toda lectura dirigida a *las Meninas*, así como las dirigidas a las dos piezas de Duchamp, acarrea tal responsabilidad. La responsabilidad de concebir la interpretación como una forma de arte. Ese es el pasó sinuoso entre la lectura y la escritura. *Las Meninas* nos incluyen y obligan. Gracias a la ausencia de su motivo e intención, toda interpretación dirigida ella sólo se puede realizar a partir de un supuesto, de una ficción. “*Aventurar otra interpretación de Las Meninas no podría hacerse más que bajo la rúbrica, siempre balbuceante, del hipotético «y si».*”¹⁹⁷

En los apartados anteriores me referí a las ficciones que tratan de negarse a ellas mismas como ficciones, aquéllas que se han construido fuera de la pintura y se han tratado de ajustar a ella, -el fracaso de tal ajuste ha evidenciado su propia caída-. Ahora falta por abordar aquéllas que no niegan su propia ficción por provenir del mismo cuadro. Aquellas interpretaciones que se manifiestan como su reflejo y que reflejan, al mismo tiempo, su carácter ilusorio y el de la pintura, de la misma manera que Dionisos afirma su carácter ilusorio en la misma ilusión Apolínea.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Paz, Octavio, *La apariencia...*, *op.cit.* Pág. 100.

¹⁹⁷ Sarduy, Severo, *Obras...*, *op.cit.* Pág. 1238.

¹⁹⁸ Capitulo 1, Apartado 4 de la presente Tesis.

9.

Ocupando el lugar del Rey, somos escritos. Afirmo las dos maneras en que puede ser leída tal sentencia. La primera aceptando que formamos parte de la acción que Velázquez esta punto de realizar, la acción descrita por su pintura (*Las Meninas*). Por supuesto que tal acción no es la de escribir, es la de pintar; sin embargo tal licencia es concebible si entendemos que en el texto de Foucault es donde la sustitución (nosotros por el Rey) es efectiva. Dentro de la pintura como tal no existe dicha sustitución, Felipe IV no dejan de dominar la escena. Afirmar, como significado denotado, que sus personajes nos miran y Velázquez nos pinta, sólo puede responder a una lectura perezosa. Como significado connotado es una afirmación claramente justa, pero en ella Velázquez no nos pinta, nos escribe, inscribe. La segunda sería correlativa a ésta, y seguiría un poco la idea que Borges: *“En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben.”*¹⁹⁹ Ahora, resulta claro porque nuestra risa desbocada por lo múltiples capítulos del Quijote, no deja de ser angustiante.

Para Leo Steinberg el cuadro representa la quiebra de un acontecer, cualquiera que sea el motivo. Representa la interrupción de un momento antes en calma. Si es aceptada esta opción, la pintura representa un momento incomodo en que una mirada impropia atrae y refleja las demás miradas, incluso la del hombre que abandonaba la habitación, -linde y punto de fuga de lo representado-. En tal caso, la escena no nos pertenece y nosotros los espectadores somos un añadido impropio que tendrá que ser reemplazado. Como afirma Foucault: *“El pintor sólo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto”*(...) *“acogidos bajo esta mirada, somos perseguidos por ella,*

¹⁹⁹ Borges, Jorge Luis, *otras...*, *op.cit.* Pág. 55.

*remplazados por aquello que siempre ha estado ahí delante de nosotros: el modelo mismo.*²⁰⁰ De esta manera, la mirada del pintor puede acoger tantos modelos como espectadores se le enfrenten y, con ellos, todas sus escrituras. Pero esta posibilidad de constante tejido²⁰¹ (*Las Meninas* es un texto que continuamente reclama otros textos) no podría ser si no fuese porque la superficie en la que el pintor trabaja es invisible o doblemente invisible. El intercambio de miradas entre el pintor y sus espectadores, es un intercambio elíptico entre un elemento presente y otro ausente. La presencia del espectador en la pintura es su correlativa desaparición, la pérdida de su propio yo. En realidad el pintor no nos mira, mira un punto invisible afuera del cuadro. *“Así, pues, el espectáculo que él contempla es dos veces invisible; porque no está representado en el espacio del cuadro y porque se sitúa en este punto ciego, en este recuadro esencial en el que nuestra mirada se sustrae a nosotros mismos en el momento en que la vemos.”*²⁰² Nuestro cuerpo convertido en grafismos, se sumerge en la pintura. El pintor nos mira y nos desplaza a la superficie de la cual nosotros sólo vemos su reverso; somos invisibles en el anverso de la tela, en nuestro lugar privilegiado y obligatorio. Invisibles para nuestros propios órganos oculares, no lo dejamos de ser para nuestra propia mirada, que reflejada en los ojos del pintor, nos ve mirar. El punto invisible que hemos desocupado se ve restituido por el reflejo de un espejo al fondo del cuadro. Tras reconocer que nuestra mirada ha perdido su origen, el rey y su reina, vuelve a tomar el lugar que las connotaciones les hicieron perder.

²⁰⁰ Foucault, Michel, *las palabras...*, *op.cit.* Pág. 14.

²⁰¹ “...la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y el lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados” Calabrese Omar. *El lenguaje del Arte*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987. Pág. 177.

²⁰² Foucault, Michel, *las palabras...*, *op.cit.* Pág. 14

Navegamos en una inquietante red de incertidumbres, los cuerpos y los lugares a los que pertenecen se intercambian sin cesar; ninguno representa una autoridad, más bien, lo que contemplamos es la pérdida de toda jerarquía, cualquier clasificación es arbitraria. Las denotaciones y las connotaciones no dejarán de intercambiarse. Ya no podemos determinar una jerarquía que defina el sentido primero de la Obra, esta ha sido destruida.

Literalmente, no se puede considerar a *Las Meninas* como destructoras de la noción de Obra de Arte, ya que en la época de Velázquez, tal cosa no existía. Su destrucción es una destrucción moderna, así como su invención Neoclásica. Pero indudablemente, la incompatibilidad de *Las Meninas* con tal noción, la otorga su propio trayecto elíptico, o que podríamos nombrar como su lectura moderna.

10.

Dos posibilidades: que el reflejo del espejo al fondo de la habitación provenga de la pintura en que trabaja Velázquez o que, tal reflejo, provenga de los reyes mismos ubicados al otro extremo de la habitación, enfrente de la escena. La primera posibilidad es sostenida, se puede decir, por la ciencia. La segunda la conforma el simple y común enfrentamiento con el cuadro. Leo Steinberg enfoca tres centros independientes en *Las Meninas*: el centro del óleo como objeto físico, localizado en el ojo izquierdo de la pequeña infanta; el centro de la habitación pintada, en tal caso el espejo; y el tercero, el otorgado por la perspectiva geométrica. El tercero, el que por el momento nos interesa, lo asigna el personaje más lejano. Nombrado en algún lugar como Nieto Velázquez ("*homónimo del que organiza la representación (...) es el que ha visto, el reverso del que, como ausente, mira.*"²⁰³), este personaje se fuga de la representación y, al mismo

²⁰³ Sarduy, Severo, *obras...*, *op.cit.* Pág. 1240.

tiempo, es el punto de fuga de las horizontales que conforman la perspectiva de la habitación. Por lo tanto, es el punto directamente opuesto al ojo del observador. A partir de esta hipótesis, la escena se percibe no perpendicularmente al espejo sino desde el extremo derecho y, lo que éste refleja, por tanto, es la pintura misma en la que Velázquez trabaja. El desplazamiento que asegura tal hipótesis es el mismo que da forma a la calavera en *Los Embajadores* de Holbein: la anamorfosis. La perspectiva, como ciencia del ordenamiento de la realidad, en *las Meninas* hace tropezar sus propias pretensiones. La segunda posibilidad, la da el enfrentamiento directo con la pintura otorgada al instante por el sentido común. Ubica lo reflejado en posición perpendicular, ignorante de su propio desplazamiento. Relación entre Doxa y paradoxa, ambigüedad y múltiples puntos de vista; al igual que un bodegón de Cezanne, lo que le exige al ojo que observa es un acto de conciencia: verse mirar. El espejo no refleja el lienzo ni el lugar del espectador, refleja los intercambios, los desplazamientos y las sustituciones.

En el relato de Foucault el espejo se confunde y distingue con las pinturas que lo rodean en un acto oscilante. Se confunde porque se ubica a la par de ellas pero, al mismo tiempo, se les distingue porque proyecta un resplandor propio que logra mostrar su contenido. Algunos, buscando en inventarios y en radiografías, han logrado dilucidar lo que las demás pinturas representan, sin embargo a simple vista es imposible. Para Foucault la imposibilidad de tal reconocimiento es vital, consiste en la propia negación de la representación, "*Entre todos estos elementos a ofrecer representaciones, pero que las impugnan, las hurtan, las esquivan por su posición o por su distancia...*"²⁰⁴ Paradójicamente "*de todas las representaciones que representa el cuadro, es la única visible; pero nadie la ve*".²⁰⁵ De manera inversa el espejo no refleja nada de lo que se encuentra en su espacio, no refleja

²⁰⁴ Foucault, Michel, *las palabras...*, *op.cit.* Pág. 16.

²⁰⁵ *Ibid.* Pág. 16.

la espalda de Velázquez ni la otra cara de la infanta. No dice lo que ya se ha dicho ni lo invierte, añade en cambio otra información, añade la identidad de quienes observan y son observados. El rey, metáfora solar, centro que ve y, sobre el sobre el cual las miradas se organizan, restituye a los que en el cuadro son elididos. Así, “*en la brevedad de un reflejo, en la coincidencia fortuita del ojo y la imagen especular, le revelación frontal, aunque virtual meridiana, del sujeto elidido, su extracción*”.²⁰⁶ En el centro desplazado, ausente y oscuro, opuestos al rey están los espectadores que observan y juegan, desorganizan, degeneran, pluralizan: transgresores de la ley que obliga a representar la realidad y que pretende confundir *las palabras y las cosas*.

11.

Para Svetlana Alpers²⁰⁷ Foucault se equivoca. Ve en su análisis sobre *las Meninas* el proyecto para determinar una única y clásica noción de representación que abriga a la misma pintura. Para Alpers, en el cuadro se encuentran yuxtapuestos dos modos contrarios de representación que señalan dos tradiciones específicas de la pintura. En el primer modo el artista afirma que contempla la realidad y en el segundo muestra que la realidad está siendo vista “*Uno supone la prioridad de un espectador ante el cuadro, que es la medida de la realidad, y el otro asume que la realidad es anterior al cualquier presencia humana y es, por tanto, esencialmente inconmensurable*”²⁰⁸. Alpers tiene razón, Foucault se equivoca. Lo curioso es que no se de cuenta que ella también se equivoca, así como todos quienes nos enfrentamos a la pintura y tenemos la osadía de insertar textos en ella. *Las Meninas* es una hermosa trampa que hace que toda visión inicie una caída llena

²⁰⁶ Sarduy, Severo, *obras...*, *op.cit.* Pág. 1238.

²⁰⁷ VV.AA., *Otras...*, *op.cit.* Págs. 153-162

²⁰⁸ VV.AA., *Otras...*, *op.cit.* Pág. 160

de tropiezos y errores. El error de Foucault es el que marca el camino y por eso me he inclinado tanto en su texto. Alpers no entendió que el error foucaultiano es a medias y que la afirmación de una representación clásica sólo es ejecutada para ser abjurada -este es el método retórico más recurrente de todo su escrito-. Poco importa si coexisten dos modos de representación en vez de uno. Lo que importa es constatar cómo, de la misma manera que el signo perdió su forma ternaria, la representación perdió su enlace con las cosas que representa: el cuerpo mismo de quien observa. El siguiente es el último párrafo del escrito de Foucault concerniente a *Las Meninas*: *“Quizá haya, en este cuadro de Velázquez, una representación de la representación clásica y la definición del espacio que ella abre. En efecto, intenta representar todos sus elementos, con sus imágenes, las miradas a las que se ofrece, los rostros que hace visible, los gestos que la hacen nacer. Pero allí, en esta dispersión que aquélla recoge y despliega en conjunto, se señala imperiosamente, por doquier, un vacío el esencial: la desaparición necesaria que fundamenta -de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza. Este sujeto mismo -que es el mismo- ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación.”*

Ahora puedo afirmar lo siguiente: el arte no comienza con la creación de la obra de arte, sino con su caída, con su destrucción. Y, con ella, el propio cuerpo que la construyó es arrastrado.

12. (Epílogo)

Parpadeo y retiro la mirada, mi instante en frente de la *Rendición de Breda* ha concluido. Aquéllos que conocen el Museo del Prado sabrán que la sala donde está ubicada la enorme pintura es la inmediatamente posterior a la sala principal dedicada a Velázquez; en ella se encuentra *Las Meninas*, también se encuentran otros de sus cuadros. Mi recorrido por el Museo no ha sido ordenado y mucho menos ha seguido la ruta habitual. He zigzagueado excesivamente y la sala donde se encuentran *Las Meninas* la evadí en un primer instante, esperando por un momento posterior cuando la habitación no estuviese tan colmada de turistas. Ahora ejecutando el recorrido de manera inversa, me alejo del lugar en donde este texto ha sido escrito. Atravesado por *las Lanzas*, ahora *las Meninas* me esperan. Vuelvo a ver a mi izquierda, un hombre pequeño me observa.

Conclusiones

“Niego, en un número elevado de casos, lo sucesivo; niego, en un número elevado de casos, lo contemporáneo también”

Jorge Luis Borges.

“En el mito no subyace un pensamiento, como han creído los hijos de la cultura esteticista y artificiosa, sino que él mismo es pensamiento.”

Friedrich Nietzsche

“yo quisiera una Historia de las Miradas. Pues la fotografía es el advenimiento de yo mismo como otro: una disociación ladina de la conciencia de identidad.”

Roland Barthes

A. (Nudos).

Para concluir, de manera puntual, señalaré los nudos y tensiones sobre los cuales se ha recorrido esta red, esta Tesis de Master.

1. Sobre la definición de juego, que afirma Johan Huizinga, se subraya un primer punto de encuentro entre los tres capítulos que conforman el presente documento: *“...acción que tiene su fin en sí misma y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la conciencia de “ser de otro modo” que en la vida*

*corriente*²⁰⁹ Como George Bataille señala, el juego es la significación elidida por la mayoría de estudios depositados en Lascaux. Tal elisión, probablemente, sea el resultado de las intenciones que pretenden eliminar lo “poco serio”²¹⁰ en el pensamiento artístico. Sin embargo, Bataille lo restituye y le otorga su lugar, tras oponer el trabajo y las prohibiciones al juego y las transgresiones. En *Las Meninas*, el juego se ubica claramente dentro de su campo simbólico: el barroco. El suplemento, la abundancia y el desperdicio ubican al barroco en la demasía y en la pérdida de su objeto. “*La repetición obsesiva de una cosa inútil (puesto que no tiene acceso a la entidad ideal de la obra) es lo que determina al barroco en tanto que juego, en oposición a la determinación de la obra clásica en tanto que trabajo*”²¹¹. El campo simbólico del barroco resuena en *Las Meninas*, por el hecho de que recíprocamente la pintura misma lo conforma²¹². En Duchamp, el juego esta claramente relacionado con el erotismo. En *La novia puesta al desnudo por sus solteros, aún*, todos sus elementos parodian la eficiencia mecánica y científica, cada ente funciona para su propia satisfacción y egoísmo. El erotismo se concreta en *Dados: 1º la cascada 2º el gas de alumbrado*, como un juego que nunca alcanza su objeto, un intercambio sexual que nunca se completa. El erotismo representa la parodia de la procreación, sustituyendo a su primera finalidad y propósito por un fin en sí mismo. A nivel semiótico, el intercambio de los mensajes sólo se establece para fracasar y, con ello, poder reincidir. “*Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir erotismo en tanto que actividad que es*

²⁰⁹ Huizinga, Johan, *Homo...*, *op.cit.* Págs. 43-44.

²¹⁰ Huizinga advierte que el concepto de “lo serio” sólo tiene un valor en su oposición con el juego. “Lo serio” se define por su negatividad en torno a su opuesto. Lo que hace pensar en la posibilidad de que lo primero haya sido el juego, y lo segundo “lo serio”, también Huizinga menciona que el juego puede abarcar “lo serio”, en cambio “lo serio” no puede abarcar el juego. El juego es el concepto dominante. *Ibid.* Pág. 62.

²¹¹ Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.* Pág. 1402

²¹² Esta es la misma definición de retombée que afirma Sarduy. “*Retombée: causalidad acrónica, isomorfía no contigua, o, consecuencia de algo que aún no se ha producido, parecido con algo que aún no existe*”. Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.*

*siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo natural de los cuerpos*²¹³.

2. Los cuerpos prioritarios que conforman esta Red (*Lascaux*, *Dados 1º la cascada 2º el gas de alumbrado* y *Las Meninas*), funcionan como tres hermosas trampas. Formadas por paredes de espejos son tres cavernas laberínticas que nos invitan a entrar. Inmerso el espectador en ellas, la trampa se ejecuta: metamorfosea su cuerpo en un personaje más. Como antesala a la activación de las hermosas trampas como sirenas; en los tres capítulos existe en el espectador, un desplazamiento que va del esquema o el mito representado al mito vivido. El espectador, lo que se supone es la coyuntura con el mundo empírico, desaparece y, con él, la coyuntura. Análogo a él, el signo ternario también es desplazado por el signo binario: discontinuidad que separa *las palabras y las cosas*. Tal desaparición, la del cuerpo como signo, señala el campo simbólico sobre el cual se ha construido esta tesis: **el resurgimiento barroco en el pensamiento moderno**.

3. Aunque la materialidad de la música y las artes visuales no es verbal, la lectura siempre la relevará como tal. Como es bien sabido, no existe un afuera del lenguaje: *Lo inmencionable*, *Síndrome de Stendhal*²¹⁴, o *Alá*, están nombrados como tales. *“Ahora debemos reconocer la necesidad de un momento no perceptivo, lingüístico en la pintura y en la música y aprender a leer cuadros en*

²¹³ Sarduy, Severo. *Obras...*, *op.cit.* Pág. 1402.

²¹⁴ *“Síndrome de Stendhal es una enfermedad psicosomática que causa un elevado ritmo cardíaco, vértigo, confusión e incluso alucinaciones cuando el individuo es expuesto a una sobredosis de belleza artística, pinturas y obras maestras del arte. Tiene esta denominación por el famoso autor francés del siglo XIX Stendhal (seudónimo de Henri-Marie Beyle), quien dio una primera descripción detallada del fenómeno que experimentó en su visita en 1817 a la Basílica de Santa Cruz en Florencia, Italia, y que publicó en su libro Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio”*. Wikipedia, *Síndrome de Stendhal*, (día: 22 de julio, 2008. Hora: 18:30) http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADndrome_de_Stendhal.

*lugar de imaginar significados*²¹⁵. Los tres capítulos también se desplazan de lo visual a lo escrito. Como se afirmó en la introducción, este proyecto ilumina la escritura que se ha depositado sobre tres cuerpos visuales. Para que a través de la lectura la presupuesta incompatibilidad entre lo verbal y lo visual -otorgada por el sentido común y lo que puede afirmarse como “*La Resistencia a la Teoría*”²¹⁶-, se desplace a un juego en donde los saberes se intercambian *en un acto oscilante e infinito*²¹⁷. Sobre estos intercambios la relación entre la *Caja verde* y el *Gran Vidrio*, trabajada en el capítulo segundo, es la que mejor ejemplifica una relación a-jerárquica. En el tercer capítulo, los intercambios encuentran en la pintura de Velázquez el lugar dominante, los escritos depositados en ella la abarcan, ya sea como sus antecedentes o sus consecuentes. Por su parte, la escritura depositada en Lascaux, ejemplifica la misma dialéctica propia de la noción de texto: los escritos de Georges Bataille cumplen una función de propagación, las decisiones políticas (su clausura y la creación de su facsímil y la historiografía revisada) cumplen una función de contención. Ambas, como se ha visto, constituyen la poética misma de Lascaux. Si, de alguna manera, lo que se proyecta en esta Tesis de Master a toda voz, es **la inclinación por la noción de texto y el desprecio por la noción de obra**, esta doble función de la escritura es consecuente con tal inclinación: un texto, al igual que un tejido, está conformado por hilos y huecos, límites y abismos.

4. Los tres capítulos, a partir de sus lecturas, hacen que caiga la noción doxológica de la Historia del Arte como práctica que encuentra el sentido de las manifestaciones artísticas en sus orígenes. La ilusión del origen pretende motivar

²¹⁵ De Man, Paul, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor Distribuciones, 1990. Pág. 22.

²¹⁶ Sobre el concepto de la “*Resistencia a la teoría*” pronunciado por Paul de Man, es importante subrayar una de sus conclusiones: la resistencia a la teoría es en realidad una resistencia a la lectura. *Ibid.* Pág. 11-36

²¹⁷ Como afirma Octavio Paz peor que citarse, es parafrasearse.

a los signos y, con esto, hacer más fácil la contención de sus significados: conservación. Esta Tesis de Master ha reafirmado a la Historia del Arte - denominada genealógica en el primer capítulo- como una práctica que construye sentido, potenciando el pensamiento artístico y favoreciendo la formulación de nuevas propuestas a través de la relectura y la constante reinterpretación. *“Toda época traslada el pasado al interior de su propia cultura y, por lo tanto, lo reformula en un sistema del saber en el que todo conocimiento convive al mismo tiempo con todos los otros(..) el artista hace algo más. Renueva el pasado. Lo que significa que no lo reproduce, sino, al contrario, tomando formas y contenidos esparcidos como desde un depósito, lo hace nuevamente ambiguo, denso, opaco, poniendo en relación los aspectos y los significados con la modernidad. Esta operación podemos llamarla “de desplazamiento”. Ésta consiste en dotar el hallazgo del pasado de un significado a partir del presente o dotar el presente de un significado a partir del hallazgo del pasado.”*²¹⁸

5. El origen de Lascaux es inalcanzable. La muerte y el silencio de Duchamp ocultan las motivaciones detrás de sus piezas. En *Las Meninas* se construye un gran enigma que la caída de todas sus hipótesis no han hecho más que subrayar. Son tres signos inmotivados que reclaman una lectura activa. Una lectura activa tiende a generar un proceso de deconstrucción que, como es bien sabido, no es un añadido a los textos sino que es parte inherente de ellos mismos. Los textos trabajados en esta Tesis -y utilizo la noción de “textos” respaldado por las ventajas

²¹⁸ Calabrese, Omar, *La era...*, *op.cit.* Pág. 194.

que señala Omar Calabrese²¹⁹-, sólo se conforman para ser desmembrados y reensamblados en un acto oscilante entre la lectura y la escritura (lexiografía). “*La distinción entre autor y lector es una de las falsas distinciones que la lectura hace evidente.*”²²⁰ El carácter inmotivado de estos tres signos incita a su propia deconstrucción.

6. Resumiendo: no son obras de arte son textos que, como tales, exigen alimentarse de otros textos. Tres piezas pictóricas que requieren de la escritura como relevo, proliferando por un lado y limitando por otro. Por su compartida inmotivación, la escritura inscrita en ellas esta obligada a cometer múltiples errores. La pretensión, por tanto, de establecer una interpretación correcta o unificadora cae en la parodia misma de tal pretensión. De esta manera las dos funciones dialécticas propias de **la teoría del texto**, pueden retumbar en un registro más alto, en la misma pretensión que se manifiesta por su propia diégesis: **retumban en la retórica**: por un lado, los contenidos, análogos a los tropos son la poética que desprenden los textos; y, por el otro, la diégesis manifiesta la propia deconstrucción a la que se ven sometidos los contenidos por el mismo acto de ser puestos en escena.

7. Por último, los tres capítulos se construyen sobre un doble centro, uno ausente

²¹⁹ “*Tercera ventaja: la noción de texto permite superar momentáneamente el escollo que constituye el problema del referente de los «signos visuales», precisamente por que la perspectiva que se elige es la de la organización de la máquina textual según la óptica de la cooperación interpretativa, en cuyo interior el problema del referente se presenta como puramente estratégico y no epistemológico.*

*Última y fundamental, ventaja: la noción de texto permite abandonar la búsqueda improductiva de los específicos, desde el momento que no se puede interpretar cada texto como una entidad que se autosostiene, sino como una entidad que continuamente reclama otros textos, otras experiencias del autor y el lector, independientemente del soporte material con que han sido realizados. Un texto literario y un texto pictórico por ejemplo, no son la misma cosa, pero las diferencias de organización productiva no requieren una definición abstracta preliminar sobre qué cosa es un eventual sistema artístico «específico»” Calabrese, Omar, *El lenguaje...*, op.cit. .Pág. 177.*

²²⁰ “*the distinction between author and reader is one of the false distinctions that the reading make evident.*” De Man, Paul, *Allegories...*, op.cit. Pág. 17. La traducción es mía.

y otro presente. Desde el juego dialéctico entre apertura y clausura, hasta la ausencia de su origen, los abismos son inherentes a la caverna de Lascaux. Elipsis, tenebrismo: énfasis excesivo de la luz gracias a la oscuridad que la rodea. En *la novia* y en *Dados*, el centro elidido es Marcel Duchamp. Y como la lectura destruye la distancia entre autor y lector, también el centro elidido son sus espectadores, claramente expuesto en *Las Meninas*: un capítulo conclusivo.

B. (Mirada interna)

Fingiendo supuesta exterioridad, sólo me queda evaluar mis propias tesis. Señalar los puntos en que se inserta y confunde con su propio cuerpo de estudio, tratando de demostrar cómo la metodología ha podido actuar en consecuencia con ellos. Aún con la pena de desentrañar algunos de sus secretos, se señalarán algunos de sus centros ocultos:

1. Este proyecto no sólo presenta tres motivos tejidos a un eje central, el mito de Diana y Acteón, sino también a otro que los performa. Introduce un elemento diégetico que ejecuta la lectura. A este hecho corresponde la narración paralela, en primera persona, sobre la visita de un sujeto anónimo al Museo del Prado. Ese escrito encarna el mismo mito: la metamorfosis del cazador en presa cazada; quien escribe es un personaje más en la compleja red de lecturas, no es la persona que defiende esta Tesis de Master. *“Escribir, en definitiva, es decir (poder decir) quién será el que habla.”*²²¹

2. También la escritura se sostiene sobre un grupo de centros elididos, algunos de los cuales se mencionan con el objetivo de no utilizarlos aunque hayan sido utilizados. Como el caso de la entrevista de Pierre Cabanne a Duchamp o la vida

²²¹ Barthes, Roland, *El susurro...*, *op.cit.* Pág. 225.

de éste último. Otros se manifiestan como vestigios y pueden certificar las mutaciones que ha sufrido este proyecto: entre ellas una propuesta plástica que fracasó y que se señala en la presentación, de la cual se conserva el sarcasmo y la escritura más carnal. También está elidida la figura de Nietzsche, resaltada a partir de las lecturas que ejecutan sobre él Michel Foucault, Paul de Man y el propio Roland Barthes. Como es bien sabido, sobre el cuerpo de Nietzsche, -junto con Marx, Freud, Saussure- se ha construido gran parte del pensamiento moderno, del cual es heredero y se inscribe esta Tesis de Master. A la par del pensamiento moderno y sus manifestaciones, el pensamiento artístico elidido es el denominado “contemporáneo o posmoderno”. Lo que ha quedado prometido en la introducción como un segundo capítulo figura en la tesis de manera retórica. Es un punto de comparación obligatorio, sobre el cual se ejecutan algunos comentarios y se distinguen dos tipos de metodología. Profundizar sobre estos temas, como ya se ha dicho, se pospone a una investigación posterior.

3. Por último, el proceso de construcción de la tesis, se puede justificar sobre dos tropos retóricos que trabajan en conjunto: el encabalgamiento y la elipsis. Trabajo elíptico de reincidencia, trayecto no circular en tanto que el círculo nunca desestabiliza el orden teológico. La reincidencia propia del trayecto elíptico -círculo imperfecto-, quiere ampliar el espacio en cada rotación: lo que en la escritura misma encarna, los abismos e incertidumbres inherentes a ella. Aunque se puede decir que los tres capítulos comparten las ideas heredadas del mito de Diana y Acteón, la presencia del Mito disminuye en tanto que la reincidencia de los conceptos aumenta. Los conceptos se pronuncian con más fortaleza e independencia en cada *rotación*. La presencia del mito decrece, aunque no desaparece, es el desplazamiento de un centro presente a un centro oculto. Desplazamiento del *Mithos* al *Logos*, pero que no es una negación del Mito. Sino, más bien, la afirmación de que todo *Logos* es mítico. En la introducción ya pude

afirmar que toda teoría es ficticia.

C. (*And yet, and yet*)

Existe una extraña pequeñez en el cuerpo muerto que el Doctor Nicolaes Tulp examina en el famoso cuadro de Rembrandt²²². Probablemente provocada por el escorzo, tal anomalía me atormenta. Se dice que el cadáver es de un criminal ejecutado y que las disecciones a cuerpos humanos eran poco frecuentes. Por esto mismo, formar parte de esta lección de anatomía suponía un gran espectáculo y, más que ello, suponía un gran honor. Se dice que fueron altas las tasas pagadas para aparecer retratados en tan honorable pintura. La exactitud de la pintura también ha sido alabada con relación al retrato de sus personajes y a los hechos representados. Cada pequeño detalle puede ser nombrado y reconocido. Se dice, también, que en ella se disecciona el mundo del conocimiento de su propia época. Sin embargo, me encuentro estático y todo lo anterior me importa poco. La *Lección de anatomía del Doctor Tulp*, no ha hecho más que acentuar mi conmoción. En el reverso de su imagen, traída a mí por la fotografía de un turista muerto, se encuentran aquellas palabras que motivaron este proyecto y a las que aludí en el final de la introducción. Ahora, con el cuerpo de ese hombre en plena disección, cuerpo extrañamente pequeño, probablemente deformado por mi propia mirada, me he dado cuenta porque no me ha dejado de inquietar: **yo soy el hombre pequeño, su amigo suicida, el criminal ejecutado, soy el Doctor Tulp que lo examina, soy quien examina la pintura de Rembrandt, soy aquel hombre del fondo que me mira y que trata de retratar su honor...** *“And yet, and yet.... Negar la sucesión temporal, negar el yo, negar el universo astronómico, son desesperaciones aparentes y consuelos secretos. Nuestro destino (a diferencia del infierno de Swedenborg y el infierno de la mitología tibetana) no es*

²²² Catálogo de Imágenes, imagen #9. Pág. 105.

espantoso por irreal; es espantoso porque es irreversible y de hierro. El tiempo es la sustancia de la que estoy hecho. El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza, pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego. El mundo, desgraciadamente, es real; yo (también yo, Pablo), desgraciadamente, soy Borges”²²³.

²²³ Borges, Jorge Luis, *Otras...*, *op.cit.* Pág. 187.

Bibliografía.

Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje, más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

Barthes, Roland, *Elementos de semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1989.

Barthes, Roland, *Investigaciones retóricas*, Argentina, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Barthes, Roland, *S/Z*, Argentina, Siglo Veintiuno Editores, 2004

Bataille, George, *Lascaux o El nacimiento del arte*, Córdoba, Alción Editora. 2003.

Beckett, Wndy, *Historia de la Pintura, Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*, Madrid, Naturart, 1995.

Borges, Jorge Luis, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 1972.

Borges, Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.

Borges, Jorge Luis, *Siete Noches*, Madrid, Ediciones F.C.E., 1980.

Bozal, Valeriano *Historia del Arte en España. Desde los orígenes hasta la ilustración*, Madrid, Ediciones Istmo, 1973.

Brea, José Luis, *Un Ruido Secreto, el arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia, Mestizo, 1996.

Calabrese, Omar, *El lenguaje del Arte*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona, 1987.

Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1989

Cervantes, Miguel de, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Castilla-La Mancha, Empresa Pública Don Quijote, 2005.

De Man, Paul, *Alegorías de la lectura*, Editorial Lumen, Barcelona, 1990.

De Man, Paul, *Allegories of the readings, figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, United States of America, Yale University Press. 1979.

De Man, Paul, *La resistencia a la teoría*, Madrid, Visor Distribuciones, 1990.

Duchamp, Marcel, *Notas*, Madrid, Editorial Tecnos, 1989

Eco, Umberto, *La definición de arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1983.

Foucault, Michel, *Nietzsche, la genealogía, la historia*, Valencia, Pre-Textos, 2000.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas*, Madrid, siglo XXI Editores, 1997.

Gispert, Carlos (dir.), *Historia del arte*, Barcelona, Océano Grupo Editorial, 1997.

Hernández Sánchez Jesús, *Duchamp: de la apariencia a la aparición. Viaje osmótico al acto creador*, Pontevedra, Diputación Provincial de Pontevedra, 2001.

Huizinga, Johan, *Homo Ludens*, Madrid, Alianza Editorial, 1972.

Jay, Martin, *Ojos Abatidos*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

Marchán Fiz, Simón, *Del arte objetual al arte de Concepto (1960-1974): epílogo sobre la sensibilidad posmoderna, antología de escritos y manifiestos*, Madrid, Akal, 2001

Nietzsche, Friedrich, *El origen de la tragedia*, México D.F., Espasa Calpe Mexicana, 1994.

Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.

Ovidio Nasón, Publio, *Metamorfosis (Tomo I)*, Madrid, Centro Superior de Investigación Científicas (CIEF), 1990

Paz, Octavio, *La Apariencia Desnuda, la obra de Marcel Duchamp* Madrid, Editorial Alianza, 1998.

Perejaume, *Tres Dibujos*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela, 1997.

Proust, Marcel, *A la sombra de las muchachas en flor*, Editorial Alianza. Madrid, 1989.

Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000.

Sarduy, Severo, *Obras Completas (Tomo II)*, San José, ALLCA XX/ Universidad de Costa Rica, 1999

Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1970.

Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.

VV.AA., *Historia del Arte*, Madrid, Editorial Vicens-Vives, 1995.

VV.AA., *Otras Meninas*, Madrid, Ediciones Siruela, 1995.

VV.AA., *Velázquez*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1999.

Recursos electrónicos.

Bruce Silverstein Gallery, *Ad Reinhard - Art Comics and Satires 1949-1954*, (Día: 16 de junio, 2008. Hora: 20:45), http://silversteingallery.com/Pop_Ad.html

Calderón de la Barca, Pedro, *La vida es sueño*, (Edición digital a partir de la edición de Evangelina Rodríguez Cuadros, Madrid, Espasa-Calpe, 1997), (Día 23 de junio, 2008. Hora 21:15), <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=77>

De la iglesia, Alex, *El código*, (Día: 8 de setiembre, 2008. Hora. 00:30) <http://www.youtube.com/watch?v=C1UW9TOXMR8&feature=related/>

Kafka, Franz, *Las preocupaciones de un padre de Familia*, (día 10 de Junio, 2008. Hora: 17:30), <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/kafka/preocupa.htm>

Real Academia Española, *Elipsis*, Diccionario de la Lengua Española, Vigésima Edición, (www.rae.es) (Día 20 de octubre, 2008. Hora:17:50), http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsultaTIPO_BUS=3&LEMA=elipsis

Stafford, Andrew, *Making Sense of Marcel Duchamp*, (Día: 14 de mayo, 2008. Hora: 20:02) <http://www.understandingduchamp.com>

Tate Modern, *Jeff Wall, Photographs 1978-2004*, (Día 5 de agosto, 2008. Hora 12:30), <http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/jeffwall/>