

---

## DADO EL CUERPO DE LA VIRGEN

MARÍA ELENA MUÑOZ

*“Los cuerpos son absolutamente inviolables. Cada uno es una virgen, una vestal en su lecho y no es por estar cerrado que es virgen, sino por estar abierto. Es lo abierto lo que es virgen y lo es para siempre. El abandono aparece sin acceso, la extensión sin entrada.*

*J. L. Nancy.*

En relación con su último trabajo, *Etant Donnés*, Duchamp guardó absoluto silencio. Durante los 20 años que le tomó su realización mantuvo una total reserva; nadie, salvo su esposa Teeny y, al final, su hijastro Paul Matisse, estaba enterado de su proyecto. Su propio silencio fue garantizado por la cláusula que establecía que la obra no se haría pública hasta después de su muerte, acaecida en 1968. Se trataba de un silencio mortal, que, entre otras cosas, comunicaba la incompatibilidad de encuentro de la obra con su autor, de su imposible contemporaneidad, de su espaciamiento.

Acaso ese silencio estaba justificado por algo más que la mentada incapacidad del lenguaje para *decir* la obra: y es que la obra estaba, en parte, *dicha*. Su clave es *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (1915-1923)* más comúnmente referida como el *Gran Vidrio*. Puede decirse que *Etant Donnés* (1946-1966) es algo así como la encarnación de esos sentidos intrincados que, abstractamente, articulan el

*Gran Vidrio*, la más enigmática obra del siglo XX, imposible de descifrar (o de intentar al menos hacerlo) de no haber mediado las propias pistas dejadas por Duchamp en su *Caja Verde* (suerte de manual de instrucciones para entender el funcionamiento de la máquina o el mecanismo erótico que representa el vidrio). Entre la finalización (no definitiva) de una y el comienzo en la realización de la otra, median 23 años. Todo, o casi todo el proceso de elaboración de la primera fue un proceso a la vista donde, en sus distintos pasos, el cuadro estaba expuesto para quien quisiera verlo e incluso intervenir en él. Su obra póstuma, en cambio, se cubrió de silencio, negó la transparencia y optó por la opacidad; no requería de pistas, ya que las claves del *Gran Vidrio* eran su propia clave; su elaboración fue secreta, sospecho, para así retardar su *puesta al desnudo*, para que su puesta en escena representara, a su vez, la muerte del autor.

Ambas obras fueron concebidas para ser vistas a través de algo, mediadas ambas por un obstáculo<sup>1</sup>. En los dos casos nuestra mirada está obligada a traspasar un límite, pero un límite que no hace más que dejar en evidencia la imposibilidad de la mirada para atrapar ella sola el *cuero* de la obra, cuestión que es necesario pensar a partir de la conocida actitud anti-retiniana de Duchamp (el arte no va dirigido al ojo sino a la materia gris). En la primera, la vista se revela insuficiente para atrapar el(los) sentido(s) que la obra contiene y sugiere; en la segunda, la vista se muestra incapaz de rodear el cuerpo físico de la obra que, dadas las opciones representativas del autor, implora ser tocada.

La cuestión del límite expresado de manera tan dramática, así como la exposición a la vez abierta y secreta del cuerpo en el ensamblaje del *Philadelphia Museum of Art*, me motiva a pensar en ella atendiendo las consideraciones de Nancy, reveladas en su texto *Corpus*<sup>2</sup>, aunque con ello traicione, por un lado, las posibles intenciones duchampianas (a lo que Duchamp, sospecho, no opondría reparos) y por otro, a las complejísimas y variadas posibilidades de interpretación que la obra ofrece, no sólo cuando se la enfrenta al *Gran Vidrio*, sino a toda esa constelación que es el *corpus* de la obra duchampiana. En fin, lo cierto es que no pretendo emprender una lectura de obra aquí, sino simplemente atender a ciertas consonancias que creo percibir entre algunos aspectos que la distinguen, con las reflexiones de Nancy sobre el cuerpo como límite y como extensión.

<sup>1</sup> “En ambos casos el simple acto de mirar una pintura o un ensamblaje se convierte en un acto de ver a-través-de. En uno a través del obstáculo de la puerta que, finalmente se convierte en el pasaje visual que nos lleva al paisaje con la mujer y la cascada; en el otro, a través del vidrio en el que está pintada la composición y que, por su misma transparencia se convierte en obstáculo a la visión” Octavio Paz *Apariencia desnuda*. Alianza, Madrid 1999.

<sup>2</sup> Jean Luc Nancy: *Corpus*. Arena libros. Madrid, 2003.

“Un cuerpo corresponde a la extensión. Un cuerpo corresponde a la exposición. No sólo que un cuerpo es expuesto, sino que un cuerpo *consiste* en exponerse. Un cuerpo es ser expuesto”<sup>3</sup>. *Etant Donnés* nos ubica literalmente frente al cuerpo expuesto y nos expone, en tanto cuerpo, frente al límite, frente a la experiencia del espaciamiento y la del tocar. El cuerpo de mujer que se avizora en el ensamblaje, aparece yerto, aun en su turgencia. Su tamaño es a escala real y la textura de su piel, lo vuelven altamente naturalista. Nos separa de él una gruesa puerta de madera, vieja, enmarcada por un dintel de ladrillos. A través de dos infiltrados agujeros situados a la altura de los ojos de un espectador promedio, podemos ver un cuerpo femenino tendido sobre una cama de ramas y hojas secas, con sus piernas abiertas y alzando con una mano una **lámpara de gas**. La escena tiene como fondo un paisaje, evocador de los fondos renacentistas, donde un pequeño mecanismo produce la ilusión óptica de una **cascada** en movimiento<sup>4</sup>. Para llegar a encontrarnos con la puerta tuvimos antes que hacer ingreso a una pequeña sala, oscura, situada a un costado del gran salón donde se encuentra toda la producción duchampiana y donde el *Gran Vidrio* domina el espacio, ordenando así la lectura de los otros motivos (ready-mades, pinturas, etc).

Visual o formalmente, no existe similitud alguna entre el *Gran Vidrio* y *Etant Donnés*. En efecto, el extremo ilusionismo que caracteriza a esta última, sorprende a quién se haya tomado demasiado en serio la crítica duchampiana a la representación *La pose de la mujer tendida* nos trae a la mente de manera casi automática a una pintura de Courbet<sup>5</sup>, a quién en su juventud, Duchamp había sindicado como el responsable de la orientación retiniana de la pintura. Es más, el punto de vista en el que nos pone Duchamp no nos deja ver más allá de lo que el autor quiere que veamos, negando de este modo la condición misma del diorama tridimensional; sabemos que la obra se desplaza en el espacio, pero no podemos rodearla, no podemos elegir desde dónde observarla, de tal manera que estamos obligados a ver el ensamblaje como si fuera una pintura, el diorama deviene superficie.

Es decir, a pesar de que los procedimientos pictóricos no estuvieron literalmente involucrados en la realización, se trata aquí de una operación pictórica, pero una en la que los espectadores estamos obligados a participar una vez que

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> La cascada y el gas del alumbrado corresponden a los subtítulos que Duchamp asignó a la obra.

<sup>5</sup> Gustave Courbet: *El Origen del mundo* (1866) Realizado para su cliente el embajador turco Khalil Bey. También allí el desnudo femenino muestra un pubis muy cercano al espectador en un atrevido primer plano que corta el cuerpo impidiéndonos ver la cabeza y extremidades de la modelo.

decidimos adoptar la posición del *voyeur*; somos nosotros los que hacemos del diorama una pintura, aunque sólo sea por el lapso de tiempo en que nos asomamos por la mirilla. Como decía el viejo Duchamp “una obra no es nada sin la participación del que observa”, “son los mirones los que hacen los cuadros”, de ese modo, el autor y el espectador juegan una partida de ajedrez donde uno propone un movimiento y el otro responde.

He insistido en esta condición pictórica por aquello que dice Nancy de que “la pintura es el arte de los cuerpos, porque ella sólo conoce la piel, es piel de una parte a otra”, porque la obra en cuestión tensiona justamente esa condición táctil de la piel (textura) pictórica. Porque procura una extensión del cuerpo que lo delata no como forma definida y contenida sino como cuerpo en relación a otros cuerpos, el cuerpo nuestro, el de los mirones. Por una parte la pintura es negada, es decir, no es pigmento sobre una superficie, y por otro es exaltada al operar literalmente con piel, la piel que da forma, que delimita el cuerpo.

Es una *pintura* porque sólo podemos tocarla con la vista. Porque, como los solteros del *Gran Vidrio* respecto de la Novia, estamos frente a ella separados por una barrera infranqueable. Como célibes, en un *peep show*; nos encontramos solos en una salita oscura mirando culposamente un espectáculo que estimula nuestros sentidos y nuestra imaginación. Especialmente se ve estimulado nuestro propio tacto, el que es frustrado al mismo tiempo, por la imposibilidad de alcanzar el objeto de deseo, el cuerpo de otro. Sin embargo, ante la puerta está nuestro propio cuerpo que queda en evidencia como pura exterioridad, “el cuerpo está siempre fuera, es de fuera, está fuera de la intimidad del cuerpo mismo”<sup>6</sup>. El quedarnos fuera de la escena, también quiere decir quedarnos dentro (en este caso de la obra): nuestra posición externa en relación con ese cuerpo extenso que yace sobre un lecho de ramas secas, es la que posibilita la percepción de nuestros cuerpos como tales. “Hace falta que yo esté en exterioridad para tocarme. Y lo que yo toco permanece fuera. Yo estoy expuesto a tocarme yo mismo” y agrega Nancy, “El alma es el estar fuera de un cuerpo, y en ese estar fuera es donde tiene su interior”<sup>7</sup>. Resulta difícil pensar, creo, en una metáfora más cercana que *Etant Donnés* para significar esa tensión entre el fuera y el dentro del cuerpo, la experiencia de ser tocados por el

<sup>6</sup> *Ibíd.*

<sup>7</sup> *Ibíd.*

cuerpo del otro, por la distancia del cuerpo del otro, que no podemos *literalmente* tocar.

La experiencia de enfrentar *Etant Donnés* es una experiencia de tocar lo que se supone intocable, de un tocar sin aprehender sino como se sentirse sintiendo y, en tanto experiencia del cuerpo es, en realidad, experiencia del alma. El cuerpo que allí se expone es un cuerpo virgen. Lo sabemos, es la Novia deseante que nunca encuentra el cuerpo del otro porque habita el dominio donde cuerpo y alma se hallan escindidos. Su cuerpo es impenetrable, literalmente, carece de genitalidad, acaso metaforizando esa condición, aparece como cuerpo intocable para sí mismo y para otros, y en ese sentido, es plenamente cuerpo, es decir, está plenamente delimitado. La experiencia que nos brinda *Etant Donnés* es la apoteosis del acontecimiento del límite, la experiencia desbordada de sentir la separación y, por eso mismo, la experiencia misma del cuerpo pleno, si es que se lo puede llamar así. Estamos colocados frente a la proximidad de la distancia absoluta. El cuerpo que se nos dona, sólo se forma en el contacto con el otro, aunque este contacto sea táctilmente imposible y se dé sólo a través de un tocar visual.

Duchamp y Nancy cristalizan su visión del cuerpo desde el cristianismo. Ambas visiones brotan a su sombra y operan como una crítica (no una negación) de la concepción judeocristiana del cuerpo escindido del alma. Cuando se le preguntaba a Duchamp con que “ismo” del siglo XX se sentía más identificado, respondía: con el “erotismo”, es que, aplicado a su trabajo, él definía como “una manera de traer a la vida cotidiana cosas que están constantemente escondidas —y que no son necesariamente eróticas— a causa de la religión católica o a causa de las normas sociales”<sup>8</sup>. El tema del erotismo recorre y más que eso, define, toda su propuesta, hecho que queda resumido en el nombre de su alter ego (mujer judía/hombre católico) Rose Selavy. Pareciera que hay dos cuestiones o, mejor dicho, dos divisiones establecidas por la convención judeocristiana que Duchamp expone críticamente mediante el ejercicio de la ironía: la distinción entre lo femenino y lo masculino y la distinción entre cuerpo y alma o entre materia y espíritu. En sus ready-mades la ironía se puede percibir al notar el carácter sexualmente ambiguo de los objetos: *Fuente, Escurrebotellas, L.H.O.O.Q.*; en la elección de estos objetos

<sup>8</sup> “Yo creo mucho en el erotismo porque es algo que se halla expandido a través del mundo, algo que todo el mundo entiende”, Duchamp en Pierre Cabanne: *Dialogues with Marcel Duchamp*. Da Capo Press, New York, 1987. (traducción propia)

no operó sólo un desinterés estético, sino el cumplimiento de una condición: que a la vez representaran caracteres masculinos y femeninos, que fueran entes andróginos. En el caso de sus dos grandes obras, la cuestión de la separación concierne a la división cuerpo/alma que queda representada por la separación de aluminio en el *Gran Vidrio* y el muro con la puerta en *Etant Donnés*.

Exponer la separación es exponer un cuerpo que no es cuerpo, que es un mecanismo como sucede en el *Gran Vidrio*. Es la traición del erotismo, el cuerpo separado de su extensión, de su superficie; el resultado es el onanismo, el círculo vicioso, la rueda de bicicleta, el molino de chocolate. No puede haber ahí encuentro entre los cuerpos básicamente porque allí no hay cuerpos: sólo la Idea y sus proyecciones. El vidrio denuncia lo que lúcidamente Octavio Paz resume así: “El G.V. es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno le ha hecho al amor. Convertir al cuerpo en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos, es peor que una degradación. El erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y lo maldito. El cuerpo es erótico porque es sagrado”<sup>9</sup>.

Deserotizar el cuerpo, entonces, sería, negarle al cuerpo su ser de cuerpo, despojarlo de su capacidad de sentirse sentir. La deserotización judeo-platónica-cristiana del cuerpo no sólo degrada al cuerpo sino a aquello que solemos llamar alma. Duchamp en su afán por “traer a la cotidianidad aquello que está oculto” expuso no sólo sus propias represiones, represiones comunes a todo aquel formado en la tradición cristiana, sino que hizo visible de manera dramática el desmembramiento que aqueja la concepción maniquea de carne y espíritu, maniqueísmo que sólo es detectado dentro de la misma tradición que lo fomenta. El mismo que refuta Nancy, desde la misma tradición, diciendo que alma “es este ser fuera sin dentro que constituye todo el dentro –o todo el ser consigo mismo. El alma es la extensión o lo extendido del cuerpo”<sup>10</sup>.

El cuerpo como extensión, esto es, como *tensión*, como *tono*, a decir de Nancy, aparece post muerte del autor en su obra secreta. Obra que es preciso observar secretamente para que opere la experiencia del cuerpo, es decir, el alma. El límite está allí actuando de barrera, como obstáculo, según dice Paz, pero también está para señalar la posibilidad

<sup>9</sup> Octavio Paz: Op: cit.

<sup>10</sup> J.L. Nancy: op. Cit.

de encuentro que el *Gran Vidrio* negaba. ¿Qué otra cosa experimentamos al estar en esa salita oscura que no sea la experiencia del tocarse a sí mismo? ¿No es acaso eso a lo que nos invita Duchamp, casi literalmente? ¿No nos está acaso conminando a ser cuerpo? “¿Experiencia de qué? (se pregunta Nancy, y se responde, no ajeno de un grado de represión cristiana, como es de esperarse) Experiencia de sentirse, de tocarse a sí mismo. Pero al tocarse a sí mismo es la experiencia de tocar lo que en cierta manera es intocable, ya que el “tocarse” no es como tal algo que se toque. El cuerpo es la experiencia de tocar indefinidamente lo intocable, pero en el sentido en que lo intocable no es nada que esté detrás, ni un interior o un adentro, ni una masa, ni un Dios. Lo intocable es que eso toca”.

Enero 2007