

LIBROS DE LA INVENCION Y LA HERENCIA



P A B L O O Y A R Z Ú N

ANESTÉTICA
DEL READY-MADE



II

Anestética del ready-Made

MARCEL DUCHAMP Y LA CISIÓN

Acaso la mejor manera de invocar la fuerza de novedad que envuelve la práctica del arte desarrollada por Marcel Duchamp (1881–1968) sea considerarla bajo una propuesta operativa general que él mismo ha expresado: la “constante lucha por hacer una cisión exacta y completa”.¹

Cisión es el nombre que se le da en esta cita a lo que ambiguamente hemos llamado “ruptura”. Podemos tomarlo a cuenta de concepto cardinal con el cual Duchamp ha pensado el contenido básico de su actividad: una actividad comandada por la voluntad sistemática de romper continuamente con los esquemas prácticos y productivos históricamente fijados, *y también –y a la vez–* con los nuevos esquemas a que se hace posible arribar en virtud de tales rompimientos. Es el intento de no permanecer en consolidación alguna de la labor artística o su programa, de desprenderse constantemente de las prerrogativas a que pudiesen aspirar las soluciones logradas, formulando una interrogación radical y, por eso, al mismo tiempo, de no permitir la historización de esa práctica en el sentido de una eventual tradibilidad; el arte –si todavía vale la palabra– debe quedar librado a una actualidad perentoria. Ello no sólo afecta al vínculo que subsiste entre las distintas áreas de realización que componen el trabajo duchampiano, sino más fundamentalmente a la constitución interna de cada campo: todos ellos –ensayos picturiformes con medios insólitos, objetos triviales tomados como inmediato tema de experiencia, tentativas ópticas

¹ “...constantemente trato de encontrar una cosa que no evoque lo que ha sucedido precedentemente. Yo tenía esa obsesión de no servirme de las mismas cosas. Es preciso desconfiar, porque, a pesar de sí mismo, uno se deja invadir por las cosas pasadas. Sin quererlo, uno introduce un detalle. Era la lucha constante por hacer una cisión (*scission*) exacta y completa.” Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (París: Belfond, 1968), p. 65.

y cinéticas, etc.— están imposibilitados por su propia estructura de ser objetos de una transmisión y de una custodia cultural. Pero esto no impide que en muchas de tales manifestaciones exista una potencia de continuación crítica, de renovada adopción de ciertas series desde el seno mismo de su vigor de quiebre. Pues justamente es éste el modo en que el trabajo duchampiano se hace hasta hoy vigente más allá de sí mismo. Esta propia vigencia —cabría decir que Duchamp es la figura dominante en el arte mundial más o menos a partir de la década del 50— es piedra de toque para la elección de un conjunto de “obras” en el *corpus* duchampiano como problema central de nuestro examen. En efecto, si en el gran panel vítreo *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* se querrá ver, sin duda, la “obra maestra” de Duchamp —y quizás en el ensamble *Étant donnés: 1° la chute d’eaux 2° le gaz d’éclairage*, la más ambiciosa y, a la vez, la confirmación enteramente renovada del Gran Vidrio—, nadie vacilará en reconocer que el testimonio más crucial que nos deja un engendro semejante permanece lejano y, hasta cierto punto (sobre todo como tema de inicio), inasible; y que, por el contrario, en los ready-Mades hallamos una de las más notables provocaciones de que ha sido capaz el arte de nuestro siglo, y, a la vez, una de las más preñadas de consecuencias para la producción y la experiencia general del arte.²

Pero es preciso aclarar antes algo. Con el término “cisión” Duchamp no se ha referido meramente a una actitud abstracta ante el conjunto de las tareas artísticas

² El Gran Vidrio (denominación económica por la cual se conoce *La novia desnudada por sus solteros, todavía*) fue elaborado por Duchamp entre 1915 y 1923, año en que lo abandona en estado de “inacabamiento definitivo”. Para una breve descripción del conjunto y sus elementos, véase el Apéndice 1. *Dados: 1° la caída de agua 2° el gas de alumbrado* es una instalación alojada en una salita semioscura, que comprende un portón de madera carcomida, engastada en un marco de ladrillos; en el portón se han abierto dos pequeños orificios a la altura de los ojos de un visitante promedio, a través de los cuales éste, en calidad de *voyeur*, puede asomarse a una escena inquietante: a través de un gran boquete abierto en una pared de ladrillos, se observa el blanco cuerpo desnudo de una mujer que revela su condición de adolescente por la carencia de vello púbico, evidente por la amplia abertura de las piernas, que se adelantan hacia el espectador; la núbil descansa sobre un tejido de ramas secas; con su mano izquierda alzada sostiene una lámpara de gas que emite una luz verdosa; tras ella, resplandece un paisaje en el cual una cascada deja caer sus aguas constantemente. La concepción y diseño de *Étant donnés* cubrió las dos últimas décadas de la vida del artista, entre 1948 y 1966. El recurso a los

(Continúa en la página siguiente)

como herencia histórica y como posibilidad efectiva. Su significación específica incide con plena precisión en la práctica de la pintura. Por eso toma la forma de una declaración de principios cuyo primer anunciante fue ciertamente Duchamp, pero que desde esta primera vez ha adquirido creciente alcance de tópico operativo para el ejercicio contemporáneo: la muerte de la pintura entendida como el *fin del cuadro*.³ La polémica que compromete a Duchamp y los resultados de esta polémica no pueden, pues, ser examinados en omisión de la procedencia pictórica. Pero es cierto que desde aquí la ruptura tiene también un carácter general. Concebida como cisión –y en la práctica de Duchamp, desde las innovaciones técnicas a los descubrimientos temáticos, desde la pregunta amplia por el papel de la técnica en el arte a la pregunta radical por el tema y, por último, en la pregunta por el arte mismo–, la ruptura es una disolución tan grave de la práctica pictórica tradicional que excede forzosamente este marco y toca a la propia condición del arte. Mas no por eso se abandona un cierto elemento que pertenece a la pintura, a toda pintura y que, tomado en el sentido de la cisión, es un elemento común a todas las “artes visuales”: la imagen. A causa de esa misma radicalidad, este elemento sufre una reinterpretación que suspende la pertenencia de la imagen al nexo puramente visual y sensorial –en este sentido se vuelve ardorosamente Duchamp contra todo lo que él llama “retinismo” en el arte, y despliega su carácter en un nivel en que se muestra conectada a prácticas no visuales,

(Viene de la página anterior)

ready-Mades se extendió a lo largo de su carrera, a partir de 1913. Las dos primeras obras se exhiben en el Museo de Arte de Filadelfia, que posee la colección más abarcadora de las variadas manifestaciones de Duchamp; de la primera hay réplicas en Londres, Estocolmo y Milán. Ejemplares de ready-Mades –cuyas “ediciones” fueron siempre limitadas– se encuentran en diversas colecciones particulares. Lo que decimos sobre el carácter más bien hermético de aquellas dos “obras” mayúsculas de Duchamp no define tanto un atributo sustantivo de las mismas, sino que atañe, más bien, al estado de perplejidad en que tiene que encontrarse, ante ellas, una teoría que venga armada de su batería conceptual heredada, sobre todo de aquélla que procede de la tradición estética. En este sentido, el examen del ready-Made ofrece un acceso estratégico a las condiciones desde las cuales tales “obras” se hacen abordables y legibles.

³ P. Cabanne, *op. cit.*, p. 176. Duchamp abandona el ejercicio de la pintura definitivamente en 1918, tras la ejecución de la tela *Tu m'*, que en su título refleja, en talante de hastío y de ironía, la relación del artista con el oficio: “tu m'emmerdes”.

especialmente las literarias: al nivel en que comparece el elemento así reinterpretado, liberando sus virtualidades, podemos llamarlo lo *imaginal*.⁴

El trabajo de lo imaginal forma el núcleo de la actividad duchampiana. No hay una sola obra desde su temprana madurez, en que no se haga anunciar con intensidad el problema. Pero nos parece que es ante todo en el ready-Made donde alcanza esto un grado de evidencia notable por lo que toca al nexo teórico en que es posible agitar esa cuestión. A la exposición de dicha evidencia dedicaremos, pues, los análisis que siguen, pero también a la exposición de los vastos asuntos que vienen a ponerse bajo su rara luz. Buscando los motivos más hondos, revisaremos primero cómo ocurre la ruptura respecto de la tradición imaginístico-visual (estética de la forma) y luego, cómo ocurre en vista de la tradición imaginístico-literaria (poética de la metáfora), para llegar a formular la especificidad de la comunicación imaginal que tiene lugar en el ready-Made.

4 Este aserto requiere de una precisión, que sólo más tarde alcanzará –suponemos– algún grado de evidencia. Aquello que denominamos aquí bajo el apelativo de “lo imaginal” no es una determinada *calidad* propia de la representación sensible, como podría suponerse, sino, propiamente, una *dimensión*, y precisamente aquella en que la representación sensible es elaborada por el “arte”, en cuanto éste se hace cargo –de manera implícita, expresa o crítica– de las condiciones que hacen posible a la representación como tal, y que, en tal sentido, se auto-representa a sí mismo como sistema de tales condiciones. En esta dimensión –que, en razón de lo dicho, posee un carácter esencialmente *virtual*, en cuanto se construye a partir de la *tangencia* entre tipos heterogéneos de imagen, anunciándose, sin embargo, a la vez, como la condición que hace posible tal heterogeneidad–, en esta dimensión, decimos, se despliega lo que antes hemos caracterizado como la “ejemplaridad” de lo artístico. La peculiaridad de la cisión duchampiana consiste en hacer de esa ejemplaridad el tema explícito de un ejercicio consciente de la “especificidad” del arte.

EL READY-MADE

Sea una ventana francesa en miniatura: un carpintero hábil se habrá encargado de hacerla. Madera, su marco; hojas cerradas; ocho secciones cuadradas –en disposición vertical de cuatro por hoja– definidas por las molduras de las batientes. Sean, no los vidrios, sino planchas de cuero bien lustrado. (Repítase la operación de brillo todos los días, temprano por la mañana.) Inscríbase, por fin, en la base; FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SELAVY 1920.

Un urinario, sea. Simplemente como acostumbra a ser, de baño público, usado. Rúbrica, a la izquierda, trazada con brocha: R. MUTT 1917. Enviar al Salón Anual de la Sociedad de Artistas Independientes, New York.

Una jaulilla será llenada con terrones de mármol. En medio del azar del azúcar falsa, un termómetro comprobará los grados, ¿de la dulzura? Y nadie evitará de hacer la pregunta: *Why not sneeze, Rose Sélavy?*⁵

El ready-Made, el objeto–ya–hecho, el *tout-fait*, es el producto característico de la llamada actividad “anti-artística” y “antiestética” de Marcel Duchamp. Su aparición oficial –si es permisible el adjetivo, dado el clandestinaje ineludible que entraña el fenómeno– ha ocurrido en el año 1915. Es el tiempo también en que empieza Duchamp la confección del Gran Vidrio. Esta simultaneidad está afianzada, además, en una profunda significación hacia la que

⁵ Los tres ready-Mades cuya concepción fingimos aquí llevan inscripciones humorísticas: *Fresh Widow* (“viuda fresca” o “viuda alegre”) juega, mediante la elisión de dos enes, con la descripción del objeto: *french window* (“ventana francesa”); *R. Mutt* evoca el vocablo alemán para “madre”, *Mutter* (esta pieza se conoce bajo el apelativo de *Fountain*, “fuente”); en fin, la pregunta que intitula al último reza: “¿por qué no estornudar, Rose Sélavy?” La función de la inscripción en el ready-Made y el efecto humorístico que le es propio nos ocuparán extensamente en los análisis posteriores.

intentaremos mirar a menudo. Junto a esa obra, los ready-Mades son las muestras más conocidas del trabajo duchampiano; pero mientras aquélla ha permanecido como un faro de rara luz –“phare de la *Mariée*”, decía Breton–, cercano y distante a la vez, éstos han demostrado llevar dentro una vasta y secreta fuerza que alcanza a nuestros días: como manifestación ejemplar del arte moderno. Por lo mismo, han sido y son centro de múltiples discusiones teóricas y críticas que buscan averiguar su sentido último en lo que él vale para el arte de este siglo, y también para el arte en general.

Ahora bien: Duchamp mismo quiso dejar un pequeño texto que sirviera de orientación –otro faro, verbal y menos enigmático– a los debates que se pudieran generarse en torno a la cuestión del ready-Made y tal vez, incluso, a las búsquedas empíricas suscitadas por éste. El contenido del texto⁶ permite ser articulado en tres partes capitales: en primer término, la definición del ready-Made, que sigue a un recordatorio de los primeros actos que dieron lugar a esta clase de objetos; luego, una rápida clasificación de los ready-Mades en diversos tipos –tres, en el hecho–, y, finalmente, algunas referencias importantes acerca de la relación entre los ready-Mades y el arte. Registremos el comienzo de este texto:

A propósito de los “Ready-Mades”

En 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y mirarla girar.

Algunos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de invierno, que denominé “Farmacia” después de haber añadido dos pequeños toques, uno rojo y otro amarillo, sobre el horizonte.

En New York, en 1915, compré en una quincallería una pala para la nieve, sobre la cual escribí: “En previsión del brazo roto” (*In advance of the broken arm*).

⁶ Es un papel en inglés leído por Duchamp en el coloquio *The Art of Assemblage* (Museum of Modern Art of New York, 1961). En: *Duchamp du signe. Écrits*. Nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet avec la collaboration de Elmer Peterson (París: Flammarion, 1976), p. 191 s. En adelante citaremos esta obra bajo las iniciales DDS. Todas las traducciones de los textos tomados de esta obra son nuestras.

Es hacia esta época que la palabra “*ready-Made*” me vino a la mente, para designar esta forma de manifestación. Hay un punto que quiero establecer muy claramente, y es que la elección de estos *ready-Mades*

1. *La bicicleta en pedazos* (*La unidad estética y su contrario*)

Dispensémonos por un momento de la aclaración. Sobre el tema de la elección, del *choix*, se habla inmediatamente después de recordar tres hitos iniciales de la constitución, del *ready-Made* en “forma de manifestación” y la hora del bautizo de esta forma. Aparece ligada esa mención a la aclaración enfática que suspendimos y que explica cuál ha sido siempre el principio y el fundamento de la elección. Es verdad que el completo sentido de ésta requiere de esa cuenta; sin embargo la sola mención del *choix* es ya un primer factor tributario de la determinación del *ready-Made* y, por cierto, uno bien importante. Su carácter está subrayado precisamente por lo que narra el recordatorio.

La elección y su fundamento

Según lo que ahí se puede ver, elección indica dos cosas: por una parte, el hecho definitivo de que el producto llamado *ready-Made* no es el resultado de la elaboración del artista, sino de un trabajo artesanal o industrial. Por otra, que si bien la consistencia física del objeto no cambia por la intervención del artista o varía sólo escasamente, su estructura funcional queda muy en hondo alterada. En efecto, la cosa elegida pierde, por el hecho de ser elegida, su destinación de uso –las más de las veces se trata de ese género de cosas– e ingresa en la esfera de una contemplación: hay, pues, una conversión del objeto utilitario en objeto de contemplación. Esa conversión sólo depende –y sólo puede depender– del acto electivo. Si la contemplación fuese convocada a descubrir aquí un contenido artístico, es decir, estético, la connotación de arte (y así también la de artista) no podrían hallar más motivo que esa elección. El resultado del acto, entonces, no es

obviamente la simple presentación del producto material que sirve de base física al ready-Made, sino una cierta cualidad que le sobreviene al producto y lo transforma, o – dicho quizá de mejor manera– una cierta dimensión en que el objeto es (re)presentado.

Pero ¿se trata en el ready-Made efectivamente de una conversión, una transformación? Y si hay tal cosa, ¿cuál es su índole? Pues si el ready-Made estuviese conformado por este único momento –el momento del *choix*– habríamos de contentarnos con el concepto de conversión en su sentido tradicional. Podría tal vez argüirse más extensamente la naturaleza de aquello que posibilita la conversión, pero en todo caso no andaríamos huérfanos de nociones para explicarla. La transformación de una cosa a la que nada distingue como criatura de arte, que, por el contrario, tiene otra función que cumplir, no la estética, se debe a la intervención de la capacidad artística, y se dirá, en complemento, de la aptitud creadora de ciertos hombres especialmente dotados. Y no sólo habría disponibilidad de argumentos, sino además –lo que termina por ser en mayor medida convincente– de ejemplos adecuados. Bastaría que citáramos algunos trabajos célebres y ciertamente admirables de Picasso –la cabeza taurina entre ellos, hecha de montura y manubrio de bicicleta– para traer un brillante testimonio a favor de esa capacidad transformadora que señala al artista y, sobre todo, al grande. Nos restaría, acaso, por comentar que, en el caso de los ready-Mades, en cambio, no tiene lugar sólo la manifestación esporádica de esa facultad y, en cierto modo, las vacaciones que se toma el genio juguetón, que sin duda pueden aportar más de una cosa notable, y quizá hasta un principio, sino que esa misma facultad queda inscrita en un programa y obedece a una sistemática: resumible, tal vez, en la regla constante de servirse de objetos utilitarios para enseñar que tienen una escondida posibilidad estética, o para acomodarlos a esta función a golpe de giro genial.

Pero, ciertamente, en el ready-Made hay algo más que un principio constante a la obra, regulador de la facultad estética; algo que comporta todo el carácter programático del acto electivo que da origen al ready-Made. Este otro factor es el *fundamento* de la elección:

y es que la elección de estos ready-Mades jamás me fue dictada por alguna delectación estética. Esta elección estaba fundada sobre una reacción de indiferencia visual, combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto... en el hecho, una anestesia completa.

¿Nulidad o transfiguración?

El fundamento del acto electivo es la nulidad estética del objeto: cuando éste satisface el requisito se lo elige para ser investido de la condición de ready-Made. ¿Se conserva esta nulidad después del acto electivo? ¿O vale éste como una suerte de énfasis que se pone en la nulidad? No podemos decir, eso es evidente, que el objeto constituido en ready-Made siga siendo el mismo de antes; ya señalábamos que se convierte en objeto de contemplación. Pero, en vista del pasaje recién expuesto, podemos trazar alguna frontera clara entre la pretensión propia de los ready-Mades y el ejemplo considerado antes. Dos cosas, al menos, apartan la exégesis del ready-Made de toda comparación con ese ejemplo. En la cabeza de toro de Picasso nos topamos, es cierto, con dos piezas de una bicicleta. Por sí solas ellas no declaran nada, a no ser que se confiesen meramente como fragmentos reconocibles de una cosa de uso habitual. En su naturaleza de fragmentos ya no se halla sentido alguno que no sea la pérdida de sentido, el vacío que ha dejado el desguace de la cosa. Pero la especial aptitud del artista —eso que tradicionalmente se llama el genio— los vino a poner en otra unidad y les ha conferido una significación que no habitaba en ninguno de los fragmentos aislados, ni tampoco en la cosa a que pertenecían, ni, en fin, acaso, en su fortuita conjunción. Sólo el golpe de vista del creador los ha estructurado, unificándolos bajo un nuevo concepto y una nueva función, diversos ambos a los del objeto original. Es verdad que tal vez antes, metafóricamente, uno pudiera haber llamado cuernos al manubrio del vehículo; o que gracias a una buena treta de la imaginación, en el juego de unos niños se viese vuelta la bicicleta en toro. Con todo, el acto de resíntesis obrado por el artista ha descubierto recién la validez profunda, la verdad encerrada en

un desplazamiento metafórico semejante: esa validez o verdad es, entonces, lo estético de la relación que ha servido de base y de cauce a la metáfora. A los fragmentos dichos les ha sido asignada una función estética por la labor unificadora que realiza, primero, el ojo privilegiado del artista, y que luego cumplen las manos hábiles. La asignación de función estética se equipara, por ello, con el descubrimiento de un valor estético en esos fragmentos, en que sólo la intervención sintetizadora del artista nos ha hecho reparar; y al reparar en él rendimos de paso –aunque satisfaciendo así una instancia esencial de la experiencia en que se recoge la obra propuesta– un debido homenaje a esa maravillosa dote unitiva.

Las dos cosas, las dos diferencias que queríamos apuntar son, pues, éstas: por una parte, la conversión del objeto utilitario en objeto de contemplación, tal como la expone la obra de Picasso, es ciertamente una transfiguración, pero de suerte que ella envuelve, al mismo tiempo, la revelación de un sentido, de una verdad y hasta de un modo de ser del objeto en la experiencia de la contemplación. Es el ser estético al cual adviene la cosa, no desde la nada, sin duda, sino desde otro orden e, incluso, en el caso citado, desde la pérdida de orden, la desolación del fragmento. Por otra parte, la causa de esta transfiguración reveladora, es decir, de este advenimiento al ser estético, es la agencia de síntesis que realiza el artista: un hacer singular que es poner en unidad, a saber, precisamente, en la unidad del ser estético.

La *esteticidad* –si podemos denominarla así– es el dominio en que debe ingresar la experiencia habitual de un producto como el mencionado en cuanto obra de arte.⁷ Ahora bien: cuando Duchamp explica en que fundamento descansa su elección, es justamente ese dominio el que viene a ser removido, ese ámbito el que es disipado. Más atrás hablábamos de una nulidad estética que sirve de criterio electivo; Duchamp señala una ausencia total de “delectación estética” y, con todavía mayor exactitud, una

⁷ En posteriores pasos del análisis probaremos de introducir el concepto de *estesia* para pensar el dominio al cual apuntamos aquí.

indiferencia visual. El urinario o la pala son elegidos porque se sustraen a cualquier cualificación estética como imagen: eso, por lo que toca al motivo de la elección. Pero ¿qué ocurre con el resultado de la misma? Mirando hacia este problema preguntábamos también si la elección, acaso, no produce o suscita esa cualidad al destacar el objeto. Esta pregunta debe ser manejada cuidadosamente.

A través del análisis que hacíamos del ejemplo del toro de Picasso, encontramos que la intervención en un caso como ése –o en otros semejantes– puede ocurrir en la forma de una resíntesis en una nueva unidad de sentido, como transfiguración de los inmediatos materiales y descubrimiento en ellos de una potencia estética.⁸ Sin ir más lejos de lo que nos narra el recordatorio de Duchamp, advertiremos que los ready-Mades no parecen excluir ese evento. La rueda de bicicleta sobre el taburete de cocina supone justamente una cierta labor unitiva, de ensamble. La jaulilla con los terrones engañosos y el termómetro, que incluimos en nuestro recuento, hacen todavía más obvia una labor de esa índole e incluyen la característica de que los dados

⁸ Se entenderá que también puede ocurrir de otro modo: no en la revelación de virtualidades estéticas que se manifiestan objetivamente y son, en cierto modo, objetivamente comprobables, sino en la transmisión –a la materia y a través de ella– de un contenido que proviene de la subjetividad vivencial y que hace alusión a ésta. Fenómeno tal es lo que el siglo XIX llamó –con pobre restricción y merma enorme del término, originariamente más fuerte y más denso– una “expresión”: expresión, pues, de la vida interior del artista en el producto de su intervención. Pero esta otra posibilidad está tan despachada de un ready-Made –¿qué interioridad se expresa, por ejemplo, en las dos pintas de *Farmacia*?– como de la cabeza taurina de Picasso. La intensidad material que ésta tiene –de la materia para nosotros más cotidiana y particular, de uso y desechable–, unida a su carácter indicativo –donde juega también el desplazamiento metafórico–, hacen de ella un *símbolo*, provisto de una naturaleza universal que no proviene de ninguna interioridad privada. Esto no significa que no pudiéramos declarar cumplida una expresión en esa obra. La hay, si bajo “expresión” se entiende que la interioridad subjetiva en juego no es particularidad exclusiva y accidental, sino apertura a la verdad del mundo: allí donde plenamente ocurre el fenómeno expresivo nos encontramos, no con la manifestación de una individualidad vivencial (psicológica), sino con una epifanía de la universalidad humana, en cuanto lo expresado es esencialmente “lo real”, como ser, sentido y verdad de la cosa y del hombre en su apertura a ésta. La pregunta que hacemos arriba va, pues, dirigida a este aspecto decisivo de la cuestión: si acaso se cumple, en el segundo sentido anotado, una expresión en los ready-Mades de Duchamp.

de mármol han sido expresamente fabricados para la ocasión. Sólo algunas muestras como *Fountain* (el urinario), *Sèche-bouteilles* (o *Porte-bouteilles*, un artefacto provisto de ganchos en que se ensartan las botellas para su secado) y *Pliant de voyage* (una funda de máquina de escribir Underwood sobre un pie de metal) ostentan acaso una fresca inmediatez y responden al esquema simple de la elección según es presentado por el texto. Por lo demás, la simpleza de este esquema es corregida en la continuación de esa nota: primero, por la inscripción que llevan ready-Mades, luego, por la existencia de diversos tipos de ready-Made:

Una característica importante: la frase breve que, en la ocasión, inscribía sobre el *ready-Made*.

Esta frase, en lugar de describir el objeto, como habría hecho un título, estaba destinada a llevar al espíritu hacia otras regiones más verbales. Algunas veces agregué un detalle gráfico de presentación: llamé a esto, para satisfacer mi proclividad hacia las aliteraciones, "*ready-Made ayudado*" ("*ready-Made aided*").

No nos ocupemos aún de esa breve frase; ella abrirá otras preguntas que deben aguardar. En todo caso, la intervención sintetizadora no está excluida de la hechura de los ready-Mades: por lo menos no en un buen número de casos que caen bajo la designación de "ayudados". Y, no obstante, entre la rueda de bicicleta y la cabeza de toro —el símbolo del toro que nos produce Picasso— hay una vasta diferencia.

Unidad estética y neutralidad de la elección

Es que tal vez no hemos mirado bien lo que encierra la agencia unitiva como realización artística. La diferencia, que no parece residir en el pronto hecho de un acto o de una serie de actos que combinan materiales dados, reside quizá en la cualidad de este acto con vista a su resultado. En efecto, cuando vimos cumplida la unificación en la obra de Picasso, advertimos que no era una simple labor de adición (acompañada, en la relación inversa, por una mera

abstracción de la cosa representada), sino el *establecimiento positivo* de una verdadera nueva unidad –de ser y de sentido– que adviene merced a la ejecución del artista.⁹ Ésta es, por tanto, también positiva instancia de esa unidad –decíamos: su causa–, y en la unidad descansa la constitución de la obra: en la medida en que en ella descansa y ha sido producida por el autor, la llamamos, justamente, una obra. Picasso se había servido de las piezas de un objeto utilitario; como piezas o fragmentos, ellas suponen un lapso intermediario entre el útil que ha servido de material y la obra configurada. Ese lapso es el necesario instante de la *inutilización* del objeto, puesto que ha sido desguazado y suspendido en su primeriza función para luego cobrar la otra, la estética. El establecimiento de la unidad estética parece haber requerido, pues de esta suspensión –la inutilidad del desecho– a fin de realizarse. Por eso, exige también la intervención positiva del artista en cuanto artista, es decir de una potencia habilitada para extraerla a partir de los fragmentos, desde la suspensión. (Después de todo había una cierta nada desde donde advino la obra). A esa intervención positiva, como causa eficiente de la unidad, le damos el nombre de “creación”.

Pues ahora atiéndase a este punto: ¿existe tal unidad en los ejemplos de ready-Made que hemos tomado? Sin duda, no. Ninguna verdad nos alumbró. *Why not sneeze Rose Sélavy?*; ningún ser se cumple en *Fountain*; *Roue de bicyclette* no nos entrega un sentido. Más bien nos sentimos burlados y traídos a una situación absurda, sin asidero. Por lo demás, tampoco vemos que tenga lugar en su gestación el lapso de la inutilidad: ésta no aparece como paso intermediario, sino como resultado.¹⁰ ¿Qué expresa el urinario convertido en fuente, más que su impotencia como utensilio? Y la rueda, encajada en el taburete por medio del fierro de la armazón (el que la une al manubrio omitido), ¿qué dice,

⁹ Es el surgimiento real de esta unidad lo que da a esta obra el carácter simbólico que apuntamos en la nota anterior. Pues no se hace el símbolo por vaciamiento del contenido y la situación y preservación de la pura forma, sino porque se le confiere un nuevo contenido y un nuevo ser.

¹⁰ Más aun: en el caso del ready-Made se requiere que la utilidad –el uso, la función del objeto– permanezca todavía insinuada, como simulacro, como se verá más adelante.

invertida y al aire, sino su imposibilidad de rodar, en el fracaso de la pertenencia al vehículo, y su condena a girar estúpidamente sobre sí misma? Ninguna unidad ha sido reconstituida en estas cosas, ninguna nueva unidad, y tampoco han pasado, atravesando el lapso, de un orden positivo a otro orden positivo. En cierto modo, siguen siendo lo que eran; pero sólo en cierto modo: parecen ellas mantenerse, de manera completamente neutra, en un umbral, indecisas. Antes de paso alguno hacia la puesta en unidad.

Pero esto quiere decir, al mismo tiempo, que el acto del artista debe ser entendido de otro modo, acordado a esta neutralidad del ready-Made. Lo primero que parece preciso hacer es separar escrupulosamente *choix* de creación. Pues como va mostrándose, los ready-Mades no suponen la creación artística: al contrario, la abolen o más bien la suspenden. Elegir no es, en este caso, crear –en el ejemplo picassiano, si se quiere ponerlo así, hay un elegir *para* crear,– pues lo elegido es también lo propuesto como “obra” y no meramente su material. Elegir no es crear. Y en los ready-Mades no hay nada más que una elección; *choix* indica la suspensión del proceso creativo y su anulación, la persistencia en el paso intermedio. Aun los dos casos vistos que exceden el marco de la pura elección –la intervención, aditiva o supresora (el ready-Made rectificado) y la unitiva (el ready-Made ayudado)– responden a la estructura de la elección descrita, puesto que no transfiguran lo intervenido. No sustituyen el viejo orden de manifestación por uno verdaderamente nuevo, sino que sólo alteran al primero; aseguran, por así decir, la tautología del objeto en un medio trastornado. El resultado de la elección, en lugar de ser una nueva objetividad, es más bien una excrescencia que prolifera en torno a la antigua, en el estado de la suspensión.¹¹

Pero si la elección no se deja pensar como creación –es decir, como producción de una nueva objetividad unitaria

¹¹ Lo que deseamos insinuar con estos términos, que de momento deben permanecer necesariamente vagos, es que el *choix* duchampiano tiene siempre una condición *aditiva*. Habrá que examinar más tarde qué lógica gobierna la adición. (Véanse, al respecto, los tres acápites finales del Capítulo 5 de esta parte: “La especificidad del humor en el ready-Made. El sujeto, la conciencia y la secuencia aditiva”, “El carácter la inscripción” y “La meta-ironía”, *infra*, pp. 103–106?).

y en sí misma residente—, tampoco puede decirse que el artista esté presente como artista. También él se ha sustraído a las determinaciones que podía imponerle el proceso estético, para mantenerse como una pura instancia electiva. La firma sobre el urinario nos invita a hacer responsable de la “obra” al dueño de ese nombre; pero ¿puede recaer en él la responsabilidad? ¿De qué obra? Acaso es un plagio o una mala broma: la responsabilidad será moral, entonces. Y si recayese en alguien la responsabilidad, ¿a quién hallaríamos detrás del nombre: a R. Mutt, un falso Marcel Duchamp, fantasmático? Los organizadores del salón a que fue enviado —entre ellos se contaba el propio Duchamp— decidieron esconderlo tras un tabique. Pero si el artista no está presente como creador, ¿cómo lo está? Si él no es otra cosa que el acto por el cual es suspendido el objeto en la tautología vaciadora y aditiva, ¿qué o quién es el artista?

Si admitimos un diagrama común que quiere asignar puestos a los diversos factores que contribuyen a formar el fenómeno artístico, identificándolos en el artista, la obra y el espectador (hay quienes dirán un cuarto elemento, el arte, como una cierta esencia de la que depende todo lo demás), nos hallaremos con que en nuestro análisis hemos debido cuestionar a los dos primeros; nos resta, pues, el espectador. ¿Qué ocurre con éste, encarado a los ready-Mades? Demorémonos un poco más en la comparación que hasta ahora nos ha servido de guía. Espectador es aquél que está llamado a hacer la *experiencia* del arte, es decir, cada uno de nosotros, y también el artista: respecto de la obra de otros así como de la suya propia, aunque quizá más complejamente. El punto de partida indispensable y, al mismo tiempo, el lugar en que por fin debe darse la concreción de la experiencia es la *percepción* del objeto. Pues bien: la percepción a que se ofrece una obra como la de Picasso consta de ciertas determinaciones específicas. Primero que nada, es una totalidad *decidida*. No es indecisa: el autor le señala (le ha construido) una vía positiva y un cumplido ámbito en que ejercerse, y no la deja errante. El mismo producto funciona como signo de atracción que encauza el movimiento perceptual hacia el dominio —el orden de ser significado— donde la cosa—signo se

muestra, ahora, pura manifestación, sostenida en sí misma. De tal suerte, esa percepción es en sí misma unitaria y plena, pues recoge la autónoma unidad estética en que se manifiesta la cosa, o, si se quiere ponerlo en más adecuados términos, es recogida en esa unidad. La condición insalvable para percibir esta obra como obra –de arte– es que se perfeccione la percepción por su ingreso en el dominio de la esteticidad. Pero una vez que éste ha sido socavado por el fundamento de la elección duchampiana, y, por otra parte, no adecuándose el objeto percibido –no totalmente– a los patrones normales, la percepción yerra, carente de unidad. Yerra en un doble sentido: primero, porque no son satisfechas las expectativas que virtualmente le prometen unidad y completamiento, equivoca el utensilio o el objeto sin cualidad estética que se le presenta como obra de arte; y lo equivoca otra vez, probando de verlo como simple utensilio o cosa callada. Aprehende, pues, algo determinado donde lo que hay es otro, y aprehende otro donde está lo mismo. Yerra, después, porque vaga, al fracasar la percepción unitaria –unificada, la que puede decidir lo percibido– entre un extremo y el otro, tratando de resolverse en uno solo de ellos. Pero deberá errar continuamente, pues la índole de la cosa es precisamente la indecisión. Y este continuo yerro forma una experiencia para el ready-Made. Tal vez una manera –muy inicial– de aproximársele sería llamarla desconcierto.

Indiferencia, efecto y espectador

La indecisión del ready-Made –su carácter¹²– es lo que Duchamp llama *indiferencia* visual. Pero ésta ha valido de

¹² Anotamos, mientras tanto, cuatro puntos básicos que contribuyen al establecimiento de esta indecisión. Valdrá tenerlos en cuenta para más tarde:

1º El hecho de que el ready-Made esboza una tendencia a presentarse como obra de arte (tiene la *apariencia* de tal) a causa de la intervención del artista, esto es, de la magnitud “artista”, socialmente formada en la experiencia histórica del arte.

2º La no-elaboración artística del objeto, o bien la intervención física sólo lateral del artista, asociativa o ensambladora, pero en ningún caso unitiva o sintética.

3º La presentación del objeto en un medio que le es naturalmente extraño, lo cual es consecuencia de la exponibilidad que le da al objeto la elección.

4º Los desplazamientos verbal–imaginarios que se producen por la inscripción impuesta al ready-Made. Este punto, enteramente de cruce, tendrá que ser abordado con mayor acumulación de antecedentes. E igual demanda la consideración del *humor*: el efecto de humor en que vienen a resumirse activamente estos cuatro puntos.

fundamento y criterio para la elección y, de ese modo, ha sido lo que le ha hecho lugar a la intervención del artista. Ésta no ocurre sino en virtud de aquélla. Si, pues, hay algo que se *expresa* a través de la elección y de su objeto, ello no es más que este fundamento. Dicho de otra manera: *lo elegido es, antes que el objeto mismo, su indiferencia*. Por lo pronto, su indiferencia visual, pero con mayores alcances (habremos de verlo), *el estado de indiferencia* que es para aquél ámbito de exposición, así como para la obra estética lo es de manifestación el dominio de la esteticidad. En definitiva, la elección no hace otra cosa que exhibir el objeto en la indiferencia, proponerlo como tema de una contemplación en suspenso.

Esa indiferencia –dice Duchamp: “combinada al mismo tiempo con una ausencia total de buen o mal gusto”, siendo el gusto el criterio estético principal– es, en última instancia, con palabra exacta, *anestesia*. Se sabe que la anestesia es una interrupción del camino seguido por los estímulos nerviosos que, llegados a su centro de procesamiento, son interpretados formalmente como placer o como dolor –buen o mal gusto–: el ready-Made o, mejor dicho, la elección de indiferencia en que se apoya, opera tal interrupción. Es ella, pues, la causa y el tema del desconcierto, como reacción primaria provocada por el ready-Made, indeciso o indecidedo. El correlato de esta interrupción en el acto del artista es tanto la ausencia de productividad estética como la inexpresividad estético–subjetiva.

La anestesia no es, entonces, una falta de reacción: supone, en cambio, que toda la fuerza de la reacción se concentra en el elemento interruptor y esencialmente en la interrupción producida. Pero esto no quiere decir otra cosa que lo siguiente: la función fundamental que gravita en la constitución del ready-Made es la del *efecto*. El ready-Made es esencialmente su efecto, se resuelve en él. Ello no significa que en él se establezca, en definitiva, una oposición entre el efecto y la “obra” –o la cosa que hace apariencia de tal–, y que aquél reciba todo el énfasis de que ésta viene a carecer, sino que todos los componentes de la presunta “obra” se ponen al servicio del efecto que ha de ser provocado, y no son ni se dan fuera de éste. Y no debe haber

extrañeza al respecto, pues –como ya fue señalado– *el ready-Made implica la suspensión de todos los momentos de la producción*. Lo que destaca a la cosa solitaria o ensamblada como posible “obra” de Duchamp, como posible producto artístico, no es el proceso de su gestación material, artesanal o mecánica, indiferente al fin, que cae fuera del círculo del arte, sino el momento de la elección de indiferencia que le hace espacio de exhibición al objeto. Si la categoría de producción tiene algo que hacer aquí no es, entonces, con vista al surgimiento de la cosa, sino al proceso de su recepción. La producción define el efecto, no la construcción de la “obra”.

Por fin, lo dicho nos devuelve a la comprobación de que, con la producción de la cosa, queda suspendida también la instancia del artista, del creador. Esta suspensión, puesto que da lugar al privilegio del efecto que ha de producirse, es, a su turno, *la preeminencia exclusiva de la instancia del espectador*, es decir, de la *publicidad* (el puro carácter exponible) del producto. La preeminencia, en su condición exclusiva, no depende sino de la estructura misma del ready-Made: es porque en ella va necesariamente incluida la función del espectador como rasgo general de su determinación –aquél es sólo efecto–, que se dirige esencialmente a un público, es por eso que lo provoca, y por eso está ya en medio del dominio público. Pero aquello que inscribe al espectador en la estructura del ready-Made es la intervención del artista: siendo ésta nada más que elección, por su medio, precisamente, *el artista se ha identificado ya con la función del espectador*.¹³ Nada produce, en verdad, el artista: *es en él donde se ha producido un primer efecto*, una primera reacción. En la medida en que esta primera reacción lo es de perfecta indiferencia, de anestesia, queda eliminada también la posibilidad de que el artista todavía fuese concebido como un descubridor estético. No obstante, el carácter inicial que tiene el (no-)artista en vista del efecto le restituye una cierta primacía. Pero ésta pertenece ahora a un plano distinto. El único privilegio que le resta al artista es el de ser el

¹³ “Son los MIRADORES los que hacen los cuadros”, dirá Duchamp en una entrevista con Jean Schuster: afirmaciones recogidas y publicadas por éste en *Le Surréalisme, même*, N° 2, primavera de 1957, pp. 143–145.

espectador princeps. En otras palabras, *no es causa* ya de la obra, ni tampoco del efecto, que fuera inconmensurable con los sujetos que se distribuyen entre sí, más o menos aleatoriamente, los lugares de la experiencia de aquélla y del cumplimiento de éste, sino *el primero de una serie medible*. Sólo por esta primacía es llevado a hacer –que no a producir– el conjunto de actos necesarios para la constitución del ready-Made.

El efecto es la función a que se subordinan todas las características del ready-Made. Pero este efecto es siempre, en principio, interrupción de efecto. Como anestesia, lo que aquí ocurre es la anulación del efecto estético. Es ésa la condición que se le propone al espectador *princeps*, el modo fundamental en que viene definido su hacer. El efecto que está destinado a producir un ready-Made es, precisamente, *la ausencia de todo efecto estético*. Por cierto, no se trata de una simple carencia de efecto –la anestesia suspende la sensibilidad, pero no suprime el estímulo– ni de un otro efecto que vendría a contradecir al posible efecto estético (algo así, pues, como un efecto antiestético). Al contrario, debemos ver en este efecto el mismo que podría haberse ofrecido como efecto estético –que incluso ha asomado como tal–, pero que se ha vaciado de esa posibilidad. Mientras tanto, démosle, a un efecto de esta clase, el índice cero: el efecto del ready-Made es el efecto estético cero.

2. *Estesia y anestesia*

Lo estético y la subjetividad

Es preciso ahondar en esta condición estética de la cual se desprende esencialmente el ready-Made, de modo que éste se exhiba inscrito en sus perfiles y que podamos sustraer las proposiciones que hemos adelantado del estado más o menos abstracto en que todavía se mantienen. En primer lugar, cabe hacer una observación de conjunto: *lo estético se alza hasta su concepto desde el supuesto de la subjetividad*. En lo estético, esta subjetividad tiene un notorio *status*, definido por su oposición, en principio unilateral, a la objetividad del mundo exterior. La subjetividad de lo estético es inicialmente una radical interioridad humana

individual, el lapso de una clara finitud; en ella se cumple la reclusión que se reservaba lo subjetivo como virtualidad desde los primeros trazos de su inauguración. El sujeto está restringido aquí a sus posibilidades de representación no-conceptual, inferior, y limitado a una difícil, casi inhacedera comunicación de las mismas. Pero, a su vez, porque una oposición de todo a todo separa subjetividad humana y mundo, éste, en su exterioridad, es para lo subjetivo estético también el panorama variable de la naturaleza, como lugar o localidad imprecisa y total. En la medida en que lo subjetivo estético se enfrenta universalmente a la naturaleza como totalidad de las cosas exteriores, él como puro arbitrio individual, habita en él la contenida posibilidad de ofrecer un acceso de conjunto a aquélla, precisamente allí donde ya el poder del concepto se estrella contra las paredes refractarias de la trascendencia. La reclusión de la subjetividad individual también puede abrir, entonces, a una dimensión interior que no sea ya más privada arbitrariedad, sino una zona incalculable en que se da una cierta comunicabilidad del alma y el mundo, del alma y la naturaleza. El artista-genio, como sujeto privilegiado, se nutre justamente del inexhaustible hontanar de la subjetividad humana así universalizada y, al hacerlo, obra como la naturaleza, es decir, nos ofrece la naturaleza como obra.

De lo subjetivo estético surgen, pues, dos determinaciones fundamentales: la determinación de la obra de arte como *expresión* de una espiritualidad del mundo –esto es, de una conciliación plena de sentido y finalidad entre lo subjetivo y lo objetivo, o, dicho a la manera de Kant: como expresión de una idea estética– y la determinación del artista –sujeto creador– como *genio*, a través del cual la misma naturaleza avanza hasta su figura desenvuelta.

Instancia del espectador

Pero existe, además, una tercera determinación que se suma a las dos anteriores y que, sin duda, es inexpresa, lateral, pero no por eso menos importante: también procedente de lo subjetivo estético, sólo llega a anunciarse la instancia de un espectador y de su función correspondiente. La noción

no se desarrolla teóricamente, y por eso tampoco es, en verdad, todavía una noción o el ajustado pensamiento de una entidad fundamentalmente tributaria del fenómeno artístico y de todas sus notas. No obstante, se comprende de inmediato que varias tesis incluidas en las dos determinaciones explícitas antedichas nacen de lo que podríamos llamar la perspectiva del espectador o se complican estrechamente con ella: así, por ejemplo, y muy en orden a la esencia del asunto, ocurre con el concepto de apariencia que, como bien había visto ya Platón, hace inequívoca referencia al lugar allí también inexpreso del espectador.¹⁴ Acaso podríamos aventurar que la razón de esto reside en que la función del espectador es desempeñada en la doctrina estética por el propio discurso filosófico; en otras palabras: el concepto de espectador escapa forzosamente a su desarrollo temático en la medida en que la filosofía misma toma el puesto de un Espectador fundamental y se identifica con éste, y no puede evaluarse a sí misma –es la falta de crítica en la crítica kantiana– con la herramienta ausente de dicho concepto.¹⁵ Ello tiene grávidas consecuencias para la

¹⁴ Léase, para muestra, lo siguiente: “–Atiende ahora a esto otro: ¿a qué se endereza la pintura hecha de cada cosa? ¿A imitar la realidad según se da o a imitar lo aparente según aparece, y a ser imitación de una apariencia o de una verdad? –De una apariencia –dijo. –Bien lejos, pues, de lo verdadero está el arte imitativo; y según parece, la razón de que lo produzca todo está en que no alcanza sino muy poco de cada cosa y en que este poco es un mero fantasma. Así, decimos que el pintor nos pintará un zapatero, un carpintero y los demás artesanos, sin entender nada de las artes de estos hombres; y no obstante, si es buen pintor, podrá, pintando un carpintero y mostrándolo desde lejos, engañar a niños y hombres necios con la ilusión de que es carpintero de verdad.” (*República.*, X, 598 a–c. Citamos según la traducción de J. M. Pabón y M. Fernández G., Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 3 vol., 1940.) Cf. también, por ejemplo, el § 45 de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant: bajo el título “Un arte es arte bello en cuanto que a la vez parece ser naturaleza”, se dice allí: “La conformidad a fin en el producto del bello arte, pues, si bien es ciertamente intencional, debe, sin embargo, no parecer intencional; es decir, el arte bello debe *dar aspecto* de naturaleza, aunque, por cierto, se esté consciente de que es arte.” (A 178 / B 180.).

¹⁵ Así, podría decirse que toda la *Crítica de la Facultad de Juzgar Estética* mira desde la alta atalaya de este Espectador fundamental. Efectivamente, la crítica estética se propone como crítica del *gusto*, y esta noción define específicamente al espectador. En el artista, el gusto es un adláter del genio, aunque imprescindible con vista a la admisibilidad de lo original (a su *comunicabilidad*), esto es, una como instancia y distancia de espectador en el seno mismo del proceso creador. La observación puede extenderse, en general, a todo el cuerpo de doctrinas y reflexiones de la estética tradicional, desde su constitución en el siglo XVIII.

interpretación del fenómeno artístico, pues reprime la función *real* del espectador, la subordina a un canon posible y determinable, desencarnando la experiencia concreta del arte. La función del espectador se halla aquí, por así decir, comprendida como rasgo subordinado de la determinación de la obra y no, a su vez, como una determinación de igual linaje en el conjunto del fenómeno. De esta manera, si, en cuanto a la experiencia real del arte, el espectador implica la *publicidad* de ése, en el caso del Espectador fundamental de la filosofía no se suprime ni se transgrede el esquema permanente de una *privacia* y una absoluta interioridad de la obra, tal como si el espectador no fuese más que la mirada soberana en que ella se contempla a sí misma. La filosofía se muestra en esto solidaria de la misma estructura que teje la práctica del arte europeo: para ésta, la perspectiva permite la inclusión en la obra de una función formal de espectador a la cual sólo viene a inscribirse posteriormente cada observador particular.

En general, será preciso afirmar que la determinación del espectador coexiste con las otras dos determinaciones principales en una *marginalidad* esencial, una extraña marginalidad de dos caras: como función formal e interna, pertenece en el modo de una determinación subordinada a la estructura misma de la obra de arte;¹⁶ como experiencia real, cae fuera de ella y fuera, también, del discurso en que ella es interpretada y enjuiciada.

El efecto

Ahora bien: el espectador es, en su magnitud empírica y real, el lugar en que ocurre la función del efecto. Esta función, en lo que veníamos debatiendo, en la actividad duchampiana, no es un motivo ampulosamente suscitado por el programa que llevan inscritos los ready-Mades, para luego –o, mejor dicho, de inmediato– ser deshecho de un solo golpe, en una suerte de mal truco de prestidigitador. Lo decimos por dos razones. Primero, por una imprescindible cautela que nos impone el asunto: en el

¹⁶ Y esta cara, por cierto, tiene su reverso en la coincidente extensión del espectador y el discurso filosófico–estético.

ready-Made –y es conveniente insistir en ello– nunca está ausente esa función, nunca es una pura nada, sino que existe de una manera peculiarísima, que hemos tratado de abordar, todavía abstractamente, por medio de la alusión al grado cero de efecto estético. Esta nulidad del efecto estético no es, evidentemente, nulidad de todo efecto. En eso no cabría discusión, pues no parece posible que algo, algún ente, no suscite ya unos efectos, no sea secundado en la proliferación hormigueante de sus inmediaciones físicas o mentales por una plétora de efectos, simplemente a causa de su existencia, de su presencia y también de su falta. Pero nuestro problema con el ready-Made tenía que ver con otro punto que aún no ha sido aclarado: el ready-Made incluye una cierta pretensión de arte –y, por tanto, se diría, de validez estética–, y la invoca, al parecer, radicalmente (toda su circunstancia de origen, en que la mano del artista ha asomado para sustraerse, y toda su circunstancia de exhibición conspiran en ello); si, pues, afirmamos que en él no se cumple *precisamente este* efecto, en el cual consistiría, sin embargo, su textura, es sobre toda su contextura que empieza a caer una pesada sombra de sospecha. Así se nos presenta una paradoja notoria que exige cuidado en el tratamiento y, sin duda, ninguna premura en las resoluciones: he ahí, pues, la primera razón. Segunda: la función del efecto no es un motivo a que el ready-Made apele por primera vez, o, junto con él, también otros productos del arte moderno, sino que ha tenido una larga vigencia a través del arte tradicional.¹⁷ No obstante, es claro que el modo de la apelación que los ready-Mades hacen resulta en un alto grado inaudito, justamente por razones arraigadas en la procedencia

¹⁷ E, incluso, de su teoría remonta hasta las mismas fuentes; no podríamos olvidar aquí la famosa cláusula cuarta de la definición que da Aristóteles de la tragedia: “Es, pues, la tragedia imitación... que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecciones” (*Poética*, 6, 1449 b 27 s. Citamos según la traducción de V. García Yebra, en la edición trilingüe de la *Poética*, Madrid: Gredos, 1974.). Las muy diversas interpretaciones que de hecho orbitan en torno a este pasaje no desconocen –salvo en el caso de Else (*Aristotle’s Poetics: The Argument*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press, 1963), que se aventura por otras vías– la necesaria alusión que se hace aquí al espectador.

filosófico-estética que venimos de comentar. Puesto que espectador y efecto van íntimamente ligados, y el primero se caracteriza por la situación tangencial o subordinada que mencionábamos hace poco, también el efecto ha perdurado en la existencia precaria de una marginalidad, es decir, como un mero acompañante marginal, aunque necesario, del fenómeno artístico.¹⁸ Y ocurre, así, como si el ready-Made, por un extraño giro, hiciera de este accidente un nuevo centro, y todo el centro.

Veamos más de cerca esta función.¹⁹ Si es cierto que el

¹⁸ Sobre esto hablaremos especialmente en la tercera parte del estudio. Sólo recordamos por ahora —y como en adelante de lo que más tarde habrá que precisar— que la filosofía concibe generalmente al arte como producción. El concepto de ésta abre, a su vez, una serie en cuyo término no está el efecto, sino la obra, la cual, acaso, debiera ser pensada como contrario artificial de la naturalidad del primero. Kant lo expresa así: "...Se distingue el arte de la naturaleza como el hacer (*facere*) del actuar u obrar (*agere*) en general, y el producto o la consecuencia del primero, en cuanto obra (*opus*), distínguese de la última, en cuanto efecto (*effectus*)." (Op. cit., A 171 / B 173). Y no obstante, la filosofía habrá insistido siempre en el gesto de naturalidad que hace el arte.

¹⁹ ¿Hay criterios teóricos que autoricen y que fundamenten el análisis temático del efecto y del espectador? Creemos que sí. No sólo la práctica del arte moderno y las demandas que éste hace con innegable resonancia teórica, sino también ciertas elaboraciones metodológicas y conceptuales de alto nivel crítico afluyen hacia ese cruce importante. Dos de ellas nos parecen especialmente significativas. Una es la que constituyen las indagaciones psicoanalíticas de Sigmund Freud en torno al arte, la literatura y sus obras; quizá sería pertinente hablar, más que de las indagaciones mismas, de su método. Con vista a una recta aprehensión del sentido de este método, los textos más aconsejables son, tal vez, el primer párrafo de *Das Unheimliche* (*Lo siniestro*, 1919) y toda la introducción de *Der Moses des Michelangelo* (*El Moisés de Miguel Ángel*, 1914), sin perjuicio de la consideración de otros textos y, en general, de la gravitación de un cierto analogon artístico en la configuración de la hipótesis del inconsciente y sus mecanismos. (Cf. S. Freud, *Studienausgabe*, ed. Por A. Mitscherlich, A. Richards y J. Strachey, v. III: *Psychologie des Unbewußten*, v. IV: *Psychologische Schriften* y v. X: *Bildende Kunst und Literatur*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1972.) El segundo texto pone en movimiento las más altas categorías estéticas en torno al problema del efecto, como pivote que invierte la tesis kantiana del desinterés en el proceso del gusto y la fascinación estética. El primero pone pie en la marginalidad, situándola de manera inusitada en el contexto de lo que el psicoanálisis descubre sistemáticamente como centro desplazado, como denegado origen de la vida psíquica. (Cf., a este propósito, el interesante libro de Sarah Kofman *El nacimiento del arte. Una interpretación de la estética freudiana*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973.) La otra elaboración —y de ella extraemos varios índices que son fundamentales para nuestro análisis— pertenece a un ensayo ya célebre de Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (*La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, 1935. Cf. W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, ed. de R. Tiedemann y H. Schweppenhäuser, vol. I-2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991). Este ensayo provoca el notable concepto de aura, con el cual quisiéramos ver estrechamente vinculada la tesis de la estesia que propondremos arriba.

espectador es, como decíamos atrás, el lugar en que acaece el efecto, a través del cual gana éste su asiento en la realidad y la empiria, también será preciso reconocer que el efecto es como la dimensión a que adviene el espectador para alcanzar su sentido y su vigencia. En una perspectiva real-empírica, la obra provoca efectos porque tiene un espectador y porque le acaece normal y generalmente tenerlo, si no masivo, por lo menos sí individual. Pero en un enfoque estructural, la obra de arte tiene espectadores porque supone como necesario momento suyo un efecto o, mejor dicho, la posibilidad múltiple de efectos. Ambos, espectador y efecto, se solicitan mutuamente y no podrían subsistir el uno sin el otro; podemos, alternativamente, otorgarles primacía descriptiva ésta o aquella vez, según que afinemos una u otra condición del enfoque. Pero si buscamos conciliar los dos niveles apuntados –el empírico y el estructural–, podremos señalar acaso lo siguiente:

Efecto y exterioridad

El efecto puede ser pensado como un ingrediente constitutivo de la obra de arte, porque es posible no identificarlo sin más con una consecuencia casual, un circunstancial apéndice que hubiera de seguir a la obra a partir de su complejidad formal, de las notas iconográficas de su contenido o de su tema, o de la expresividad que encuentra aquí su potente vehículo. Antes que el hecho individual desprendido de estas determinaciones internas de la obra, es una dimensión de la misma. Pero ¿qué tipo de dimensión es ésta? ¿Cómo puede estar el efecto inscrito, por así decir, en el corazón de la obra? Porque, si atendemos bien a las formulaciones y las examinamos en su contenido, resulta claro que, a pesar de no ser pensado el efecto como mero margen fáctico, su concepto hace una radical alusión a la *exterioridad*. Ésta es, por lo demás, la doctrina expresa o tácita que nos enseñan la teoría y la práctica tradicionales del arte. Ellas quisieran asegurarnos que el efecto debe ser concebido generalmente como exterioridad, desde la hora misma en que se reconoce que la obra concreta retiene siempre una virtual excedencia respecto de todo discurso y toda práctica –los que alimenta la eficacia de la obra–, a cuyo

través pudiera ser ella desimplicada y desarrollada. *Recepción, evaluación e interpretación* –momentos, éstos de la exterioridad, quizá asumibles bajo la noción de cierta hermenéutica– jamás agotarán el soberano discurso en que la obra,alzada, reposa sobre sí misma, en la pura propiedad de su verdad última, ya sea por la necesaria noche de su comercio con lo sensible, ya sea por la intuición hondísima del secreto mismo de la realidad que ella nos deja entrever. Y en esta perspectiva, en último término, para todo discurso y para toda práctica, el arte y su obra serán siempre opacos detrás del brillo espléndido de su belleza.

Dimensión del efecto: la eficiencia

Ahora bien: si verdaderamente el efecto no puede ser pura interioridad de la obra, y si hace necesaria alusión a la exterioridad, es obvio que declararlo dimensión de aquélla significa abrir a la obra a su afuera y, en general, mudar básicamente de sitio para la consideración de los productos del arte. Así propuesto, el efecto podría ser llamado el umbral de vínculo entre las determinaciones internas –formales, temáticas y expresivas– y las determinaciones externas, es decir, la presunta exterioridad de su experiencia, en que hallamos como instancia sobresaliente la interpretación de la obra. Tal señalamiento debe tender, como es notorio, a una transformación de la supuesta “esencia” de la obra de arte, en la medida en que esta esencia puede ser concebida como una apertura y no como cierre de la obra sobre sí misma, indiferente a la variación de su recogimiento y desarrollo; es, de la manera que decimos, la negativa a confiar en que ella disponga, solitaria, de la indecible palabra de su verdad, y la afirmación, por tanto, de que esta “verdad” sólo puede ser entendida como la construcción de una experiencia y de su sentido. Ciertamente podemos convenir en que no sólo el efecto es susceptible de ser comprendido universalmente como dato de esa esencia, sino también el espectador, a condición de ser definido como un Espectador fundamental, una suerte de conciencia posible de la verdad de la obra; y convenir a la vez en que toda instancia particular y empírica de espectador o de efecto es, en esta mirada, una aproximación a esa verdad. Sin

embargo, la aproximación requiere de un acceso y de un espacio donde se haya posibilitado este acceso. Ello es lo que está confirmado por la *dimensión general del efecto* o, en términos tal vez más adecuados, de la *eficiencia* de la obra. Para el arte europeo tradicional esa dimensión es un medio *decidido* en que se manifiesta la obra, es decir, una dimensión que ya preestablece formalmente las vías de la eficiencia. Pero ésta no es sino la apertura a una exterioridad que no está ni puede estar preestablecida, y, por lo tanto, una tal en que la eficiencia de la obra es llamada a recibir la impronta de eficacias mayores y más vastas, o, para decirlo de otro modo, de ser determinada por las estructuras de la exterioridad a que adviene.²⁰ En tal sentido, será más correcto, al referirnos a la dimensión de la eficiencia, indicar que ésta, en lugar de ser una dimensión que pertenece a la interna organización de la obra, es una a la que la obra pertenece como a su ámbito de manifestación, y donde –por primera vez– exhibe su organización, su complejidad formal y temática, expresiva. La dimensión de la eficiencia es, pues, el espacio en que se prepara para manifestarse la obra, para exponerse, en la cual se dispone ésta a su exterioridad, a la posibilidad de su recepción, de su valoración y su exégesis.

Eficiencia y espera de arte

A la eficiencia, como dimensión en que ocurre la predisposición del arte a su exterioridad, responde, desde el lado del espectador, también una preparación, en el sentido de una expectativa, de una espera: la espera de enfrentar una obra de arte: la *espera de arte*. Por eso, el espectador es, ante todo, un *expectador*. Nuevamente en un sentido real–empírico, sólo el hecho de que cada espectador posible se aproxime a la obra en la espera de hallar en ella, más que una simple cosa indeterminada o destacada por otros índices, una obra, el producto cumplido de un arte, la

²⁰ Esta observación quiere advertir –como resulta inferible– que el preestablecimiento, la decisión que pende sobre la eficiencia de la obra de arte europeo–tradicional y sobre su espacio de advenimiento no se funda estrictamente en exclusivas virtudes íntimas de la obra, sino en el modo en que la asumen, entretejiéndola en su seno, dichas estructuras.

calidad de lo artístico, la *artisticidad* –si así puede decirse–, permite que no fracase la experiencia del arte como tal. La dimensión de la eficiencia, entonces, es estructuralmente el espacio en que acontece la confirmación de espera semejante, no todavía como la plena realización de la misma, que sólo tiene lugar en la concreción de la obra y del discurso y la práctica que ella desata, sino formalmente, es decir, como confirmado encuentro con una forma que corresponde a algún esquema de nuestra expectativa general de formas de arte.

La eficiencia: espacio de unidad del arte

Consecuentemente, la dimensión de la eficiencia es el lugar adecuado de la aparición de la obra de arte y del acceso de los espectadores a ella, es decir, el *lugar adecuado del encuentro y de la eficiencia conjunta de obra y espectador*. No en cualquier espacio puede advenir una obra artística *como obra y como arte*, sino sólo en aquél que, precisamente, ha sido construido como zona de pertinencia en que se destacan el carácter de arte y el carácter de obra que le son adecuados. Por ello mismo, la exterioridad a que en este espacio se abre la obra le es específica: es esencialmente el espacio de la *cultura*, de los productos, los discursos y las prácticas culturales. En un sentido más preciso, entonces, la dimensión de la eficiencia es un espacio *cultural* de manifestación de la obra artística. No obstante, la estructura de la cultura se asienta, a su vez, en estructuras mayores de la “exterioridad” –y se comprenderá ya que en este nivel la palabra no puede ser sino entrecomillada–, las cuales, en general, pueden ser definidas como la *historicidad* y la *socialidad*. La dimensión de la eficiencia está, pues, históricamente formada y condicionada, y es el espacio de una experiencia y aun –cabría decir en una acepción a discutir en otro lugar, no en este estudio– de una producción social del arte. La obra no podría comparecer sino en la organicidad de un espacio social e histórico total, donde le está reservada una zona precisa de cumplimiento: aunque esta zona puede incluir la denegación del carácter social e histórico de la obra por medio de un discurso y una práctica que quieren

desentenderse de tales determinaciones, como notablemente ocurre con un vastísimo sector (en todo caso, con enorme ventaja, el dominante) de la experiencia del arte europeo a partir del Renacimiento.

Así, la dimensión de la eficiencia es el suelo de unidad de la obra en un amplio sentido: pues lo que aquí se cumple no es sólo la unidad interna de la obra, esto es, la unidad autosuficiente, sino la unidad misma de la obra en su interioridad con la exterioridad de sus efectos posibles, a través de los cuales puede ella ser llamada, justamente, una obra y la criatura de un arte bello. Estructuralmente, entonces, la eficiencia es el espacio socio-histórico de confirmación de la expectativa de arte y de obra, donde se realiza –y esencialmente *puede realizarse*– el arte como obra: es, por eso, también el espacio de unidad del arte en su obra.

La eficiencia como estesia

Para todo el arte europeo que se inaugura con la disolución de la Edad Media, sin embargo, este espacio recibe una determinación precisa, cuya esencia reside en el encubrimiento de la procedencia y del destino –ambos históricos y sociales– de la producción artística. El espacio de la eficiencia se construye en esta época como una zona ajena al devenir de las esferas más generales en que se inserta y, por tanto, como una exterioridad respecto de todo plexo socio-histórico. Sólo en esta *otra* exterioridad puede acceder el arte a la pura interioridad de su obra y reclamar para su experiencia la suspensión de los criterios con que los hombres llevan y traen su vida en la historia y en la sociedad. Pero tal exterioridad –el margen que mencionamos en la primera parte de la investigación, la autonomía, esta interioridad desprendida y solitaria–, tal encubrimiento y denegación no borra simple y enteramente la pertenencia a que obedece el arte. También ella es un modo socio-histórico de ser definida esa pertenencia: el modo de su defectividad. Es a esa suspensión y a la interioridad empírica que motiva –en la que todos los metros son abandonados en favor de aquéllos, presuntos, con los cuales la obra habría de medirse a sí misma– a lo que

es dable llamar, en empleo preciso de la palabra, la *condición estética* de la experiencia del arte en su obra. Bajo la condición estética, el espacio de la eficiencia se construye como *dimensión de la estesia*.

Determinaciones de la estesia: naturalidad, transfuncionamiento y distancia

“Estesia” designa, pues una zona y –habría que decir– una atmósfera en y por la cual la obra de arte de que hablamos se separa fundamentalmente de su entorno para tomar el aspecto y la forma de un movimiento concluso que, desarrollándose desde sí, ha venido a reposar en sí mismo y, de este modo, a exhibirse como cosa internamente devenida y cerrada sobre su pura presencia. La presencia de la obra, en cuanto resultado de un movimiento que, en su idealidad, carece de huellas y no tiene más razones que las internas, esta presencia separada y, por separada, plena, elevada y suspendida en el espacio puro de su manifestación, diferenciada de todas las cosas que la rodean y también de los procesos que sólo la rozan periféricamente –protegida como está por dicho espacio–, defrauda esencialmente las exégesis que quisieran ver en ella el producto de una intervención foránea, por inocente que fuese. Si es preciso admitir alguna intervención –esto es, darle cabida al artista en este sistema–, ella cobrará una perfecta coherencia con el resultado, como su vía normal, continuidad de un mismo obrar que se consolida y cumple, justamente, en la obra: acabada.²¹ Se nos invita, así, a reconocer que la obra comparece en una dimensión que, debido a que aquélla se distingue fundamentalmente de los demás productos humanos, sólo habría de ser entendida como dimensión *natural* y, en cierto modo, como la naturaleza misma. Una experiencia semejante a la que nos promete y da la obra de

²¹ A través del genio –según Kant– la naturaleza le da la regla al arte o, de otro modo, el genio obra como la naturaleza. En la época a que pertenece la construcción de la esfera estética, al estatuto del artista corresponde una profunda disociación. Sólo como artista –esto es, como una cierta potencia de realización y de expresión trans-individual– puede él identificarse con su operación: pero sólo con ésta, ya no con la obra finiquitada; como hombre, vive en un orden precario, donde ni siquiera se le reconoce una capacidad de discurso acerca de lo que él mismo ha hecho.

arte de esta manera determinada la proporcionan sólo algunos señalados fenómenos naturales que provocan la requerida suspensión, por ejemplo, en el sentimiento de una paz profunda o de una poderosa inmensidad.²² La obra aparenta tras de sí el continuado progreso de un devenir natural, que ha llegado a consumarse en su presencia. Y precisamente en la *apariencia de naturalidad* funda esta obra su exterioridad respecto de toda inserción histórica y social y, por lo tanto, la pureza de su interioridad; la estesia es esa suerte de naturaleza repetida en que se presenta la obra, a la vez, como obra y como acontecimiento de la naturaleza.

La apariencia de naturalidad que caracteriza a esta obra revela en la estesia un notable poder, que acaso podría ser llamado, sin mucha cautela, hipnótico. En verdad, como su nombre sugiere, la estesia ejerce una principal influencia sobre los sentidos –o mejor, quizá, sobre la determinación del sistema sensorial del ser humano²³–, si se admite que es ésta la vía específica de consecución de la experiencia de la obra de arte como naturaleza. El poder indicado –que es, en su base, poder de la estesia, pero que se traspasa fácilmente a la obra misma, en cuanto ésta tiene en esa zona su lugar adecuado– es potencia de fascinación. En la vigencia de este poder, más que en otros lados del

²² “Seguir, en el reposo de una tarde veraniega, el perfil de unas montañas en el horizonte, o una rama –ejemplifica Benjamin– que arroja su sombra sobre el que reposa, a eso se llama respirar el aura de esos cerros, de esta rama.” (Esta traducción y la de la nota siguiente, ambas de pasajes del ensayo de Benjamin, son nuestras.) La idea de una “respiración” como nota peculiar de la estesia será invocada por nosotros en breve. El término benjaminiano “aura” enfatiza el mismo contexto de sentido: “aura” es brisa, suave viento: su cualidad primaria es, pues, atmosférica. En la mención que hacemos arriba de la paz y la inmensidad, asociamos implícitamente esta cualidad suspensiva a los fenómenos consabidos y fundamentales de la estética: lo bello y lo sublime.

²³ Una determinación que es esencialmente histórica (Benjamin, en la secuela de Marx, tenía claro este punto), y que fija un régimen general y dominante de la operación y funcionamiento sensoriales. Al régimen dentro del cual la condición estética de la sensibilidad hace la diferencia lo caracterizamos, poco más abajo, apelando al tema de apropiación, que tiene su pleno cumplimiento en el *concepto*. En el contexto de la condición apropiativa, que define, en general, el proyecto del conocimiento, la sensibilidad está aquejada siempre por una insuficiencia, que reclama la labor determinante del entendimiento. En el contexto de la condición estética, en cambio, el evento de la sensibilidad está señalado por una riqueza que esa labor jamás agota. (A propósito de todo esto, cf., especialmente, la doctrina estética de Kant y, en particular, su tesis acerca del “libre juego” de las facultades de conocimiento en la reflexión estética.)

fenómeno, es dable advertir la índole atmosférica de la estesia: más bien que apercibirse de aquél –permítasenos el término–, se lo respira. Tal “respiración”, como ingreso en la zona estética, es condición elemental de la experiencia de esta obra. Al ingresar allí, deponemos las urgencias del minuto y simplemente nos abrimos a la presentación del arte en su obra. Esta aliviada entrega ocurre por primera vez en la determinación de los sentidos. Si éstos traían desde su esfera habitual de ejercicio el rasgo básico de ser una facultad aprehensiva, esto es, *apropiadora*, el fracaso inicial de una *percepción* –postergada por las condiciones del ingreso– acarrea consigo la necesaria renuncia a una apropiación y, en consecuencia, el reconocimiento de una dignidad especial de la cosa que comparece en el espacio estésico. Por esta dignidad muestra la obra que la simple apropiación perceptual no incluye su penetración ni su consumo; muy al contrario, ante un comportamiento semejante, ella permanecerá indiferente dentro de la clausura de la estesia, celosa de su misterio. En este momento, pues, se le impone al que ingresa la forzosidad de cierta práctica, que consiste fundamentalmente en la conquista de una pasividad o, más bien, de una actividad sutil (la llamada “contemplación”), ajena al régimen de la apropiación perceptual, la cual permite a la obra manifestarse a partir de sí misma y comunicar, así, su contenido precioso. De esta manera, la estesia provoca lo que podríamos denominar un “*transfuncionamiento*” de los sentidos que, de instrumentos de apropiación, deben convertirse sustancialmente en lugar de *apertura*, puro acceso: son ellos los que se dejan determinar por la cosa estética, y no ésta lo que ellos determinan. La percepción es interiorizada, los sentidos se espiritualizan y se ofrecen como lugar adecuado de manifestación de la subjetividad.

Si en la estesia es la obra la que condiciona nuestra aproximación sensorial a ella, dicha aproximación no podrá ser nunca, en rigor, un acercamiento. Tal como, para ser asumida, la intervención del artista en la presencia de la obra debe alcanzar el nivel de su idealidad, también el espectador requiere de una idealización que haga de él el desasido sujeto de esta experiencia. Por eso, la característica

esencial de la estesia tal vez pueda ser descrita como la preservación de una *distancia* radical –o como esta misma distancia–, sólo en cuyo medio se hace posible la experiencia del arte, y tras la cual siempre se reserva la obra. Su contemplación supone necesariamente tal distancia, y en virtud de ella también se privatiza: la disolución de lazos con el mundo socio–histórico que la estesia demanda del espectador implica asimismo una desvinculación con su propia índole de hombre real y, de este modo, con los demás hombres. La distancia en que habita la obra, entonces, la separa de toda propagación masiva, para no hablar de una posible popularidad. En otras palabras, la exposición no hace la esencia de esta obra; en su lugar, rige su culto.²⁴

Estesia y obra: unicidad, autenticidad y tradición

Pero por cierto, para llevar esa característica, la estesia debe estar configurada como común desembocadura de unos factores básicos, legibles en las cualidades fundamentales que destacan realmente a la obra. El sistema de esta confluencia acaso puede ser abordado poniendo en foco la presencia única y unitaria de la obra. Ésta es obra por su *unicidad*, es decir, por el rasgo de lo irrepetible que la marca. Claro es que esta unicidad no basta para satisfacer de suyo la formación de la estesia: ella es, ante todo, el hecho físico de la puntualidad espacio–temporal de dicha cosa. Pero, sin duda, proporciona el fundamento para la significación espiritual que la obra adopta apenas traspasado el umbral de este dato concreto. En la puntualidad irrepetible de la obra se revela, a la vez que este rasgo inmediato, su *autenticidad*, concebida a partir de dos notas afluentes: lo genuino del objeto, es decir, su valor de único en cuanto original, y, por esto mismo, su procedencia que hunde raíz en el esfuerzo productivo del autor. La

²⁴ También ha sido Benjamin quien ha formulado esta importante oposición: “La recepción de obras de arte acaece con variados acentos, entre los cuales se destacan dos polares. Uno de estos acentos reside en el valor de culto, el otro en el valor de exhibición de la obra de arte. La producción artística comienza con configuraciones que están al servicio del culto. Acerca de estas configuraciones es más importante, como ha de admitirse, que estén presentes, más bien que sean vistas [...] El valor de culto como tal parece presionar hoy, precisamente, a mantener la obra de arte en lo oculto...”.

autenticidad es a un tiempo genuinidad y autoría. Sobre esta autenticidad se funda la única historia a que puede estar sujeta la obra, a saber, sobre el supuesto de la continuidad material (físico-química) del producto, la historia privada de la obra, lo que podríamos llamar su biografía. Más allá de esta historia particular, la obra no se inscribe en los procesos generales de la historia social o, mejor dicho, lo hace sólo de un modo absolutamente mediatizado, en que siempre se resguarda como fuente última la posibilidad de un acceso *puro* al producto. A ese modo, como nexo más amplio a que puede pertenecer adecuadamente la obra, rigurosamente lo denominamos *tradición*, la cual está encargada, por lo que concierne a aquélla, de preservar su autenticidad. En tal sentido, la tradición cultural que tiene lugar aquí es el persistido *culto* de esa autenticidad, y, más vastamente, la construcción de la estesia puede ser entendida como preservación y custodia de la autenticidad; (en la estesia trabajan concienzudamente el curador, el restaurador y el perito). Sustentada en su propia historia y refrendada, además, por la pertenencia a la tradición, la obra queda definida esencialmente por su carácter autoritario: en la estesia, la obra de arte es autoridad, como inacercable presencia y plenitud, y derivadamente, también, emblema de autoridad.

Volvamos a lo nuestro después de este largo análisis.

El ready-Made y la estesia

Es, pues, el conjunto de la dimensión caracterizada —la estesia— lo que creemos tocado y penetrado hasta su núcleo por la actividad duchampiana que se consigna en los ready-Mades. Tal vez ahora se hace menos vaga la indicación que hicimos páginas más atrás, que hablaba de la atribución de un índice cero al efecto del ready-Made y, por tanto, de la ocurrencia en éste de un efecto estético cero.²⁵ Si el efecto fuese sólo el arbitrio y la mudanza interminable de encuentros y recepciones particulares a que puede dar lugar un producto artístico, la terminología que empleábamos en ese paso tendría que carecer de mayores alcances; sería, en fin, una confusa vara para medir el problema que nos interesaba. Pero, en

²⁵ Véase *supra*, p. 91.

la medida en que el efecto pide y forma un espacio adecuado donde proponerse y desenvolverse, la interrupción del efecto estético en que consiste el efecto del ready-Made es, en su base, la destrucción de dicho espacio: es decir, del espacio que históricamente –para el arte de los quinientos años y más que median entre el término del medioevo y el comienzo de este siglo– había valido como pertinencia del efecto de la obra de arte su pureza naturiforme y subjetiva. Entendemos, por lo mismo, que aquí se verifica notablemente la sentencia duchampiana sobre la cisión, es decir, ese modo peculiarísimo que adopta la ruptura propia del arte moderno en el trabajo de Duchamp. Pero el carácter revestido aquí por la cisión no es de ninguna manera simple. Es cierto que “cisión” significa, en este contexto, la disolución de la estesia; no obstante, esta disolución puede ser entendida de diversos modos. Ya la continuación del texto de Duchamp que hemos venido citando insinúa uno de estos modos; el de la contraposición:

Otra vez, queriendo subrayar la antinomia fundamental que existe entre el arte y los *ready-Made*, imaginé un “*ready-Made recíproco*” (*reciprocal ready-Made*): ¡servirse de un Rembrandt como tabla de planchar!

A este pasaje, sin embargo, es preciso añadir el resto del artículo, que incorpora las notas de una oposición más moderada, por más problemática; la alusión final, en disfraz de boutade, caracteriza bien el estatuto deletéreo de la cuestión:

Muy pronto me di cuenta del peligro que podía haber en recurrir sin discriminación a esta forma de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-Mades* a un pequeño número cada año. Advertí, en esa época, que, para el espectador más que para el artista, el arte es una droga que provoca acostumbramiento, y quise proteger mis *ready-Made* contra una contaminación de este género. Otro aspecto del *ready-Made* es que no tiene nada de único [...] la réplica de un *ready-Made* transmite el mismo mensaje: de hecho, casi todos los *ready-Mades* hoy existentes no son originales en el sentido heredado del término.

Una última observación para concluir este discurso de egomaniaco puesto que los tubos de pintura utilizados por el artista son productos manufacturados y ya hechos (*ready-Made*), debemos concluir que todas las telas del mundo son *ready-Mades* ayudados y trabajos de ensamblaje.

Con vista al significado de la cisión provocada por los *ready-Mades* estos párrafos dejan entender dos cosas principales: 1°. Que hay una oposición clara y directa entre los *ready-Mades* y las "obras de arte". No parece necesario insistir en este punto por medio de un comentario de ejemplares: la contradicción no sólo es clara, sino además querida y buscada con énfasis, y hasta hiperbólicamente, en proximidad a las acciones del movimiento dadá, como ocurre en el *ready-Made* L.H.O.O.Q. de 1921.²⁶ Sin embargo, la mención del *ready-Made* "recíproco" en el pasaje citado sugiere que la claridad no desmiente que la base de la oposición esté constituida complejamente. La reciprocidad de este *ready-Made* consiste evidentemente en un doble aserto: tal como el cuadro de Rembrandt puede valer, elegido, como *ready-Made*, así también una burda tabla de planchar puede ser cogida en contemplación como obra de arte.²⁷ Esta oposición –la "antinomia fundamental"– es, pues, más que el estático enfrentamiento de dos extremos, un *movimiento* que va del uno al otro y, por tanto, dos movimientos: el *ready-Made* recíproco surge en el *cruce* entre ambos, como ambivalente atadura de ambos.²⁸ 2°. Que,

²⁶ Reproducción en colores de la Gioconda, visitada por precarios bigotes y barba dibujados a lápiz. La fecha y el lugar de gestación, y la vinculación que unía en la época a Duchamp y los dadaístas en París sugieren la estrecha afinidad. La inscripción bajo la efígie –leídas en francés las iniciales– revela un misterio erótico del ambiguo personaje representado: "elle a chaud au cul". La intervención de la efígie alude, probablemente, a una identificación de Leonardo con su modelo, que, a su vez, ha de estar vinculada con el gesto de travestismo por el cual Duchamp –en la misma época– construye su *alter ego*, Rose Sélavy, cuya fotografía tomada por Man Ray la muestra dotada de una sonrisa sutil y enigmática. Bajo el juego de relaciones que se establece de esta manera adivinamos una identificación de Duchamp con Leonardo, que permea su obra.

²⁷ El último párrafo lo dice con cierta alegría de lo grotesco: toda obra de arte es, de un modo u otro, observable como *ready-Made*.

²⁸ Una anotación más sobre este caso: el acento parece estar puesto en el problema de la utilidad. Así como en éste y en los demás *ready-Mades*, un objeto vulgar es susceptible de contemplación –en el contexto de un radical desuso–, la obra de arte, que nos hemos habituado a experimentar de acuerdo a una tenaz inutilidad, puede ser extraída de su condición lejana y solemne, y puesta al servicio de una urgencia cotidiana. Si aquí pudiese faltarle al *ready-Made* un nombre inscrito, es porque el nombre le está dado en el continuo acto del "servirse de".

no siendo simple la oposición entre el ready-Made y el arte, sino el nexo de un doble movimiento, en dos direcciones distintas, el ready-Made permanecerá como tal en tanto se asegure la continuidad del movimiento y la persistencia de los sentidos opuestos. A esto se refería Duchamp por medio de ciertas alusiones médico-nosológicas (la drogadicción en que consiste el arte y la contaminación con tal enfermedad que podría inficionar a los ready-Mades): la proliferación de ready-Mades diversos puede ocasionar una pérdida de la capacidad de discriminación entre el mero objeto y la obra de arte, sin la cual se hace impensable e impracticable el ready-Made.²⁹

En cuanto disolución de la estesia, la cisión que provoca el ready-Made plantea la diferenciación entre el arte y lo elegido, y sólo de este modo, manteniéndose separados en su sentido ambos extremos –inutilidad y utilidad pueden ser nombres convenientes para ellos, en primeras etapas del análisis–, cabe que se constituya la necesaria oscilación que, como vemos, tipifica al ready-Made, a fin de que lo elegido–indiferente quede investido de la apariencia de arte y que este arte aparente se defraude a sí mismo en la indiferencia. La oposición en que se sustenta el ready-Made, y la disolución de la estesia que aquélla posibilita y éste cumple, no se resuelven, por lo tanto, en un atentado externo, a la manera de las violaciones dadá –emparentadas hondamente, acaso, con la cuchillada que rasga la tela, el golpe de martillo que fragmenta el mármol o la bomba en el museo, es decir, con el vasto legado de la iconoclastia–, sino en la *corrosión interna del sentido de la estesia*. Para ello el ready-Made debe resumirse enteramente en el efecto, de modo que haga valer ante el espectador su carácter aparente. Este efecto es, por eso, desconcertante y –sería posible añadir– desconcertado: el efecto carece acá de un adecuado medio, puesto que Duchamp ha intervenido para suscitar una *inadecuación* del espacio de su ejercicio, por medio de la implantación en el presunto medio estésico de una falsa “obra”. De este modo, es un efecto *impertinente*: pertenece a otro orden de aquél que nuestra expectativa consentía en

²⁹ En cambio, la proliferación de los *mismos* ready-Mades –según el penúltimo párrafo– insiste en esa capacidad de discriminación: a diferencia de la unicidad de la obra de arte, el ready-Made se muestra como elemento de serie reproducible al infinito.

atribuirle. Entre dos órdenes, pues, se inserta el ready-Made, pero no está ni en uno ni en otro, ni en la artisticidad de la obra ni en la cotidianidad del objeto. Así, a la pregunta: ¿qué lazo se establece entre los órdenes?, no se podría verdaderamente responder, debido a que ninguno de los dos es real, negados en su asomo, defraudado el primero, imposible de ser indicado el segundo, y sólo el trance de ambigüedad en que se sostiene y oscila el ready-Made puede configurar el sistema de un cierto ámbito.³⁰ Es a este *ámbito indeciso e indecible* –constituido por el cruce de los dos movimientos que conducen a dos espacios opuestos– al que Duchamp se refiere bajo el nombre de *anestesia*. Entendido así, dicho ámbito no es más que virtual, en cuanto está generado por el doble movimiento:

Formulemos brevemente tres aspectos fundamentales que forman el contenido de esta anulación, de manera que, en anticipo de mayores precisiones, podamos manejar ya unas ciertas notas de definición del ready-Made sobre el supuesto de lo examinado.

Artificialidad versus Naturalidad

1. La estesia se determina como suspensión de los criterios del medio histórico–social en que inmediatamente debe encontrar su sede real el arte y, del mismo modo, como cons-

³⁰ Ciertamente, hay diseñada, en un pasaje del texto de Duchamp sobre los ready-Mades, la aparente noción de un segundo orden hacia el cual se desvía el efecto mencionado, y que reduplica el problema de los dos órdenes: “La frase breve que, en la ocasión, inscribía sobre el ready-Made [...], en lugar de describir el objeto tal como habría hecho un título, estaba destinada a llevar el espíritu hacia otras regiones más verbales.” ¿Qué son estas “regiones más verbales”? Sin perjuicio de una mejor determinación de este giro de Duchamp, parece claro que aquí se habla de dos órdenes: no ahora la estesia y la cotidianidad, sino el orden de la imagen, que, por el tratamiento duchampiano encarnado en la elección de indiferencia, desmiente su posible índole estética –la autonomía de la bella imagen–, y el de la *palabra*, que, aportando una suerte de segundo impulso a la imagen una vez rarificada, desplaza su recepción sensorial hacia el plano de un cierto juego semántico. Pero el ready-Made no subsiste en ninguno de estos dos planos exclusivamente, sino –también en este caso– en el espacio de desplazamiento o, más bien, de vacua oscilación en que se mantiene, *entre la imagen y la palabra*. El concepto de este “vacío” intermediario –que hemos llamado tentativamente lo “imaginal”– es, por lo demás, ineludible en el examen de la obra de Duchamp: su producto más célebre, el Gran Vidrio, está fundado sobre aquél, esto es, sobre la transversal que cruza ambiguamente entre lo que esa obra nos propone como imagen y su discurso acompañante, contenido en la dispersión de dos *boîtes*.

trucción de una esfera autónoma –destacada como interioridad ante la exterioridad a que queda así remitido dicho medio–, la cual cobra el rasgo de la naturalidad. La suspensión atañe, ante todo, a los criterios de la vida cotidiana y, específicamente, a la sensorialidad que en ésta se desenvuelve. Si la estesia es, en principio una suspensión, está, entonces, precedida asimismo por una cierta “anestesia”, que interrumpe el curso habitual de la sensorialidad externa del ser humano. Sin embargo, esta interrupción encuentra su verdad en el transfuncionamiento antes señalado, es decir, en la interiorización de la sensibilidad, que la convierte en el lugar adecuado para un ejercicio y una manifestación de la subjetividad; tal “anestesia” no es sino un lapso de suspensión –no una suspensión sostenida–, que posibilita, en rigor, la potenciación de la sensibilidad: en virtud de ella, la experiencia meramente perceptiva resulta espiritualizada. Así, esta “anestesia” es el modo, la ocasión y la vía inmediata de establecimiento de la estesia, donde tales caracteres adquieren su volumen. En el ready-Made advertimos un proceso similar –nos atreveríamos a decir: formalmente idéntico– al esbozado. El ready-Made provoca en torno a sí mismo un espacio peculiar, tal como la obra de arte tradicional se muestra circundada por un espacio en que ella puede desplegar su eficiencia. No obstante, aun cuando también tal espacio se constituye por una suspensión, ésta no concierne ahora a los metros de la cotidianidad, sino a los que contribuyen a la formación y sustento de la esfera autónoma del arte. Por eso, no resulta construida una esfera, sino, precisamente, destruida. A causa de esta destrucción, si el espacio corrompido por lo que en él se presenta recibía antes la impronta de la naturalidad –y su ocupante hacía además de ser la criatura de un advenimiento natural– ahora, sometido a su destrucción, sólo podrá aparecer en la forma forzosa de la *artificialidad*.

Objetividad versus subjetividad

2. *La artificialidad define a la anestesia, pues, como dimensión de eficiencia del ready-Made.* En este sentido, la anestesia duchampiana es el perfecto reverso de la estesia, su inversión y –también podríamos aventurar– su

sobredeterminación.³¹ Así, ella define, a la vez, el estatuto de la cosa que en ella se manifiesta. Del mismo modo como la anestesia, en cuanto proceso, implica la interrupción de la estesia, la artificialidad significa la interrupción de la naturalidad. No queremos sugerir con esto que se abra un paréntesis en el elemento de la naturaleza, paréntesis cerrado como clausurada zona del artificio puro. Lo que aquí acontece consiste en que *se interrumpe toda posible remisión a una naturalidad de origen*. La cosa anestésica no puede ser fundada en su ser sobre la procedencia a partir de una naturalidad, a saber, el espíritu humano (*Gemüt, Geist*), que después de todo se *expresa* en el ente estésico. La interrupción de la “vuelta a la naturaleza” –de la legitimación, si se quiere, que concede el retorno al origen– se revela, por lo que toca al fondo de la estésica (y de la estética), como la imposible remisión a la subjetividad. La cosa que se inscribe en la anestesia es ciertamente un objeto, pero ya no como un *ob-jectum*, arrojado allí ante la unidad de la conciencia, la cual constitutivamente *puede* hacerse cargo de él, aunque explícitamente no lo haga, sino como un objeto liberado y desprendido de su dominio y control por el sujeto. El ready-Made (se) abre (a) una *objetividad absoluta*, de la cual ha sido despachada toda instancia subjetiva.³² Es obvio que a este nivel ya el nombre mismo de objetividad empieza a desmentirse y pide revisión y reemplazo.

Ocurrencia versus historicidad

3. En la anestesia, el objeto se desliga de todo control por la subjetividad y, fundamentalmente, de toda procedencia desde ella: *no tiene autor* –¿quién es el autor de *Fresh Widow*, el hábil carpintero o Duchamp, quién el autor de *Apolinère enameled*,³³ el publicista o su rectificador?–, y del mismo modo no es posible asignarles genuinidad –¿qué

³¹ En cierto modo, el ready-Made *reafirma* lo estésico de la estesia y, por esa doble afirmación –revés de dialéctica que, como veremos, hace el núcleo de lo que Duchamp llama el “ironismo de afirmación”– produce su contrario.

³² A partir de esta determinación, el ready-Made también permite vislumbrar el sentido de la creciente intervención del mundo de los “objetos” en la práctica actual del arte, e incluso la condición de tales objetos.

³³ Aviso propagandístico del esmalte “Sapolin” (*Sapolin enamel*), cuyo nombre intervino Duchamp para convertirlo en una alusión a Apollinaire.

hay de genuino en una reproducción de la Monna Lisa ligeramente retocada o en una ampolla de vidrio supuestamente repleta con 50 cc de *Air de Paris*?-. En el caso de los productos de serie, ¿podríamos ya, si todavía porfiásemos en la rebusca de un autor, llamar así al programa industrial que los pone en existencia, ya que no al fingido artista que sólo los elige y a veces los ensambla sin que participe su mano? La mano, que para las criaturas de las artes plásticas marcaba la autoría de un modo material e inmediato y, también inmediatamente, su raigambre espiritual –en la firma, la grafía y la pincelada personal, por ejemplo, del pintor– está aquí por completo ausente, y sólo hallamos un espíritu suelto, un *esprit*, un ingenio abierto, una *ocurrencia*. Pero esta ocurrencia es, más que el arbitrario acaecer de una subjetividad particular –complacida en la dislocación de los entes en el mundo o en el hallazgo de un oculto sentido de sus estados–, el modo mismo de la subsistencia temporal de los ready-Mades, su ocurrir. Por ello, en disputa con los productos estésicos, habrá que decir que el ready-Made *carece de historia*, si por tal entendemos el concepto heredado que encierra la palabra; el ready-Made carece de tradición y, sobre todo, de tradibilidad. En fin, liberado a la pura ocurrencia, y no remisible a la unidad de una tradición ni a la dignidad de una creación, proliferante (no único), pierde definitivamente, junto a la determinación de lo auténtico, el carácter de la autoridad.

3. *Encontrar, elegir*

Pero ¿habremos alcanzado ya la especificidad de los ready-Mades? ¿No existen acaso otros lados del problema? ¿No será preciso, más bien, tomar un nuevo punto de vista, nuevas confrontaciones que amplíen la mirada sobre estos productos? Trataremos de fijar ahora una nueva orientación, que permita complementar el análisis general que hemos realizado hasta ahora y avanzar hacia su concreción.

Preeminencia del objeto en el arte moderno

Ya al comienzo señalábamos que los ready-Mades marcan una intensa preocupación –y ya sabemos que se trata de una inversa preocupación y de una inversa intensidad, la de la indiferencia– por el *objeto*: el objeto técnico, artesanal, manufacturado o industrial. Esta atención no es privativa de Duchamp ni de sus ready-Mades.

Poco antes, en el terreno inmediato de la representación pictórica, se había manifestado ella con poderoso énfasis al hilo del desarrollo del cubismo. Y después, por medio de la actividad dadá –fuertemente influida por Duchamp–, una obsesión similar hubo de tomar cuerpo. Esta obsesión se convirtió finalmente en programa –provisto de definiciones explícitas y particulares– con el surrealismo de la década del treinta. El programa se entendió íntimamente relacionado con las hazañas de Duchamp y, en cierto modo, éstas fueron vistas como una expresión precursora de lo que más tarde tomaría figura precisa y sentido total con los objetos surrealistas.³⁴ Esto, por lo demás, tenía su buena parte de verdad, por lo menos en la dirección inversa, es decir, en vista de la provocación que significó Duchamp para este género de manifestaciones surrealistas. La influencia, en fin, se prolongó, dejando una vasta progenie y no sólo en el campo del surrealismo, sino también en la producción que con la década del cincuenta empezó a marcar el predominio de los experimentos norteamericanos en el panorama mundial.³⁵

³⁴ “Es importante hacer constar la considerable aportación de Marcel Duchamp en la elaboración del objeto surrealista”, advertía Breton en su texto “Situación surrealista del objeto / Situación del objeto surrealista” (1935), “Debo insistir en la gran influencia ejercida en este sentido por los “ready-Mades” (objetos fabricados que, al ser elegidos por el artista, quedan elevados a la dignidad de objetos de arte), mediante los cuales Duchamp se expresa casi exclusivamente a partir de 1914.” (En: André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Madrid: Guadarrama, 1969, p. 306.) Cf. también “Phare de la Mariée” (1934), en: André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, París: Gallimard, 1965, p. 87 s.

³⁵ Podríamos decir algo más todavía: en el sentido de la mayor productividad y fuerza de la actividad artística, el predominio del arte norteamericano coincide con la influencia de Duchamp, más que de ningún otro gran artista en la época, sobre la totalidad del arte de la segunda mitad del siglo XX, la mayoría de cuyas tendencias, formas y “géneros” encuentran, regularmente, en Duchamp a su iniciador ejemplar (*pop art*, *op art*, arte cinético, *happening* y *performance*, *body art*, instalación y, desde luego, la impronta abarcadora del arte conceptual, entre otras denominaciones que podrían ser citadas aquí). Que se dé esa coincidencia no debe sorprendernos, si pensamos que Duchamp ligó conscientemente su actividad a sus estancias en Estados Unidos, que, por lo demás, fue su patria electiva al cabo de la Segunda Guerra Mundial.

Aquí nos ocupará especialmente la cuestión de la afinidad o divergencia que pueda haber entre los ready-Mades y los objetos surrealistas, en la medida en que se ha solido –y aun hoy ocurre a veces esto– trazar una identidad entre ambos, promovida, además, por la inmensa vigencia que tuvo el surrealismo por más de veinte o treinta años. Éste será, pues, el punto de mira que gobierne los siguientes pasos del examen.

El concepto de una metamorfosis poética

La mayoría de las descripciones e interpretaciones al uso acerca de los ready-Mades tienden a ver en ellos algo parecido a lo que indicábamos al iniciar nuestro análisis, esto es, una determinada transfiguración de los objetos cotidianos o vulgares –sea que se nos presenten en su mudo aislamiento, sea que aparezcan ensamblados–, que libera desde ellos, por el *choix* duchampiano, una cierta virtud oculta que se les atribuye. Hemos indagado la validez de esta exégesis, primeramente, en el sentido de una posible transfiguración estético-formal relativa a la *imagen*, y nos ha parecido necesario rechazar la idea de que en los ready-Mades se revele o establezca una virtud de esa índole. Pero tal vez ello no ha sido demostrado aún con la debida suficiencia, y lo decimos sobre todo, en abundancia del argumento, porque el sentido estético-formal no es el único que puede adoptar una semejante metamorfosis *artística*, la del objeto cotidiano en objeto de arte, en objeto que existe en la esfera de una experiencia artística, desde la cual acaso el mundo mismo sea interpretable como arte. Esto se ha hecho especialmente notorio a partir de la práctica de cierto arte moderno, vastísima, que, muchas veces en abierta discordia con preceptivas formales de la tradición, ha propagado la especie de una totalización de la experiencia humana como arte, una identidad del arte y la vida. La sustancia de esta identidad –puesto que, por ejemplo, en las artes visuales ha sido en gran medida concienzudamente destrozado el viejo fundamento estético-formal, que, más que posibilitarla, la obstaculizaba– tiende a ser concebida y aun

experimentada universalmente como sustancia *poética*.³⁶ Si en Duchamp suele verse a uno de los propiciadores de tal empeño, más imperioso se hace averiguar hasta qué punto puede comprometer la especificidad de su producción esta segunda posibilidad de arte.

¿Elección es extracción?

Las interpretaciones a que aludimos han tenido mayormente su origen en los círculos surrealistas,³⁷ y en general asocian al ready-Made con los objetos que tipificaron la segunda gran etapa de ese movimiento, la de los años treinta. Así es como coinciden ellas al insistir en el hecho de que el ready-Made se constituye por el acto de *extraer* un objeto determinado de sus nexos ordinarios –su plexo de significatividad normal–, y que, desgajado tal objeto de su primitivo contexto, implantado en otro que le es básicamente extraño (se piensa, a manera de sitio ejemplar, en el museo), es puesto ante una mirada sobre la que se hace fuerza para que renueve radicalmente la óptica en que lo recoge. La elección extractiva opera como un *revelador* de la virtualidad artística, poética, que como secreta reserva vive en las cosas más banales (y en ellas, singularmente, puesto que no pertenecen esencialmente a la dimensión de la estesia). En este sentido el ready-Made habría precursado con admirable alcance al objeto surrealista y, en especial, al *objet trouvé*, que precisamente forma el núcleo de ese género. A través del significado de la extracción, *trouver* se toma pues, aquí, como sinónimo de *choisir*. Alguien querría ver en esto, de inmediato, una clara inconsecuencia. ¿Cuál ecuación se podrá establecer entre dos actividades que parecen tan dispares como la del vagaroso *toparse* con las cosas, para

³⁶ Ambas tesis amalgamadas –el arte como devenir–mundo del mundo y la esencial poeticidad del arte– son de clara procedencia romántica; transmitidas por hombres y prácticas de muy diversa índole provienen para el arte moderno, más precisamente, de la inaclorada relación en que se mantuvo éste con el romanticismo. Para un notable análisis de la poeticidad del arte “pues lo genuinamente poético en el arte es precisamente lo que llamábamos el ideal”, un análisis que, por lo demás, puede contribuir indirectamente a la elucidación de ese vínculo, cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (Stuttgart-Bad Cannstatt: Frohmann [Holzboog], 1964), v. I, pp. 222–240.

³⁷ El primer texto en que se bosqueja una concepción completa de Duchamp y, dentro de ella, de los ready-Mades, es el citado “Phare de la *Mariée*”, de Breton.

el cual éstas no son sino, inicialmente, un inopinado asalto, y –se dirá– la *búsqueda* juiciosa, y tenaz, acaso, de una cosa que ha de ser señalada por el prurito de la indiferencia? Pero quizá no sea preciso aún detenerse en divergencias terminológicas, y ni siquiera conceptuales, pues nada impediría, en principio, que los actos mismos fueran estructuralmente semejantes, a despecho de la disparidad de asociaciones que nos evocan sus nombres. En apoyo de esto, dígase que también los objetos surrealistas, al igual que los ready-Mades, están regidos por una preceptiva definida. No cabe engañarse, por eso, acerca de la apelación de “hallados” que ellos tienen, porque, en todo caso, es precisamente el *hallazgo* lo que expone acá una textura de significaciones normativas y no, de ningún modo, el puro caos de la casualidad abstracta. Es, entonces, en vista de las preceptivas que debemos examinar si hay una afinidad entre ambos géneros. Veamos más de cerca la cuestión de los *objets trouvés*.

El objet trouvé, un collage tridimensional

En términos muy amplios, los objetos surrealistas son combinaciones tridimensionales de cosas heterogéneas –un paraguas, una rueda y una escala, un inútil engranaje; un maniquí decapitado, un guante, una carta y una copa–, que han sido halladas al asilo de un azar propicio, y que despiertan una cierta sensación poética de misterio apenas develado. Como combinaciones, pertenecen a la clase de los ensamblajes, pero, en orden a las confrontaciones que nos interesa promover a fin de aclarar más el estatuto de los ready-Mades, no se perpetrará demasiada violencia si los llamamos provisoriamente *collages* tridimensionales. Por lo menos dos motivos generales podrían justificar esta aseveración, que vincula no sin alguna arbitrariedad al surrealismo con el desarrollo del cubismo: la insistencia en el objeto, por una parte, y, por otra, la introducción de una más o menos bruta inmediatez de las cosas en la actividad artística. Puesto que se ha planteado el vínculo, indagemos qué distingue fundamentalmente a ambas producciones, para discernir desde allí el principio que gobierna a los *objets trouvés*.

El collage cubista

La tridimensionalidad de los objetos surrealistas es, sin duda, obvio factor de diferenciación, desde que los *collages* que nos exhibe el cubismo son siempre bidimensionales. Pero algo más que esta distinción externa se comunica justamente a través de ella. Los *collages* cubistas son bidimensionales, pero, por eso mismo, muestran estar *condicionados* por el formato bidimensional del *cuadro*, al cual se subordinan. Precisamente esta bidimensionalidad condicionante hace que a la base de los *collages* cubistas deba haber por fuerza unas consideraciones y requisitos de orden plástico: tales exigencias, como veremos, están ausentes del *objet trouvé*, y ya hemos dicho que ni rozan al ready-Made. Hablando con un poco más de rigor, los *collages* cubistas obedecen a una estética de la forma, cuyo sentido primordial se halla en los procesos internos de su análisis y de su síntesis; el portador de tal forma es el objeto como modelo fundamental. En enfoque histórico, además, el surgimiento de la técnica del *collage* se debió –dentro de la evolución particular del cubismo– a la demanda de un restablecimiento de vínculos con la realidad, renovado; en ese momento mismo, alcanzado un *maximum* de ambigüedad formal, oscilaba el llamado “cubismo analítico” (hacia 1911), por una parte, entre la recensión de las características real–habituales del objeto, aunque empujadas hasta su última aptitud de integración y reconocimiento, y, por otra parte, la definitiva ruptura con el modelo y su orden normal de manifestación, en la vía de una abstracción total. Este fue el camino que tomó, como se recordará, la obra de Robert Delaunay. La inserción en las obras cubistas de la época de fragmentos de realidad (desgarros de periódico, papeles cotidianos) recuperaba consecuentemente cierto vínculo con ésa. La recuperación ocurrió, sin duda, de un modo quebradizo y esporádico, delgado como la hoja rota que los cubistas encolaban en sus lienzos, pues debía someterse a la vez al principio de la autonomía del cuadro en cuanto realidad original y separada. Pero permitió, aun, la vigencia de remisiones ocasionales y, en general, de un haz de referencias vago, pero estable. La elección del *signo* de la realidad –del urgente discurso que la

registra en el periódico— tenía precisamente este sentido. Y el mismo es asignable a las utilizaciones —desde 1912, con vista a una etapa de conciliaciones positivas que se conoce con el nombre de “cubismo sintético”— de materias torpes o no elaboradas en las telas: arena, rajones de saco, etc.

Diferencia entre *collage* cubista y *objet trouvé*

Lo que hemos llamado, por comodidad de enfrentamiento, *collage* surrealista es, si se quiere, más o menos el contrario del *collage* cubista. No se trata en él de llevar a cabo un propósito de recuperación de lo real por temor a crecientes abstracciones. Su destino no es, evidentemente, la abstracción, pero sí una determinada ruptura con la cotidianidad, a la que algunos cubistas exasperadamente analíticos buscaban retornar, y a cuyo orden pertenece el objeto analizado como puro modelo externo, como motivo. No la abstracción, no el refugio en la autosuficiencia formal, sino una concreción todavía más vigorosa y abigarrada era lo que perseguía la manipulación surrealista del objeto. Su *collage* también vuelve, pero no a la realidad común —en un regreso que, finalmente, siempre es mediado—, sino *sobre* ella, abriéndola con violencia como cantera interminable de explotación, mina de raras piedras, para un ensanchamiento creador de la experiencia humana. La realidad común es, para el credo surrealista, disponibilidad y vena riquísima de evento poético. Por eso, recurre más inmediatamente aun a la cosa, recogién-dola tal cual se ofrece a una vagancia cruzada de asombro, sin que ella sea retocada casi, sin elaboración en el contexto plástico. Por eso, la asunción de los fragmentos de realidad no tiene lugar dentro del marco obligante de la composición bidimensional regida por principios estético-formales, como sucede en el cubismo. Si bien ansiaba éste una cierta recuperación de lo real, tal retorno sólo podía acontecer bajo la necesidad de una legalidad plástica inherente al cuadro, sólo en el modo de la *referencia*, sígnicamente, y no en el de la recta *presentación* del objeto, que forzosamente alude por alguna arista a esa misma legalidad; sólo, pues, según un código que requiere

descriptamiento para que pueda cumplirse ese retorno.³⁸ El cubismo insiste, entonces, en el problema de la *representación*, y, no obstante, ha podido trazarse una línea de comparación entre él y el surrealismo en este punto, a causa de la compartida preocupación por el objeto, este par opuesto, representación / presentación, nos indica de qué modo, y tan tempranamente, se bifurcan ambas orientaciones para hacerse muy pronto irreconciliables.³⁹

Sistemática del objet trouvé: la ley metafórica

El "*collage*" surrealista es una yuxtaposición o —la mayoría de las veces— un ensamblaje de fragmentos de realidad trivial, tomados y dispuestos de modo tal que formen por sus nexos recíprocos una entidad separada. Esta

³⁸ Sea éste el momento de apuntar una observación sobre el cubismo. Cuando en la primera parte hablábamos de una ruptura radical practicada por el arte moderno, lo hacíamos en términos generales: que una determinada cronología sea sitio y curso de una transformación epocal en la práctica artística no implica que sus secuelas operen, todas ellas, con la misma radicalidad. Es el caso del cubismo *como escuela*. La adhesión fundamental de ésta recae en el programa de Cézanne. Pero el cubismo se mantiene enredado —es también la tesis de Pleynet— en los efectos *formales* de la revolución cezanniana, es decir, básicamente, en la fenomenología del objeto perceptual, teniendo por principal meta el sistema de esas consecuencias, y no una "repetición" del corte operado por Cézanne. Sin retroceder hasta la vorágine de donde se alza, incipiente, la experiencia cezanniana, la escuela cubista se congela en su exterior y sólo propone soluciones formales precisamente allí donde éstas, en su sentido tradicional, han sido más hondamente cuestionadas. El problema del cuadro vale aquí de adecuado índice: se recordará que, durante la etapa más analítica del movimiento, ocurre una típica evanescencia de las esquinas del cuadro, a cuyo través se insinúa, a fin de cuentas, un problema irresoluble para la investigación cubista. El recurso del formato oval no es más que la confesión de esta dificultad.

³⁹ Lo dicho supone una precisión que debemos hacer explícita, no sólo a fin de que esta oposición entre presentación y representación pierda algo de la rigidez y unilateralidad que parece tener, sino, sobre todo, porque ella es importante para los pasos ulteriores que daremos en el examen del ready-Made. La inserción del cubismo dentro del régimen heredado de la representación pictórica lleva consigo un índice de cambio que no puede ser desconocido. La modificación fundamental que provoca el cubismo en dicho régimen consiste en la *elaboración del principio de la representación en términos de significación*. El cubismo quiere hacer justicia a la pluralidad de los actos perceptivos, pero no como instancias espontáneas de la relación con el panorama abigarrado de los entes intramundanos, sino como momentos a través de los cuales se constituye, en general, una objetividad, explorando lo que podríamos llamar la gramática de las intenciones que gobiernan tales actos. En tal exploración se deja guiar por el propósito de construir un *sistema* riguroso de la representación pictórica basado en las reglas fundamentales de la percepción visual, sobre la base de las cuales se establecen —en un nivel derivado, por tanto— los lazos referenciales entre la imagen y el objeto.

entidad no tiene pretensiones estéticas, y en eso muchos han querido ver una primera prueba de su afinidad con los ready-Mades. Pero la falta de pretensiones estéticas no es sin más ausencia de pretensiones: al contrario, el objeto surrealista quiere cumplir, ante todo, una función sorprendente, dislocadora, que sea, de un modo u otro, la anticipación en la esfera habitual –que se mantiene bajo la vigilancia de la conciencia– de la nueva realidad, en primera instancia opuesta a la de nuestra vigilia, pero donde también ésta ha de reconciliarse, al fin, con la oniría en que definitivamente estamos embebidos: el reino venidero, pues, de la surrealidad. En consecuencia, si la índole de separación del objeto surrealista es profundamente diversa de la independencia plástica del cuadro cubista, no por ello es un mero aislamiento físico, una individualidad concreta; los nexos mutuos que mencionábamos, por los cuales se constituye tal objeto en su separación, están gobernados por una legalidad y puestos al servicio de un interés: el de servir de medio que irrumpe en la realidad común para acceder, a través de tal irrupción, a la sobre-realidad. Lo que gobierna a esos nexos, a su establecimiento, es la función extrañadora y díslocadora –*el dépayage de la sensation*⁴⁰–, como función esencialmente *poética y simbólica*. “Objeto con función simbólica” es justamente el nombre que acordaron Dalí, Breton y Miró para designar a estos ensamblajes. La naturaleza del símbolo marca la separación de que gozan, aquella especie de fuerte condensación que, por eso mismo, está abierta: abierta a todo lo que se agolpa en su mezcla. Su sentido primordial y estricto es, así, no el sentido plástico, formal, sino el sentido poético; en otras palabras, el hecho de suscitar en el espectador la representación de una conexión que es inexplicable por las leyes de la conciencia y que, precisamente en virtud de ello, motiva un ensanchamiento poderoso de la experiencia

⁴⁰ Es la formulación surrealista del mandato rimbaudiano: “Se trata de llegar a lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos.” Lo recuerda Breton en “Situación...”: “Para contribuir al sistemático desorden de todos los sentidos, desorden preconizado por Rimbaud y puesto constantemente al día por el surrealismo, considero que es preciso no dudar ni un instante en *extrañar la sensación*.” (*Op. cit.*, p. 286, y también p. 223.).

humana, casi siempre demasiado servil a la abstracta racionalidad.⁴¹ Los objetos heterogéneos que integran este género de ensamblajes no están tocados por ninguna artesanía particular del autor: a lo más –en cuanto esta libertad permitió que fuesen un medio privilegiado de expresión icónica para los poetas y literatos surrealistas, y para aquellos que carecían de alguna especial eficiencia plástica–, a lo más suponían una mínima parte de habilidad manual en la disposición y engaste. La conexión requerida entre estos objetos heterogéneos –que afirman su heterogeneidad en el acaso bajo el cual han sido hallados y extraídos de la realidad circunstancial– está regida, para decirlo así, por la misma heterogeneidad de las relaciones recíprocas, pero una tal que se recoge en una síntesis peculiar que le otorga pleno sentido. La síntesis consiste en una poeticidad coordinante, en abrirse y vocarse unas a otras las cosas involucradas, desde una como hueca sonoridad, cuya significación final se nos sustrae y, por lo mismo, nos subyuga. Este principio poético es, en último término, la *ley metafórica* que el surrealismo universaliza a través de toda su práctica, preconizada célebremente por Lautréamont: el fortuito encuentro de objetos máximamente ajenos entre sí en un medio que debe conformarse a esta ajenedad y subrayarla.⁴²

Ley metafórica y metáfora como sinapsis de los imposibles

La ley metafórica funda el principio de producción –o si no se desea emplear esta palabra, por lo menos de provocación– de los *objets trouvés*, y señala la inscripción de su concepto en la raíz del programa del surrealismo. Esta ley poética fundamental se comprende, entonces, como

⁴¹ Obsérvese que no hay aquí una oposición *voluntaria* entre los requerimientos plástico-formales y los poéticos, sino sólo en cuanto aquéllos pueden entrañar una perseverancia en el dominio controlado de nuestra vigilia. En la práctica, nada verdaderamente decisivo impide que un *objet trouvé* pueda presentarse en cierta armonía con una estética de la forma –y algunos de estos productos efectivamente lo hacen–, en tanto ello no atenúe la violencia poética exigida.

⁴² En la fórmula clásica de Lautréamont: “el encuentro casual de la máquina de coser con el paraguas en la mesa de disecciones.” Ciertamente, después de Freud, no cabe abundar mucho sobre la fatalidad simbólica de este fortuito *rendez-vous*.

universal alternativa a la ley estético-formal, y su campo de operación es, no la representación formal externa, sino el acontecimiento poético espiritual⁴³ suscitado por la coincidencia insostenible de los objetos heterogéneos, en cuya presencia ocurre el "absurdo inmediato". El objeto surrealista es el lugar donde se prefigura –y ya ocurre por una vez– la revolución total que promete y demanda el surrealismo y que, haciendo saltar en pedazos la realidad ordinaria, instalará sobre la tierra el imperio de la surrealidad y de lo maravilloso constante. Suerte de preñado jeroglifo, muestra que la realidad común se halla sostenida (endeblemente) sobre una arbitrariedad auto-abolida, que de pronto parece haber atravesado hasta el reverso de sí misma: sostenida sobre el "azar objetivo".⁴⁴

Es la metáfora, pues, la matriz del *objet trouvé*. La procedencia de esta matriz, en el sentido que le asigna el surrealismo, no nos parece, sin embargo, enteramente nueva. Leamos a Aristóteles –en su *Poética*– a propósito de la metáfora:

...Si [uno compone] a base de metáforas (*ek metaphoron*), [habrá] enigma (*ainigma*). Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables (*ainigmatos te gar idea haute esti, to legonto hyparkhonta adynata synapsai*). Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora.⁴⁵

La determinación del *enigma* como efecto central de la metáfora que ha tomado la soberanía del discurso es la

⁴³ "La pintura –señala Breton en "Situación..."–, liberada de la preocupación de reproducir básicamente formas del mundo exterior, utiliza ahora, a su vez, el único elemento exterior del que ningún arte puede prescindir, a saber, la representación interior, la *imagen presente en el espíritu*. La pintura confronta esta representación con las formas concretas del mundo real, busca [...] aprehender el objeto en su aspecto general, y, cuando lo ha conseguido, intenta aquella tarea suprema que es la tarea poética por antonomasia: excluir (relativamente) el objeto exterior en cuanto tal, y considerar la naturaleza únicamente en su relación con el mundo interior de la conciencia." (*Op. cit.*, p. 281.)

⁴⁴ Otra vez en "Situación...": "...el problema del *azar objetivo*, es decir, de esta clase de azar a cuyo través el hombre siente de una manera todavía muy misteriosa, una necesidad elusiva, pese a que, vitalmente, la experimenta como tal necesidad." (*Op. cit.*, p. 293.)

⁴⁵ Aristóteles, *Poet.*, 22, 1458 a 25 ss.

sinapsis de los imposibles, es decir, de *los reales juntamente imposibles*, expresada en la lexis, pero no como coincidencia de las palabras, sino de sus significados, las cosas, evocadas en conjunción por sus símbolos. La sinapsis tiene como agente el desplazamiento (*epiphora*) metafórico (del género a la especie, de ésta al género, de la especie a la especie, o según la analogía),⁴⁶ y es, por lo tanto, esencialmente un acontecimiento mental en que es pensada necesariamente la realidad. La postulación surrealista –como se concreta en los *objets trouvés*– consiste en suprimir el decir las cosas, cambiarlo por la vigencia material de ellas mismas, su decirse por propia boca, percutidas unas bajo las otras. Esta (re)sustitución, sin embargo, está comprendida dentro del mismo esquema metafórico y lo completa: al intentar devolver la potencia metafórica de las palabras a las cosas, y que éstas por sí mismas sean su vehículo de realización, descubre que su garantía reposa en un desplazamiento metafórico fundamental –una especie de metaforicidad *a priori*– que conduce de las cosas a las palabras y, de éstas, de vuelta a las cosas.⁴⁷

Trouver como encuentro objetivo

Así también se hace posible entender más adecuadamente el sentido que tiene la palabra *trouver* en el *objet trouvé*. Si éste depende de la ley metafórica fundamental como sinapsis de los imposibles y la realiza objetivamente, *trouver* no designa, entonces, sino sólo por derivación, el encontrarse uno, en cuanto sujeto, con una cosa –hallarla– o

⁴⁶ *Poet.*, 21, 1457 b 7 ss. Cf. también *Rhetorica*, III, 1405 a 3 – b 2.

⁴⁷ Podría parecer aventurada esta afirmación aplicada al caso de Aristóteles, pues, de acuerdo a su doctrina, nada interno podría articular palabras y cosas. Así lo manifiesta con definitivos acentos *De interpretatione*, 1, 16 a 5 ss.: sólo las afecciones del alma contienen las semejanzas de las cosas, no las palabras a través de las cuales se comunican las almas individuales; de ese modo, las afecciones guardan una connaturalidad con las cosas mismas. Pero la metáfora abre, tal vez, una delgada brecha en la doctrina. Ya vemos cómo Aristóteles permite que la metáfora sea controlada por el concepto, pero, a la vez, cómo, cuando ella señorea en el discurso, la transparencia del *logos* es sustituida por la opacidad del enigma. Ahora bien: la garantía a que nos referimos arriba está expresada precisamente en la esencial comunicabilidad interna que proclama el surrealismo entre la imagen y la palabra, cuyo lugar de privilegio absoluto es la metáfora; así “corrige” él la tesis aristotélica de la convencionalidad del signo, en la misma medida en que afirma la *soberanía* de la metáfora.

con un grupo de cosas que nos sorprende e inquieta. El sentido de *trouver* es, ante todo, objetivo, y designa el encontrarse recíprocamente las cosas, en cumplimiento de una coincidencia insostenible. Por decirlo así, nos encontramos con cosas que previamente y sin consulta se han encontrado unas con otras; pero, a la vez, sólo nos encontramos con ellas, sólo las hallamos, si nuestra subjetividad, hinchándose y aboliéndose, se ha puesto en consonancia con el azar objetivo que preestablece el hallazgo. *Trouver* nombra, pues, a fin de cuentas, el azar objetivo como *encuentro azaroso, fortuito*, y, para expresarlo así, *autónomo* de las cosas, cuya última verdad reside en el enigma.

El misterio, lo poético y la interioridad

El azar del hallazgo se funda en el azar del encuentro. El hallazgo descubre, como encuentro que lo ha precedido interminablemente, un ser-azar que distribuye los entes en sinapsis desde su propia enigmaticidad. Y, efectivamente, es en esta zona final donde se abisma la noción irrenunciable del surrealismo, de la cual cree extraer éste toda su naturaleza poética (y agregaremos, por cierto, metafísica): el *misterio* o *secreto*. En él estamos envueltos, protegidos miserablemente contra su violencia por la dudosa caparazón de la conciencia, pero desconcertados por él innumerables veces en la irrupción de los encuentros que provoca. Si pensamos en la potencia de *humor* que se desata con la actividad surrealista, tendríamos que decir que el ser-azar es también la *seriedad* rediviva tras el desintegro de las prudencias ocasionales –las intramundanas: el azar objetivo es el mundo como seriedad– por la acción dislocadora del humor objetivo.⁴⁸ Así, seriedad y gravedad, el ser-azar es centro de gravedad hacia donde inmensamente cae la pesantez de los entes, pero desde donde, a la vez, como desde un imán inverso, son despedidos ellos según el orden de las sinapsis. El mundo es la producción metafórica universal *desde un centro*, desde la *plenitud* de un centro. Pues si el

⁴⁸ Sobre esta noción de humor, véase, más adelante, el capítulo 5 de esta parte; en lo que atañe al tipo de humor a que hacemos referencia aquí, cf., especialmente, los acápites “Hegel sobre el humor” y “Humor subjetivo: la ironía”, *infra*, pp. 101–103?

enigma era concebido por Aristóteles como un puro acontecimiento mental al que asiste el alma en el cálculo dificultado de las significaciones que se le ofrecen, para el surrealismo es él un misterio objetivo agitado por las voces encontradas de las cosas inmediatamente significativas, cosas que son significaciones por sí mismas, en ausencia de nuestras intenciones. El secreto cumple con la función primordial, para la práctica y el discurso surrealista, de arremolinar dentro del campo del azar objetivo, en el corazón mismo de esta objetividad azarosa y como perfección suya, una *interioridad*, una *mismidad irreductible*, el pleno "revés de la realidad" para el cual nuestras interioridades individuales son meramente externas y, menos que fortuitas —no el acaecer puro de la suerte—, accidentales, deleznable. ⁴⁹ Tal interioridad, tal mismidad no es sino la *garantía de lo poético*, es decir, la inmediatez de la significación en las cosas, el hecho pasmoso de que los entes dan sus palabras antes de que éstas incidan sobre nuestras lenguas y labios. Lo poético surrealista es la maravilla de la inmediata significación, y el secreto es el misterio de la significación necesaria. ⁵⁰

Objeto encontrado versus objeto elegido

Decíamos, al comienzo de este análisis, que tal vez podríamos indicar sin rodeos una divergencia entre los dos géneros, *el objet trouvé* y el *ready-Made*, precisamente porque uno de ellos se denomina "encontrado" y otro, en

⁴⁹ Es sabido el cúmulo de vacilaciones en que incurren los textos célebres del surrealismo —en especial, los de Breton— respecto de si es inexpugnable o accesible esta interioridad en el centro del universo. Cada vez que quiso acercarse en regiones de la racionalidad (por ejemplo, en su vago comercio con la teoría de Marx o de Freud), tendió a ver una meta, no una inacercable utopía. En cambio, cada vez que se confesó a sí mismo su prole romántica —y lo hizo a menudo—, subrayó la deficiencia final de los esfuerzos humanos por siquiera entrever este mayúsculo Origen.

⁵⁰ Por último, la poesía es el movimiento universal de la originación. Palabra y cosa —en imagen metafórica— son uno solo, idénticos. ¿Acaso no estaba contenida esta inteligencia, como en reverso, en la doctrina de Aristóteles? Éste señalaba haber una *disparidad de número entre las cosas y las palabras*, infinitamente más aquéllas que éstas (*De sophisticis elenchis*, 1), como mal radical del lenguaje. Si la poesía podía mostrarse capaz de separar de la palabra la palabra —la de significación y la de metáfora—, en contra de la propia tesis de Aristóteles, de una sola palabra, significativa y referente, esa otra autosuficiente, ¿no nos encontraríamos del otro lado —de la palabra, no del espejo—, con la definitiva salud del lenguaje, hechas cosas las palabras?

cambio, puede ser concebido como un “*objet choisi*”. Una vez que hemos logrado esclarecer el sentido del encuentro, quizá podamos hacer de esta distinción meramente nominal y abstracta una diferencia más densa y definida y, por lo mismo, una vía hacia la determinación adecuada del ready-Made. Consideremos, por lo pronto, que esta distinción ha sido advertida por el propio Duchamp, aunque sin referirse a sí mismo y su actividad, sino a los famosos muñecos de yeso del yanqui George Segal:

Con Segal, no se trata del objeto encontrado, sino del objeto elegido.⁵¹

4. *La especificidad del ready-Made:* *El objeto y su función*

Sobre la exégesis surrealista de los ready-Mades: significatividad contextual

¿Cuál es el contenido de la oposición? En un pasaje anterior dijimos que la equivalencia que los surrealistas postulaban entre los ready-Mades y sus *objets trouvés* consistía en suponer una última identidad entre *choisir* y *trouver*, mediada por la interpretación que ellos hacían de la elección duchampiana como acto extractivo: en tal caso, la extracción revelaría el soterrado encontrarse las cosas unas con otras –su “hallarse” objetivo como subsuelo poético de toda realidad– y, a la vez, la consonancia de la subjetividad humana –ya traspasada– con ese encuentro, entendida –tal consonancia– como hallazgo fortuito. En un interesante libro de exposición sobre el movimiento surrealista, pero sobre todo sobre la doctrina y la obra de Breton, Michel Carrouges hacía notar que en los ready-Mades “el objeto más banal [queda] cargado súbitamente de misterio por un empleo sistemáticamente irracional, por una situación o una cualificación insólitas, arrancándolo del *contexto de realidad* que le sirve de abscisa en la realidad socio-industrial ordinaria; así, la célebre ampolla de vidrio repleta con

⁵¹ “With Segal, it’s not a matter of the found object, it’s the chosen object.” (DDS, p. 250.).

50 cc de aire de París.”⁵² A su turno, también el propio Breton supo aportar una perspectiva, en trámite de santificar la potencia crítico-negativa de la actividad de Duchamp y de llamar la atención sobre sus gestos menos admisibles: “pienso, por ejemplo, en el acto de firmar una gran tela decorativa, una cualquiera, en un restorán, y, de manera general, en lo que constituye lo más claro (lo que bien podría ser lo *enteramente destellante*) de su actividad desde hace veinte años: las diversas especulaciones a las cuales ha llevado la consideración de esos ready-Mades (objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista), a través de los cuales, despreciando todo otro auxilio, él se ha expresado tan orgullosamente.”⁵³ Vale la pena examinar brevemente estos dos pasajes. Ambos son, sin duda, dispares: en el de Breton poco o nada hallamos del forzado bosquejo de exégesis que hace Carrouges de *Air de Paris*, en el cual quiere ver este una cristalización del secreto surrealista. El punto desde donde mira Breton a los ready-Mades es otro, y, sin embargo, parece haber allí una cierta afinidad en el resultado del enfoque. Si Carrouges –siguiendo el credo surrealista más estricto y, por eso, también, el más restringido– trata de entender el ready-Made citado como vigor del misterio, lo interpreta, en consecuencia, como *metamorfosis* del objeto tomado y destacado. Y también Breton habla de una transformación en su texto: la de la cosa rudimentaria o trivial en obra de arte. Es éste, en alguna medida, el mismo asunto que orbitábamos ya al comienzo de la segunda parte de nuestro estudio. En formalidad estética nos hemos habituado a pensar el proceso de constitución de una obra –en la medida en que ella requiere una materia previa por elaborar, no importa cuán sutil pueda ser– como metamorfosis de lo meramente inanimado, virtual y torpe en un delicado y armónico cuerpo viviente. Pero para Breton la noción de obra no se rige ya por el metro aceptado de la belleza contemplable, sino de la asombrada conmoción poética, que bien puede guardar desvíos graves respecto de la norma, y aun cierto

⁵² Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme* (París: Gallimard, 1971), p. 293. Cursivas en el texto original.

⁵³ En: “Phare de la Mariée”, *op. cit.*, p. 87 s.

estupor ante advenimientos chocantes, así como escarnio del limpio brillo de la presencia de una naturaleza idealizada. No es, pues, la reconciliación con la realidad a que desgraciadamente estamos encadenados por tantos y tan variados vínculos, a través de su purificación y esclarecimiento espirituales, sino su furibundo dinamitazo en pos de *otra* realidad, superior, pero donde, sin duda, es otra vez vigente la culpabilidad de lo cotidiano, como lo manifiestan las reiteradas condenas que sobre él ya recaen y seguirán recayendo. La transformación de la cual se trata allí es poética, y funda su valor en el trabajo metafórico a que es sometida –desde su detalle mismo, pero también en su conjunto– la significación de la realidad usual y su trama. Precisamente por hacerse hincapié de este modo en la significación, en el nexo significativo en que van inscritas las cosas, pues su trastorno es cumplido en el evento poético, la tesis de Breton se alía sin aspavientos con la de Carrouges en la noción de una *conciencia de significatividad contextual*. También aquélla la supone, aunque sólo sea, en último término, porque la conversión del objeto en obra se debe a la irrupción del artista en el medio normal de la cosa, si ya no al trastorno del medio o a su cambio o a la reorganización de la cosa: pues “medio” no quiere decir aquí solamente entorno físico, sino, especialmente, coordenadas de significación. Es claro, no obstante, que el comentario de Breton introduce de todos modos una nota contundente, o por lo menos unilateral. Cuando él apunta que la elección provoca la susodicha metamorfosis en el objeto, por la cual adviene éste al empinado *status* del arte y de la obra, desconoce en el hecho lo que habían mostrado consideraciones que aquí han sido expuestas previamente, y que suponemos indispensables, a saber, que no pertenece al carácter de la elección, como destino *simple* del acto, la institución del ready-Made en “obra de arte”. No hay una “dignidad de la obra de arte” a la que sea elevado el objeto por la intervención del artista, sin que a la vez se cumpla, en el revés del mismo gesto, un sentido inverso. Hemos visto, por una parte, que no deja de haber un serio problema en hablar aquí de la presencia de un “artista”, proponiendo, a cambio de ello, la noción de un espectador *princeps*; por

otra parte, la conversión del burdo objeto en obra es un proceso parcial que sólo puede ser comprendido efectivamente al cogerlo en la solidaridad de otro proceso: aquél que consiste en *rebajar* la apariencia y la expectativa de "obra de arte" a la *indignidad* de las cosas de trato y despacho diarios. Sin este doble proceso de sentidos contrarios, sin el cruce dinámicamente opuesto de ambos sentidos, sería imposible aprehender la especificidad del *choix* duchampiano.

El "anti-artisticismo" de Duchamp

Si por el lado de la presunta estetización del objeto tenemos la escena familiar del trabajo artístico desde hace tanto tiempo, y no sería difícil, según ello, sacar a luz el contenido de la "significatividad contextual" que parece imprescindible, en la interpretación surrealista –traduciendo estetización por poetización–, es, entonces, este segundo aspecto del movimiento, que implica la indignidad del arte, el que, viniendo a determinar otra vez al primero, superponiéndose a él en un extraño ajuste, debe incluir la posibilidad efectiva de responder al problema propuesto, es decir, al alcance de dicha "significatividad contextual" en los ready-Mades. Ahora bien: este segundo aspecto es el que liga a Marcel Duchamp con las provocaciones del dadá –en general, su participación en el violento No de principios de siglo–, y así inserta en el seno de su actividad un *anti-artisticismo* característico. Es verdad que, a primera vista, parecen hallarse en el ready-Made los elementos necesarios para la constitución de aquella significatividad y, por su medio, acaso, del propio orden metafórico: la descontextualización del objeto y su recontextualización en un medio extrañante, el ensamblaje de diversas cosas cuyas relaciones no están claras de antemano, y que tampoco salen, en el fondo, de un cierto estado de flagrante opacidad, o también el roce y la chispa que resulta del encuentro de cosas y palabras –de lo elegido y su inscripción– son índices que bien pueden encaminarnos hacia esa perspectiva. Si, pues, el proceso que se funda en esa significatividad, núcleo de la poeticidad que los surrealistas atribuyen al ready-Made, es válida visión

posible, y –lo que es para nosotros decisivo– se contraponen, además, a la estetización, como el otro miembro de la misma alternativa, el anti-artisticismo de Duchamp, en su especificidad, se presenta bajo la forma de impostergable piedra de toque en cuyo sentido ha de resolverse no poco del sentido total del ready-Made: al menos el comienzo de la vía hacia su establecimiento.

La orientación anti-artística –tanto como los límites dentro de los cuales ella se realiza y tiene aceptación condicionada en los gestos de Duchamp– es nítidamente advertible en la evolución de su obra; en esa medida, parece conveniente abrir un breve paréntesis sobre dicha evolución, a fin de averiguar cuál es el contenido específico del anti-artisticismo, cuál, precisamente, el destinatario de la negación, y de qué modo acontece ésta, en signo anticipatorio de su definitiva figura.

Tras los vacilantes comienzos de corte impresionista de la adolescencia –luego del interludio que representó su ocupación como dibujante humorístico en revistas del género– y, finalmente, tras los ensayos intimistas, simbolistas y fauvistas que emprendió entre 1907 y 1910 (sin que hubiese allí alguna secuencia verdaderamente interna, sino más bien un haz de tentativas indecisas, donde el pintor sólo muy esporádicamente se reconoce en su oficio), puede decirse que el verdadero desarrollo de Duchamp como responsable de una producción independiente y original comienza sólo con su interés en el cubismo, puesto que esta adhesión no es de ningún modo epigonal, sino que implica un agudo replanteamiento, que a menudo sale al paso de preceptos fundamentales de la escuela. A pesar de que el propio Duchamp prefería ver esta etapa, nuevamente, como una fase experimental o tentativa,⁵⁴ ella fue decisiva y plenamente fructífera, en

⁵⁴ Duchamp empezó a trabajar en la senda del cubismo sin tomar de él el espíritu de escuela ni sugerir similitudes entre su desarrollo personal y el curso característico de los más grandes exponentes –Braque, Gris y Picasso–. Había en él, según propia confesión, cierta “desconfianza hacia la sistematización [...] Jamás pude atenerme a aceptar las fórmulas establecidas, a copiar o a ser influenciado [...] el cubismo me interesó durante algunos meses solamente; a fines de 1912 ya pensaba yo en otra cosa. Fue, pues, una forma de experiencia más que una convicción.” (P. Cabanne, *op. cit.*, pp. 39 y 41 s.).

cuanto estimuló en el joven artista, por primera vez, una comprensión original de los problemas pictóricos que en ese instante agitaban a la vanguardia europea del arte y, de tal modo, hízole ocupar un lugar bien caracterizado en ella.⁵⁵

Los dos momentos del cubismo duchampiano:

a) El cubismo "razonado"

El cubismo de Duchamp puede ser desmenuzado con suficiente rigor en dos grandes momentos, que están articulados entre sí, como en bisagra, por una extraordinaria mutación de la conciencia artística. El primero cubre el año de 1911 casi hasta su fin y es testimoniado por *Sonate, Portrait o Dulcinée, Yvonne et Madeleine déchiquetées, Les joueurs d'échecs y Portrait des joueurs d'échecs*.⁵⁶ La marca de este conjunto presenta, ante todo, la comprensión personal que empezó por tener Duchamp de los principios y problemas cubistas. La pura y consecuente analítica del objeto, desbrozado según la circulación del ojo del artista en torno a él, es transformada aquí para dar paso a una *analítica de la situación del modelo y de su significación*.⁵⁷ El retrato del modelo porta sólo una suerte de acordado emblema de la dislocación cubista, sin sujetarse en sí mismo a ninguna regla interna de análisis, como no sea la ley poco sistematizable de una distante simpatía –más intelectual que emocional– entre el modelo y su pintor. Es que aquí la legalidad opera a otro nivel, el

⁵⁵ A pesar de su voluntad contra-escolar, la iniciación de Duchamp al cubismo coincide con su participación de las reuniones del "groupe de Puteaux", que animaban sus hermanos Jacques Villon y Raymon Duchamp-Villon y contaba, entre otros, a Metzinger, Gleizes, Fresnaye y Léger. Como ala disidente de la escuela, el grupo buscaba un cubismo riguroso, pretendidamente "científico" y opuesto al "intuicionismo" de Picasso o de Braque. Más que una presunta suscripción de Duchamp a tales postulados, su participación tuvo la importancia biográfica de familiarizarlo con las discusiones legas sobre matemáticas avanzadas –especialmente sobre la cuarta dimensión–, que después jugarían un papel tan central en las reflexiones que llevaron a la ejecución del Gran Vidrio (cf. la *Boîte blanche*).

⁵⁶ "Sonata", "Retrato" o "Dulcinea", "Yvonne y Magdalena desmenuzadas", "Los jugadores de ajedrez" y "Retrato de los jugadores de ajedrez", respectivamente.

⁵⁷ Con esta analítica, según entendemos, Duchamp no está infligiéndole un giro arbitrario o caprichoso al cubismo, sino que procede en estricta consecuencia respecto de la indagación de la representación en términos de significación que éste –si nuestra hipótesis es válida– había emprendido. (Véase, a este respecto, supra, la nota 37.).

de la función que le está acordada situacionalmente al modelo, a modo de interpretación propuesta para la coherencia de su presentación: la feminidad como objeto de desnudamiento (=análisis) físico y espiritual en *Dulcinée*, la maternidad expuesta según los “cuatro lados del objeto” –presencia de la madre de Duchamp y manifestación de su sustancia a través de sus tres hijas– en *Sonate*, juventud y futura vejez en *Yvonne et Madeleine*, y, en fin, la febril multiplicación imaginaria del ajedrecista en el cálculo ajustado de las variantes que propone una posición dada, tal como la enseñan los dos cuadros correspondientes. Diríase que el principio del análisis, de la multiplicación de los puntos de vista del objeto superpuestos unos a otros constructivamente, se convierte acá en una representación “fásica” del modelo, donde lo primordial no es el sentido arquitectónico de la composición como requerimiento formal estricto, sino la manifestación instanciada de los lados significacionales de aquél. En esta misma medida, no es el ojo pictórico el que gira en torno al modelo para captar sus diversos modos de aparición y luego restituirlos en la totalidad analítica, sino el objeto el que se faceta ante el ojo, sometido a la norma de exégesis que este ha querido aplicar; la dislocación cubista no es admitida por Duchamp como un recurso puramente formal, sino que debe hallarse justificada por el contenido y el sentido del objeto que se trata de representar: ha de ser una dislocación razonada y, con ella, un cubismo que sólo se satisface dando cuenta de sí mismo.

b) El cubismo “cinético”

El segundo momento delata la presencia de un poderoso golpe de timón, que define ya con entera envergadura la inteligencia pictórica de Duchamp y también, así, el aporte que éste hace a la evolución de la pintura moderna: tal vez –habría que precisar– su único aporte directo, puesto que es igualmente ahora cuando surgen las dos o tres verdaderas obras maestras del arte pictórico de Duchamp. Los productos del periodo –entre noviembre de 1911 y el tercer cuarto de 1912– incluyen *Jeune homme triste dans un train*,

las dos versiones de *Nu descendant un escalier, Le Roi et la reine entourés de nues vites, Le passage de la vierge à la mariée* y, en fin, *Mariée*.⁵⁸ Si se ha de buscar un denominador común para esta nueva serie, para la problemática pictórica que en ella se decanta, sin duda habrá que apelar a la noción del *movimiento*. Y, efectivamente, el movimiento era la preocupación fundamental que acuciaba a Duchamp a la fecha, en intento de dar de él una representación coherente sobre la superficie de la tela y, más aun, extraer de su sentido los elementos básicos para una iconografía definitiva. Y es precisamente esto también lo que confiere una segunda homogeneidad a la serie, esta vez desde el punto de vista temático: los modelos son, en general, desnudos expuestos en la mecánica igualmente desnuda de su movimiento. En el movimiento había venido a discernir Duchamp la cuestión que calladamente se abría paso a través de un tratamiento del cubismo que buscaba justificarlo como medio de representación, y aquél le sirvió de premisa universal, de razón para este cubismo razonado, más allá de los pretextos eventuales que podían argüir sus cuadros precedentes. En *Dulcinée* tal vez se había prefigurado esta orientación por medio de la exégesis fásica y del progresivo desnudamiento que se verificaba en las fases, pero ahora el movimiento se había convertido un interés específicamente no-cubista y en el recurso más expedito para que Duchamp pudiese ajustar sus cuentas con la escuela adoptiva y aprovechar sus enseñanzas, con la mira puesta en una evolución absolutamente inédita. ¿Qué había en la concepción del movimiento que Duchamp tenía a la sazón, de modo que le permitiera romper tan exhaustivamente con los preceptos cubistas, y aun con el replanteamiento que él mismo había hecho ya de éstos?

Un molinillo revolucionario

La clave está en un diminuto cartón al óleo ejecutado a petición del hermano escultor, Raymond, para ornato de su cocina: el sorprendente *Moulin à café* de noviembre de

⁵⁸ "Joven hombre triste en un tren", "Desnudo descendiendo una escalera", "El Rey y la reina rodeados de desnudos rápidos", "El pasaje de la virgen a la novia" y "Novia", respectivamente.

1911, mientras Duchamp elaboraba la primera versión del *Nu descendant un escalier*. En esta obra, Duchamp sigue ciertamente la idea general del cubismo, pero hasta donde pueda ella ser disipada sin que pierda una postrera consistencia, con una libertad desmesurada, que había estado ausente antes y que le hace posible retener de la dislocación cubista no más que las vistas del molinillo de perfil y desde lo alto, y agregar a estos escorzos la indicación analítica de su funcionamiento con el auxilio de expedientes meramente diagramáticos: ello le confiere al conjunto una homogeneidad que no era dable de advertir en las obras cubistas de la época, más bien inestables por el énfasis puesto en la dislocación. La multiplicidad está presidida aquí por una intención dominante de registro del movimiento mecánico. El carácter general de la obrilla es dado por una manivela giradora, diseñada en seis posiciones distintas, cuya órbita está señalizada y tildada de acuerdo a sus signos convencionales: la línea discreta que indica el círculo de recorrido y la flecha que muestra la dirección a seguir. “Esta flecha era una innovación que me complacía mucho, siendo el lado diagramático interesante desde el punto de vista estético.”⁵⁹ En realidad el *Moulin à café* era algo más que esto; Duchamp se había internado en un mundo inexplorado aún y que se anunciaba por primera vez bajo la especie de una “pintura mecánica” –de hecho la primera de todas– y en forma de inicio de una investigación original del problema del movimiento, el sentido de la cual la hará perfectamente distinguible de la búsqueda futurista más o menos contemporánea. “Sin saberlo, yo había abierto una ventana sobre *otra* cosa.”⁶⁰ Y en efecto, el pequeño cartón, que no se distingue de la descripción gráfica que podemos hallar en cualquier folleto de instrucciones de funcionamiento, salvo por su tratamiento pictórico (y la salvedad es importante), toma fuerza fundamental del hecho de ser en su totalidad y orgánicamente el *primer*

⁵⁹ P. Cabanne, *op. cit.*, p. 31. No obstante, el signo de la flecha fue abandonado después, en tanto que la línea discreta reaparece en casi todos los cuadros mencionados arriba. Con todo, cabría comparar –a fin de advertir de la naturaleza de esta señal– la sequedad de la flecha duchampiana con el dramatismo destinal de las flechas de Klee, impresas como oscuras intensidades simbólicas.

⁶⁰ *Op. cit.*, p. 50.

documento de un abandono de los criterios estético-formales como preceptos de práctica artística. Regido por otros intereses, sin que siquiera pudiese buscarse en él una intención simbólica, la única significación del *Moulin à café* era "aquella que consistía en introducir en la pintura medios un poco diferentes. Era una suerte de escapatoria."⁶¹ O, lo que es igual, de cisión.

La progenie del molinillo. Duchamp versus arte

Es, pues, éste el universo abierto por *Moulin à café*; éste, el que empezó a ser recorrido por Duchamp en la producción que lo siguió inmediatamente. El sentido primordial de esta producción, observada desde la constelación de hallazgos de la obrilla, fue acaso el despliegue de las virtualidades iconográficas contenidas en el principio general del cual ése era notable encarnación. Este despliegue tuvo una importancia indiscutible –no se podría pensar en omitir el lado "temático" (la desnudez del movimiento en cuanto mecánica) como si éste no fuese nada más que un pretexto–, pero también entrañó un cierto estancamiento en el modo específico de la práctica artística. Entendámoslo bien: no porque se dejara de avanzar en la vía señalada –es preciso admitir que la búsqueda artística requiere de persistencias en un determinado descubrimiento, a manera de medio más eficaz para alcanzar otro estado de la producción–, sino debido a que, por de pronto, la explotación del hallazgo tuvo lugar apelando todavía a los esquemas tradicionales de la producción y la práctica pictóricas, los cuales, no obstante, también habían sido cuestionados de modo menos o más explícito en cada uno de los diversos aspectos del molinillo, que recusaban los criterios estéticos. En esta óptica, el trabajo de 1912, con todos sus peligros de caer en fórmulas y estereotipos –noticia de esto da, por ejemplo, la estilización de *Mariée*–, tuvo precisamente la positiva significación de ganar una conciencia al respecto, la misma que anima ya a las primeras notas preparatorias para el Gran Vidrio, datadas en septiembre y octubre de este año. Es ello también lo que nos informa con exactitud sobre lo

⁶¹ *Op. cit.*, p. 51.

que estaba más profundamente en juego a lo largo de dicha producción derivada de la experiencia de *Moulin à café*, a saber, *una confrontación crítica con el cubismo que era, al mismo tiempo, una confrontación con todo el arte (pictórico) tradicional, entendido en su conjunto como arte estético.*⁶²

A partir de este principio se desplegó la producción duchampiana subsecuente y, en especial, a esta fuente debe ser remontado el trabajo que –tras la serie cinética– marca las etapas hacia la renovación técnica y hacia la renuncia pictórica totales, es decir, el itinerario del Gran Vidrio. Lo que caracteriza a estos gestos es precisamente la búsqueda y determinación de los elementos que han de integrar el universo de esa obra, tanto en la tentativa escrita como en los ensayos materiales de cambio: *Broyeuse de chocolat* (“Moledora de chocolate”, 1914) –que constituirá el aparato central del sistema celibatario en el Gran Vidrio– insiste en el tema de la pintura mecánica, al tiempo que logra servirse exitosamente de medios despersonalizados (las estrías en los tamborcillos de la moledora han sido realizados con hilos pegados y cosidos en la tela, y una etiqueta negra con

⁶² Dos observaciones sobre este punto:

1º Creemos haber insinuado con suficiencia que el carácter y la evolución de la experiencia de Duchamp forman el fundamento claro para el trazado de esta equivalencia. Por lo demás, no parece posible que la revuelta llevada a cabo por un artista respecto del arte precedente –en la magnitud que se quiera y en la medida en que pueda ser eficaz y radical– no sea, ante todo, un rechazo dirigido contra aquello que en su propia experiencia, como elemento vivo, integra actualmente tal herencia y la asume de manera dominante. Y esta indicación puede valer especialmente como nota metodológica en la consideración del arte moderno.

2º Por otra parte, la equivalencia apuntada, como principio de una práctica nueva, permite medir en el nivel programático la distancia que separa la elaboración duchampiana del movimiento durante 1912 de la elaboración futurista. (El lado técnico parece claramente distinguible en la oposición del “complementarismo congénito” en ésta y el “paralelismo elemental” de Duchamp.) Si se tienen en cuenta las ampulosas declaraciones de los manifiestos futuristas concernientes a una reacción furiosa frente a los hábitos estéticos del pasado, concretados en el museo y en la academia, se comprenderá muy rápidamente que ello ocurre sólo con vista a una *nueva estética*, donde quedan otra vez enarbolados los valores antiguos sobre nuevos temas. En efecto, el verdadero objeto del rechazo a museos, academias, antiguallas y formalismos, al buen gusto, lo conforman los temas que el tratamiento reiterativo que de ellos ha hecho el arte por largo tiempo ha convertido en lugares comunes sin fuerza persuasiva (entre ellos, el desnudo que interesa a Duchamp). Ante éstos, otros temas son alzados bajo el viejo lema de la belleza, los de “la vida de hoy, incesante y tumultuosamente transformada por la ciencia victoriosa” en fin, “la belleza de la velocidad”. Cf. *Per conoscere Marinetti e il futurismo*. Un’antologia a cura di Luciano di Maria (Verona: Mondadori, 1973), pp. 3–26.

letras en oro, abajo, proclama desaprensivamente la carencia de compromisos en la obra). En la misma época, e igualmente en pos de una despersonalización total de la producción artística, mirando hacia la requerida inexpresividad estética, Duchamp apela al azar como elemento fundamental de su práctica, del cual ya no se desprenderá: *Trois stoppages-étalons* ("Tres zurcidos-patrones", 1913/14), concebidos por él como "du hasard en conserve", ofrecen la forma de este azar;⁶³ la aplicación ulterior de los metros curvos sobre dos viejos esbozos ensamblados en *Réseau de stoppages* ("Red de zurcidos", 1914) delimitan ya la constitución de un vasto y complejo nexo hecho de referencias internas: la red de medidas aquí sobrepuesta integrará el sistema de tubos capilares de los solteros en el Gran Vidrio. En fin, una pintura sobre vidrio que lleva el título *Glissière contenant un moulin à eau en métaux voisins* ("Corredera que contiene un molino de agua en metales vecinos", 1913/15), expone las primeras necesidades técnicas de la ejecución de la otra proyectada. Es precisamente hacia esta fecha que hacen su aparición los ready-Mades a través de nuestra comentada *Roue de bicyclette*.⁶⁴

Pues bien: si, como creemos, y como parece del todo correcto suponer, los ready-Mades tienen también el mismo origen y responden al mismo principio, será posible echar sobre ellos una nueva luz a partir del supuesto de que en su constitución debe ser legible el enfrentamiento

⁶³ Duchamp midió e igualó tres hilos en el metro universal del Archivo de Pesas y Medidas de París, para luego dejarlos caer, al azar, sobre unas placas de madera, que enseguida aserró siguiendo la línea caprichosa señalada por cada uno de los hilos. De aquí surgieron, entonces, tres nuevos "metros", tres nuevas medidas universales, que piden o implican sus tres nuevos universos y que exigen para sí la reformulación del espacio: no ya el espacio medible y asegurado por una instancia única y universal, sino el espacio del azar, provocado por esas medidas inverosímiles.

⁶⁴ Cf. "Entrevista Marcel Duchamp / James-Johnson Sweeney" (1956): "-J.-J. S. ...¿Siempre este afán de no repetirse? -M. D.: ¿No comprende usted que el peligro esencial es desembocar en una forma de gusto, aun si fuera éste el de la *Broyeuse de chocolat*? [...] -¿Cómo, entonces, pudo escapar usted al buen y al mal gusto en su expresión personal? -Por el empleo de técnicas mecánicas. Un dibujo mecánico no supone gusto alguno. -Este divorcio, esta liberación de toda intervención humana en la pintura y en el dibujo, ¿tienen alguna relación con el interés que usted puso en los ready-Mades? -Naturalmente, es al tratar de extraer una conclusión o una consecuencia cualquiera de esta deshumanización de la obra de arte que llegué a concebir los ready-Mades." (DDS, p. 180 s.; cf. P. Cabanne, *op. cit.*, p. 83 s.).

duchampiano con el arte tradicional *a través* del cubismo. Pero para que dicha confrontación pueda ser afirmada es necesario que indiquemos la presencia de un campo común sobre el cual venga aquél a colocarse.

El campo de la confrontación crítica con el cubismo: el problema de la representación

Al iniciar la discusión conjunta de ready-Mades y objets trouvés habíamos invocado también al cubismo en la figura concreta de sus collages, pero también, más generalmente, en vista de una intensa y compartida preocupación por el objeto. Lo que a este propósito distinguía radicalmente a la práctica cubista de la práctica surrealista fue formalizado por nosotros en la pareja opuesta presentación / representación: mientras el surrealismo se interesaba en una penetración poética de la realidad por ella misma, llamando la atención hacia las casualidades objetivas, el cubismo se esforzaba en construir, frente a la realidad primaria, una nueva que guardase con ésta el vínculo de la referencia, pero que a la vez estuviese dotada de una originalidad intransferible. Y, ciertamente, en el léxico cubista el término "objeto" sirve para designar dos cosas: *el modelo real* y circunstancial que vale como premisa para las elucubraciones plásticas y formales, estéticas –como referencia objetiva de la obra–, y *el objeto plástico*, es decir, la traducción de ese modelo y de sus características reales básicas en el lenguaje específicamente pictórico según la descomposición y reunificación, bajo las exigencias formales que impone el cuadro como lugar plástico y garantía de originalidad. Si se tiene en cuenta esta distinción, y desde ella se observa el acto por el cual cogió Duchamp la rueda de bicicleta y la ensartó en el taburete, no será difícil ver cómo en él, en ese acto, iba incluida una vinculación crítica con el cubismo: una *de-cisión* de no mirar más al objeto casual como premisa y pretexto de la labor artística y, en cambio, proponerlo inmediatamente –o casi– como tema de contemplación. Así, pues, se dispó la distinción cubista entre el modelo real y la realidad plástica, identificando ambos momentos en la misma manifestación del objeto y, lo que es más –y define el carácter de la identificación–, también así fue abolida la

exigencia plástico–estética del cubismo, regulada por la bidimensionalidad del cuadro, al no imponerle ningún requisito formal de traducción. La rueda sobre el taburete había motivado su elección por su falta de atractivo estético, por no inclinarse hacia el buen o mal gusto, por carecer de gusto, por hacer imposible una divagación delectante. ¿Verdaderamente así? ¿Había sido borrado sin trazas el tránsito que va del objeto–modelo al objeto plástico, ése que, como mediación representativa, es la zona en que surge el problema de la forma? ¿Había sido eliminado todo tránsito, toda mediación? Si la rueda sobre el taburete no es meramente la presencia del nexo objetivo, desnudo y limpio, si es, además, *el objeto de una contemplación estética imposible o imposibilitada*, su constitución es, entonces, compleja y, por tanto, supone una mediación, la que se interpone entre la presentación pura de la cosa y su elegido fracaso como hecho estético. Tras el gesto del ensamblaje, Duchamp se embobó ante su virtud giratoria: suerte de molinillo estúpido de oraciones, irrisión, pues, de la obra de arte admirable, con ello la propia delectación quedaba reducida a embobamiento. En otras palabras, el “modelo” –recordemos que este es el terreno específico de la confrontación con el cubismo– no había dejado de serlo, no había perdido esta virtualidad, pero *su realización le había sido amputada* –sin dolor, eso es claro, con perfecta incisión– y, desde esta virtualidad absolutizada, podía ser ya juzgado como un anti–modelo ejemplar o, mejor, como el modelo del anti–modelo. A partir de este momento, el objeto empezó a reflejarse a sí mismo, a perdurar en su autorreferencia estéril y esterilizada, y a ser, así, por lo que toca a la relación con el cubismo, *la representación de su propia imposibilidad como modelo*. Representación: he ahí, pues, el campo común.⁶⁵

Objeto y función en el ready-Made: el residuo funcional

¿En qué sentido afirmamos esto? En los *objets trouvés*, la cosa pierde o ve transfiguradas sus funciones habituales,

⁶⁵ Por cierto, esta confrontación se plantea de una manera específica, que atañe al modo en que aquí es interpretada la representación, como régimen explícito y como sistema.

aquellas en que se agota la significación que tiene con arreglo al trato diario y al sentido común, para *ganar* otra significación, que no se revela, al fin, sino como su reserva de ser y sentido y su contenido pleno. La metáfora objetiva es el adecuado vehículo de una transposición hacia otras esferas más amplias del significado, donde la primera está dialécticamente incluida, absuelta o sólo disuelta, en que la cosa significa sin rodeos su ser, su inserción en el nexo universal, y donde, en esa medida, el ser brilla, significando, a través de la diversidad de las cosas en sinapsis, siempre de una misma manera. A pesar de que el *objet trouvé* considera los usos y funciones de las cosas, su tema sigue siendo, en consecuencia, la cosa misma, que se muestra en el relámpago de su desuso dotada de una entidad cumplida más allá de la sustancia cotidiana y precaria. Es en vista de la preeminencia de la cosa como cosa –en el vínculo de una metáfora objetiva– que sostenemos que en tal producto ocurre una presentación. También el cubismo nos propone una transfiguración, y hasta la posibilidad de una pérdida de las características reales, que no es sino ganancia: pero no para insistir sobre la cosa real, sino para originar desde su presencia pretextual una segunda realidad más consistente y enteriza. Son éstas –poética de la significación y estética de la imagen– los dos eventos del juego metamórfico del arte que nos habíamos dado como marco general de oscilación para situar al ready-Made. En éste, pues, el tema objetivo no es la cosa por violar, ni su representación en un orden segundo, que para el cubismo es también, mediatamente, violación –en la distorsión del objeto–, sino su *función*. Más aun: lo que con ésta ocurre no es en absoluto una transfiguración o una pérdida; en el *objet trouvé* se tienen en cuenta las funciones de las cosas, pero de tal manera que son, en su cotidianidad, no más que lo totalmente externo y, así, lo que debe ser sometido a un proceso de extrañamiento, a fin de identificar la función con la cosa –borrarla, pues, como función– en forma de ser y sentido. Por el contrario, sin que la función misma sea negada, es decir, permaneciendo allí como instancia válida de la determinación de la cosa (la única con que podríamos determinarla como cosa), el ready-Made supone una imposibilitación de aquélla, como si ella no fuese

más que una pura inminencia separada de todas las vías que pudieran llevarla a ejercicio: la rueda está dispensada de su función de rodar y facilitar el desplazamiento, pero permanece, como rueda, girando; la ventana sigue siendo identificada entera en el golpe de vista, mas ya no es una apertura, aunque el lustre del cuero conserva un vínculo exterior con los brillos ocasionales de los vidrios; el urinario público ya no será utilizado, por pertenecer ahora a una publicidad exasperante e inhibitoria. La cosa es la misma que era –no es símbolo de nada, signo de nada, más que de sí misma–, y su función no ha sido transformada, pero, ya sea porque no se le concede el espacio suficiente, ya porque otra función sustitutiva ha venido a cruzarse en el camino de su realización, resta como apéndice en asfixia, inútil y fracasado.⁶⁶ Por eso mismo, también en el ready-Made hay un momento de distorsión, pero ésta no es ya, de ningún modo, formal, sino *funcional*: y debe entenderse que esta distorsión no implica cambio, sino, a la vez, el impedimento de la función, pero también la permanencia de un *residuo* de la misma, a través del cual ella es reconocible y (pre-)validable como tal.

¿Cómo se ha llegado a esta distorsión? Está claro: a través del *choix*, por medio de un gesto que señala como producto contemplable –virtual obra de arte– algo que no se reserva ningún motivo interno para serlo y que, por eso, defrauda todo intento de hacerlo experimentable como arte. Es éste el doble movimiento del cual hemos venido hablando, que impide que la cosa o el ensamble de cosas tenga una apariencia unívoca o remisible a la presencia de un solo

⁶⁶ En la medida en que a la función no se le permite campo o momento adecuado de realización, conviértese ella en una instancia de orden enteramente distinto al del objeto. Mientras éste funciona, y la función permanece adherida a él como su modo propio de mostrarse, de operar y ser, en la aparente naturalidad de la inmediatez del uso, nada podría separarlos. Pero basta que la función quede impedida en su normal manifestación para que se trace una barrera de apartamiento, como la distancia del signo (el objeto) al significado (la función). Mas lo que en esto constituye la originalidad del ready-Made es la persistencia residual de la función como único modo de conservarle, aunque abstracta, una efectividad; no se suprime ella del todo, sino que sólo es asfixiada hasta el punto de mantener aún la posibilidad de identificación y de reconocimiento, y de ser, así, el espejo deformante de la representación del objeto. Asfixia de la función y persistencia residual de la misma son, pues, las dos determinaciones que definen el estatuto de la relación entre el objeto y su función en el ready-Made.

sentido, pues *formalmente* –sin atenernos a las variaciones y detalles de cada caso– ellas son, si así se quiere, *al mismo tiempo y en el mismo espacio*, meras cosas y obras de arte, es decir, en términos finales, *ni lo uno ni lo otro*, como exclusión de los extremos posibles en tal mismidad problemática de espacio y de tiempo. Debido a este doble movimiento es dable decir que en el ready-Made tiene lugar la representación que las cosas cumplen de sí mismas en el modo de su *remedo*, puesto que, debiendo satisfacer funciones y exhibiendo, en consecuencia, su referencia a éstas –por la residualidad indicada– están impedidas de hacerlo. Esto vale sobre todo para el esquema formal apuntado: también la obra de arte como cosa, mera cosa, tiene que satisfacer una función, sea que denominemos a ésta el requisito de una simple admirabilidad, sea que la pensemos –lo que es, en fin, la base de lo primero– como restauración de un vínculo interno entre nuestra subjetividad y el todo de la naturaleza, reformulada la relación por aquélla en condiciones de privilegio (el genio). Sólo porque la obra de arte es reducida en el ready-Made a no más que su función –y de ahí la preeminencia del efecto y del espectador– puede quedar definida ella críticamente como objeto y, más lejos, como puro artificio.

¿Cómo es posible una auto-representación de los objetos?

No obstante, si se piensa la cosa de cerca, ¿cómo es posible que un objeto pueda representarse a sí mismo, aunque sólo sea en la impotencia que permite advertir aún la persistencia de un residuo funcional, identificable, pero desorientado? ¿Puede un objeto autorreferirse –como no fuese en su mudez–, puede ser representado en ausencia de todo sujeto? Pues toda representación es a la vez medición y tránsito que le permite a algo –un ente– volver a presentarse más allá de su simple mudez, con arreglo a un orden de la presencia. Entonces, ¿qué mediación ha ocurrido en el ready-Made? ¿Qué hace al objeto ser remedo de sí mismo y de su (fracasada) posibilidad de arte? A fin de cuentas, cierto es que representación sólo puede haber en virtud de una instancia subjetiva, es decir, de

una circunscripción regulada, autorregulada, una como pantalla, en que pueden advenir los entes a inscribir su presencia –no ya la suya autónoma, sino ésta del orden que instauro la mediación del sujeto. ¿Podemos indicar en el ready-Made la intervención de tal instancia subjetiva? Parecía claro que la densidad subjetivo–vivencial, los avatares de la interioridad del individuo Duchamp, estaban minuciosamente despachados de aquéllos, de tal suerte que, a propósito de subjetividad, no se podría hablar evidentemente de una expresión en que ésta viniera a plasmarse. Pero aquí tampoco preguntamos por esta especie de expresividad: la cuestión se dirige a si hay o no en el ready-Made la válida inserción de un sujeto –un *ego cogito*– desde cuya localidad trascendental pudiera indicarse el evento de una (entonces aparente) auto–representación de los objetos. En tal sentido, formulamos también la pregunta de esta otra manera: ¿qué determina a la elección como intervención subjetiva? ¿Cuál es la fuerza que ha de haber en ella operando, en virtud de la cual pueda establecerse la duplicidad del movimiento y, con esto, la mediación?

5. La especificidad del ready-Made: el humor

La inscripción: horizonte semántico y residualidad. Vísperas del humor

Recuérdese la observación que Duchamp hacía a propósito de una cierta característica importante del ready-Made: además del acto electivo que tomaba su rasgo crucial de la abstinencia en materia de manifestaciones subjetivo–estéticas, se decía haber en él una “frase breve”, inscrita. Acaso sea éste el dato que nos facultaría, más que ningún otro elemento, seguramente a manera de único, para discernir allí una señal de subjetividad. Pues bien: ¿cómo se vincula *Why not sneeze* al complejo que intenta designar? ¿Qué nos anuncia *Air de Paris* sobre su ampolla? ¿Qué describe *Pliant de voyage*? En el primer caso, el rótulo sugiere la medida frigidéz del azúcar marmóreo que el termómetro registra; en el segundo se nos informa

en términos exactos el contenido, interesante y fútil a la vez, de la ampolla de vidrio; en el tercero, por último, se nos propone la apetecible ventaja de una supuesta máquina de escribir plegable, de viaje, que no es sino su propia funda. ¿Cómo plegar la máquina, cómo escribir con la funda? Ninguna de estas breves frases vale, en verdad, como título descriptivo –pues en tales caso, ¿qué es *lo* descrito?–, pero, en cambio, cada una de ellas, encaminándonos “hacia otras regiones más verbales”, nos invita a una reflexión –cuyo éxito sabemos improbable, pero que no tenemos más remedio que emprender– sobre lo que el complejo es y significa –lo que *podría* ser y significar–: ello ocurre, insistimos, *precisamente a través de la inscripción que lo rotula*. Las “regiones más verbales” a que alude Duchamp son, pues, éstas, las de una reflexión sobre lo que el complejo exhibe y, ante todo, una reflexividad donde se pasa revista al modo en que somos afectados por él. Sonreímos o reímos: tal vez se trata sólo de un fenómeno cómico. Pero ¿diremos, en verdad, así? ¿Cesará con ello la reflexión y se disipará el esfuerzo de las facultades en la liviandad de la gracia? ¿Tiene realmente un término esta reflexión, o no es justamente la comprobación primaria de la broma lo que nos impulsa, en un segundo envión, a seguir reflexionando? A fin de cuentas, el asunto no es todo lo gratuito que requeriríamos para simplemente contentarnos. Acaso vacila allá borrosamente cierto sentido *objetivo* en que pudiera resolverse como saber y conocimiento lo que hasta ahora, pero sólo parcialmente, no pasaba de ser diversión. También lo inscrito se guarda, pues, para sí, referido a su objeto, una vinculación vaga pero patente. Por cierto, esta vez no se trata de los débiles lazos que indicábamos entre las cosas y sus funciones establecidas por medio del desajuste de estas mismas, sino del *horizonte semántico* sobre el que la cosa o el ensamble han sido proyectados a través de su rotulación. No extraemos conformidad de habernos enterado del carácter chistoso del asunto. Al contrario, la vía que desde el complejo lleva a la inscripción, a fin de poder averiguar allí con qué nos hemos topado, nos trae de vuelta, como si

el sentido no hubiese sido exprimido totalmente por las palabras, como si a su vez tuviesen éstas su sentido en el complejo, y precisamente ellas nos indujeran a una reconsideración de lo propuesto: de vuelta hacia el objeto para reiniciarse allí nuevamente. De veras, pues, que la inscripción no lo describe como haría un título. En el horizonte semántico que la inscripción suscita no termina la oscilación entre la imagen y la palabra, y ninguno de ambos términos basta para satisfacer al otro, no obstante se requieran y complementen entre sí: la inminencia de un sentido objetivo –la que nos impulsa a la reflexión y a la búsqueda de un concepto que nos permitiese pensar el nexo– no se resuelve, y precisamente porque no se resuelve, porque se mantiene como una inminencia esencial, sostiene el interés. En esta medida se puede decir que también en el horizonte semántico hay una *residualidad* a la obra, de acuerdo a la cual los sentidos complementarios de inscripción y nexo no llegan a integrarse y sólo se rozan a lo largo de una tangente.⁶⁷ Ambos son, el uno para el otro, residuos inagotables. Visto así, el ready-Made es un chiste sin resolución, es decir, no es un chiste o bien uno que siempre estuviera reproduciéndose, perpetuo. Según ello, habremos de reconocer que antes que con un fenómeno cómico, aquí tenemos que hacer con una *fuerza* que sostiene el péndulo y el trance oscilatorio, y con una *dimensión* en que tal movimiento tiene lugar, como si estuviese rehaciéndose siempre de nuevo la capacidad misma del chiste, la *ocurrencia*: como si tuviésemos ante nosotros, no un objeto inscrito, no una palabra rotuladora, sino a su propia agencia interminable, apta para prolongar y redefinir las relaciones entre aquéllas. *Llamemos humor a esta fuerza, a esta dimensión, y a esta suerte de "arte de los residuos"*. ¿No es acaso el humor aquello que, viniendo a insertarse en los objetos y permitiendo a éstos relacionarse entre sí y consigo mismos según cánones que ven alterada su normalidad, puede hacerlos remedarse a sí mismos? Y a su vez, ¿no es el humor una instancia subjetiva capaz de facultar la representación y que, inscribién-

⁶⁷ Como veremos, es esta tangente, este borde, lo que propiamente debemos llamar "ready-Made".

dose en el seno mismo del objeto y los objetos, los separa internamente, para que así se especulen y parodien?⁶⁸

Carácter de la intervención subjetiva en el ready-Made

Pero es preciso inquirir más de cerca sobre el carácter que tiene esta intervención subjetiva. Considérese en primer lugar que si el humor es el modo, el único modo restante en que se manifiesta una subjetividad en el ready-Made, es también la única relación restante sobre la base de la cual se puede hablar de una *comunicabilidad* en su caso. En efecto, por el humor tenemos ante la vista un objeto por lo menos materialmente estable, para cuya recepción y evaluación disponemos de una pauta común: si bien quizá sólo para divagar respecto de él la posibilidad de un sentido consistente o, de manera más ajustada, realizar un ejercicio reflexionante, en virtud del cual –como recorrido constante de las diversas características que se adhieren unas a otras a partir de lo humorísticamente dado– no se retiene del todo el ready-Made en la desolada opacidad. Al contrario, ateniéndose a lo dado es factible transmitir y confrontar, más allá de los meros pareceres privados –y no tan lejos como en una perspectiva metafísica–, la interpretación y evaluación que cada uno puede hacer sobre el asunto. En cada caso se nos propone también una comunicabilidad posible con el “artista” mismo mediante dicha reflexión, a través del ejercicio de nuestras facultades; si éstas se desenvuelven conforme a los efectos del humor, aquél todavía podrá ser rescatado en su índole de artista, si se lo determina como subjetividad humorística. En cuanto provocación del ejercicio reflexionante, por fallido que sea con vistas a su resolución –pero sólo a ésta–, el humor dimensional del ready-Made es la inminencia de la comunicabilidad: como constancia de un punto común de referencia sobre la base del cual reflexionar –que, sin embargo, descamina las referencias o, mejor dicho, las redistribuye–, tanto como even-

⁶⁸ Esta consideración solicita implícitamente, a manera de soterradas vías de coiteo y crítica, varias nociones centrales de la *Crítica de la Facultad de Juzgar* de Kant (especialmente la “Analítica del juicio estético”); tal fondo permanece todavía en pasos siguientes. Un análisis detallado habría excedido todo límite y tampoco pertenecería orgánicamente a su curso. Con todo, habría aquí –en la aplicación de moldes kantianos– un interesante campo experimental.

tualidad de una postrera comprobación de la subjetividad artística precisamente en cuanto humor. Pero no es más que esta inminencia: también a ella le es amputado su presente posible o, en términos más exactos, es *demorada, retardada, mantenida*, pues, como pura inminencia.⁶⁹

Hegel sobre el humor

Pensemos, sin embargo, un poco más en lo anterior: ¿qué sería esta subjetividad artística determinada como humor? El examen de esta cuestión debe conducirnos al esclarecimiento que reclamábamos un párrafo atrás. ¿Qué serían el artista y el arte una vez establecida esta identidad? Hegel nos ha dejado una notable descripción de esta última, que en este contexto tiene pertinencia crítica. El modo en que, según él, se disuelve el arte romántico y, con éste, todo el arte como vigente manifestación del espíritu (absoluto) es, justamente, el modo del humor.⁷⁰ Cuando el arte –y, ante todo, la poesía y la pintura– ha alcanzado su última etapa (lo que Hegel denomina genéricamente el arte romántico lleva ya en sí el principio de la disolución, que se verifica con el romanticismo propiamente tal), deja de habitar en la conciencia del artista el sentido de la sustancialidad con que él tiene de hacer, que lo sostiene históricamente y que contiene la interna norma de una representación esencial de la objetividad. Ésta cae, en primer lugar, en la cotidianidad prosaica, mas no en la medida en que ésta porta lo moral y lo divino, sino sólo su variación y transitoriedad. La planicie de los objetos, unida al

⁶⁹ El concepto de *inminencia* (pura), de acuerdo al uso que de él hacemos aquí, lo hemos sonsacado de nuestros análisis de la *Poética* de Aristóteles y, en general de su teoría de lo imaginario. (Véase, en la tercera parte de nuestro estudio, el acápite “Aristóteles: mimesis, imagen y posibilidad.”) A su vez, la metódica de la demora como retención de la inminencia en su estéril pureza preside –o poco menos– la elaboración duchampiana del Gran Vidrio:

Suerte de subtítulo

RETARDO EN VIDRIO

Emplear “retardo” en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio deviene retardo en vidrio –pero retardo en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio.– Es simplemente un medio de llegar a no considerar más que la cosa en cuestión es un cuadro –hacer de ella un retardo en la máxima generalidad posible, no tanto en los diferentes sentidos en que puede ser tomado retardo, sino más bien en su reunión indecisa. “Retardo” –un retardo en vidrio, como se diría un poema en prosa o una escupidera de plata” (DDS, p. 41; la cursiva es nuestra).

⁷⁰ Cf. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, en: *op. cit.*, v. 13, pp. 217–240.

virtuosismo que tales ocupaciones suscitan –como si ya no hubiese en el arte más servicio que el de sus propios medios–, devuelven el interés solamente a la desalojada subjetividad del artista, para el cual la obra ya no es la formación de la verdad en sí misma reposante, sino el instrumento de la autorrepresentación del sujeto productivo: por ello, no es sólo el medio lo que es determinado por la subjetividad artística, sino el contenido mismo del arte, y así se convierte éste en arte del humor. En el humor es el propio arte el que se subjetiviza, hasta el punto de no distinguirse de la personalidad del artista; es, más bien, idéntico a ella misma –la vida como arte–, y todo aquello a través de lo que pueda hacerse presente esta subjetividad –lo objetivo en su abigarrado conjunto, ante lo cual el artista está plantado indiferentemente, sin principios internos de relación y representación– es sólo material pasivo y arbitrariamente penetrado por la opinión, el ingenio y el talante, en suma, por el azar de las ocurrencias geniales.⁷¹ No obstante, todavía tiene reservado el arte un grado completamente final en la concurrencia de ambos extremos (imitación arbitraria de la objetividad prosaica y pasajera y liberación de la subjetividad según su interna contingencia) en una misma manifestación que, empero, sólo puede ser parte de un nexo más amplio dominado por la marca puramente subjetiva, o bien un mero fragmento aislado: un *humor objetivo*, en la forma del desatarse de la subjetividad en el objeto mismo interiorizándose en él, en los múltiples objetos y, no obstante, ser no más que un movimiento subjetivo de la fantasía, proveer la fecundación de aquéllos con un contenido nuevo y con un valor verdadero.

Humor subjetivo: la ironía

Al hilo de la lectura de esta descripción se siente un tentado a descubrir numerosos puntos de coincidencia con el problema que indagamos y, más lejos todavía, elogiar un cierto don profético de Hegel en la tipificación de una actitud que no parece de ningún modo ajena a una gran

⁷¹ *Id.*, p. 226 ss.

parte de las cuestiones *biográficas* que se ciernen sobre el desarrollo del arte moderno: de este arte que, tal vez, según la perspectiva apuntada, no sería más que la continuación –o la realización exhaustiva– de la “muerte del arte”. Sin embargo, es claro que la pregunta que formulábamos – ¿cuál es la índole de la intervención subjetiva que a través de las inscripciones tiene lugar en el ready-Made?– no se satisface con la tesis de esa reclusión y privado azar denominado por Hegel “humor subjetivo”. Ya debería bastar con hacerse cargo del peso que el objeto cobre en los ready-Mades, enteramente diverso del desinterés por todo lo objetivo supuesto en aquel humor; la sustancia de la cosa redefinida como función –esto es, nominalizada–, aunque no cumplida, es, de todos modos, momento imprescindible del producto y no sucumbe simplemente a los aguijonazos temerarios de un ingenio artístico ocupado sólo de sí mismo. La diferencia es notoria allí donde justamente participa el desinterés recién evocado: en tanto que la indiferencia de este humor subjetivo recae de una manera universal sobre todo lo allí presente, porque se trata, básicamente, de sostener el interés nada más que en el sujeto blanco como pura capacidad vacua de intelección y de acción, y cuando ésta se ejerce no hace más que barajar los objetos al acaso de su fantasía, entre más desprendida, mejor, la indiferencia del humor en el ready-Made es, con evidencia, un desinterés en el sujeto artístico como posible tema de su propia actividad, una versión hacia los objetos que, en su esencia selectiva, se conforma a un principio de anulación de la subjetividad estética y a una estrategia general de socavamiento de las bases de todo arte tradicional. Si con el humor subjetivo cae el arte en su propia desolación y ruina, no es por un propósito de método, sino por la disociación de que ha partido ese humor –ínsito en el fundamento del arte romántico– y que sólo va reservando, cada vez con mayor exclusivismo, una interioridad crecientemente inmediata. A fin de retener una distinción conceptual entre ambos tipos, convendría dar a este humor subjetivo el nombre de *ironía* y considerar a ésta como el proceso por el cual, en la vía de una pérdida progresiva de la realidad objetiva, sólo queda un sujeto

desprovisto de determinaciones y carente de una materia significativa en que depositar vivamente su contenido ya diluido. En esta perspectiva, la característica fundamental de la ironía es su negatividad.⁷² En términos de comunicación, la ironía exhibe su *negatividad* claramente: si para ella todo es objeto eventual de intrusión y despliegue, también entran en esta categoría los espectadores de las obras irónicas; éstas, en rigor, carecen de destinatarios—no siendo el fin más que la exteriorización auto-propuesta de la subjetividad artística vacía—, ya por hacer de ellos un material más de la nivelación universal, ya porque ellos se sustraen a la misma, indignados, descomunicados, como recurso de identidad necesario ante la amenaza de objetivación.

Especificidad del humor en el ready-Made. El sujeto, la conciencia y la secuencia aditiva

Pues bien: ¿qué ocurre con el humor del ready-Made, cuál es la especificidad que lo distingue de la ironía? La comunicabilidad suscitada por el dato del ready-Made (objeto e inscripción) sólo podría realizarse a través de una asunción, en la conciencia del espectador, de lo que allí está expuesto según las condiciones que han sido sugeridas. Dicho de otro modo, puesto que la comunicación está imposibilitada como atribución presuntiva de un mismo juicio de gusto—sobre lo bello o lo feo— al universo de los sujetos que juzgan, sólo habría de cumplirse por medio de un trabajo reflexivo—exegético; en su forma consumada—y por razón misma de no ser factible la comunicación estética—, este ejercicio debería resolverse en la reunión de los diversos momentos interpretativos bajo la unidad de la conciencia (que pudiera servir de fundamento y lugar a la

⁷² El concepto de ironía, precisamente en vista de este núcleo de negatividad, también ha sido debatido por Hegel. V. la Introducción general a las *Lecciones de Estética*: “Mas lo irónico, como la individualidad genial, reside en el auto-aniquilarse de lo espléndido, lo grande, lo excelente, y así también las formas artísticas objetivas sólo tendrán que exhibir el principio de la subjetividad que se es absoluta, en cuanto que aquélla, en su auto-aniquilarse, muestra como nulidad lo que para el hombre tiene valor y dignidad”. (*Op. cit.*, Bd. 12, p. 100 ss.).

prometida unidad de sentido). ¿Es esto así? ¿De qué manera acontece realmente la ascunción?

Ante el espectador se despliega un fenómeno apoyado por una orientación problemática. Su estructura –la indecisión de objeto y obra de arte a una y en uno mismo– es eficaz ya desde el primer momento en la forma del desconcierto. Obsérvese que éste no es aquí un caso negativo, sino un cierto efecto de neutralidad. A fin de superar la indeterminación primaria –como estado inasible para la conciencia– se hace precisa la ponderación del dato, esto es, considerar las relaciones que se establecen entre el complejo y la frase añadida. Pero ninguna de estas relaciones tiene primacía con vistas a la resolución en totalidad y, al contrario, ellas abren un plexo de sistemas diversos de relaciones y significaciones virtuales. Es posible, por ejemplo, reflexionar sobre L.H.O.O.Q. haciendo valer la lectura de las siglas y la referencia a un erotismo oculto de la imagen –vinculado a la homosexualidad de Leonardo: “elle, Léonard”– que esa lectura despierta; los delgados hilos del bigote y la barba dibujados podrían sustentar una tal hipótesis con validez, antes de que deba desatarse disputa grave a ese respecto. Pero ahora el conjunto puede ser recompuesto partiendo de estos últimos elementos (barba y bigote) para volver sobre la inscripción; esta vez la leemos de manera continua: “look!” se nos advierte, en un ánimo de provocación casi pueril, ¡atiendan al crimen cometido, la Monna Lisa ha sido profanada! Se querrá ligar ambas vías de exégesis y se afirmará en una tercera instancia el contenido de la profanación, parecido a la de Freud en un célebre ensayo; para perpetrarla sin culpa se requeriría de la puerilidad o del asombro. Y así sucesivamente. Por otra parte, hablábamos ya de *Pliant de voyage* y de su duplicidad incoordinable. Si nos apoyamos en estos dos ejemplos –podríamos comprobar movimientos de recepción e interpretación semejantes a éste (o, a veces, más complejos) en los demás ready-Mades–, constataremos que la conciencia del espectador está entregada a un proceso secuencial de hipótesis sobre lo que el conjunto significa y es: en este proceso la primera hipótesis es *excluida* por la segunda, mas no porque sea negada por ella, sino simplemente por incongruen-

cia de nivel, orden o sentido; la segunda es excluida por la tercera y, aunque ésta pueda implicar a la primera o, al menos, coexistir con ella, sólo puede hacerlo en tanto que la segunda no sea tomada en cuenta. Y así en adelante. Sin embargo, cada uno de estos momentos está (y debe estar) contenido en el ready-Made o, si queremos decirlo mejor así, en aquella zona –anestésica– donde éste comparece; una mera arbitrariedad reflexiva no es admisible, en la medida en que cada uno de los momentos de la secuencia hipotética ha de tener su fundamento justificatorio en la objetividad (intervenida) del complejo. Pero –y éste es el hecho decisivo– el conjunto de estos momentos, aunque fuere descriptible o listable, no se deja unificar y totalizar en un acto simultáneo, sino únicamente de modo sucesivo, en la *secuencia*.⁷³ Si la conciencia es unidad y concentración actual del sentido, no puede ella contener todos estos momentos, es decir, no puede afirmarlos simultáneamente sin declararse al punto inconsistente; no a causa de que cada uno de los momentos excluya a los demás y todos se repudien entre sí, sino porque, al ser recorridos, requieren del paso por la exclusión. Es claro que ésta sólo puede ser llevada a cabo en la conciencia bajo la especie de la *negación*, aun cuando ésta sea nada más que implícita. El movimiento, pues, a que se ve encarada la conciencia del espectador es el de un constante exceso o, en otras palabras, la forzosidad de salir de sí –de su unidad presente– como único medio de aprehender al ready-Made en su totalidad: lo que por cierto, en vista del exceso y de la pura inminencia de aquélla es de antemano imposible. Por eso, en vez de ser una totalidad,

⁷³ Uno de los problemas que acuciaba a Duchamp durante la elaboración del Gran Vidrio era el de “buscar el discutir sobre la duración plástica”; en nota de 1965 aclaró: “Quiero decir tiempo en espacio” (DDS, *op. cit.*, p. 109). Nos parece que las nociones de secuencia y de sucesividad están a la base del pensamiento duchampiano, implicadas, ante todo, en un término extraordinariamente grávido, que ya hemos abordado: el de serie. Véase la nota que –según el orden fijado por Michel Sanouillet– abre la *Boîte verte*: “LA NOVIA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS, TODAVÍA: para apartar el todo–ya–hecho, en serie del todo–ya–encontrado (pour é–carter le tout fait, en série du tout trouvé). –El apartamiento es una operación” (*op. cit.*, p. 41). El término invoca en general una cierta dimensión de temporalidad –alusión, por ejemplo: “un poco como el pasaje de un participio presente a un pasado” (*op. cit.*, p. 118)– y, en ella, al importante concepto de retardo, cuyo texto de origen viene justamente a precisar el texto sobre la serie.

el ready-Made es para esta conciencia una *dispersión*: la suya propia; mas no en la acepción de caos, sino en cuanto hay allí, a través de la secuencia, una sistemática *adición* de dimensiones semánticas con arreglo a las cuales puede ser interpretado el ready-Made. El humor en que halla éste su dimensión general obtiene su regla precisamente de esta sucesividad aditiva.⁷⁴

El carácter de la inscripción

¿Podrá todavía ser experimentado el artista —el “autor”— tal como en la desvaída efigie de un *ego ludo*? ¿No ha sido él el primer espectador y, por tanto, aquél en quien primeramente ha ocurrido este proceso? ¿Habrà algo ya que nos pueda diferenciar de él, salvo esta antelación? De su subjetividad no queda nada: nada, además de lo inscrito en el ready-Made, que sólo lleva orientaciones al nexo objetivo, pero no de vuelta a ningún sujeto, si no es en los efectos de humor en que ése ya no puede reconocerse. Y lo inscrito, ¿qué es en su formalidad? ¿Qué, sino la propia subjetividad, del “artista”, de nosotros, de los espectadores eventuales? *En el ready-Made* (habrá que decirlo) *el sujeto resta como una pura capacidad inscriptora, que (se) inscribe ante todo a sí misma en el nexo objetivo. La inscripción, pues, no sólo determina el modo en que se presenta el sujeto—artista (presentación que es, a la vez, como vemos, su ausentamiento), sino también el modo general de la experiencia del ready-Made: aprehenderlo e interpretarlo en la reflexión es precisamente inscribir(se) en él.* Que este sujeto no pueda ya rescatarse como tal en la medida en que (se) inscribe es claro: al desplegar su representatividad en lo objetivo, al no poder representarse más a sí mismo a través de ello —sino que sólo es ello lo que en virtud de la inscripción se representa—, no se reserva ya la unificación posible de su conciencia, atendida exclusiva-

⁷⁴ La fórmula duchampiana que contiene esta ley aditiva y que contribuye a determinar el sentido de “serie”— es “n+1 dimensiones”. Quienquiera que revise el texto de la *Boîte blanche (A l’infinif)* se encontrará con las elucubraciones que deben conducir, en general, a la posibilidad de representar en “n dimensiones” un continuo de “n+1 dimensiones”. (Sobre esto, véanse, especialmente, los acápites finales de esta parte, “La aparición” y “Aparición, *eidolon* y ready-Made”).

mente a la secuencia aditiva de las dimensiones semánticas y disuelta en ella. Pero esto quiere decir, a la vez, *que es la conciencia misma como imposibilidad lo que se suma fundamentalmente a la objetividad*.⁷⁵

La meta-ironía

El espacio de ocurrencia de esta inscripción es lo que hemos denominado humor y, en este sentido, el humor es, por decir así, el sucedáneo de la conciencia y de la subjetividad en tanto que éstas se inscriben. Transformada –sin retorno– la conciencia en humor, deja definitivamente de ser una unidad (por ello la llamamos imposible, mas no ineficaz), y es sólo dispersión en los términos ya explicados. Es claro ahora que la determinación de este humor es radicalmente diversa de la del humor subjetivo, de la ironía. Ésta delegaba toda su sustancia en una negatividad universal que finalmente alcanzaba también a la esfera del sujeto. El humor del ready-Made es, en cambio, enteramente *afirmativo*. Debe entenderse que asociamos esta observación a una doble fuente. Hemos visto que el ready-Made se constituye, no por una negación de la función del objeto – la cual habría de estar necesariamente implicada en cualquier proceso de su transfiguración–, sino por un impedimento de la misma. Acaso querría pensarse que también ésta es una forma de negación –algo semejante a una negación objetiva–, pero si atendemos bien al asunto quedará claro que, sin incidir en los concretos lazos que

⁷⁵ En otros términos, *la conciencia se espacializa en el ready-Made*. “Quiero decir tiempo (conciencia) en espacio (objetividad).” Así, pues, en la fórmula mencionada en la nota anterior, “n+1 dim.”, la adición debe ser considerada esencialmente como conciencia imposible, en cuanto imposibilitada. Lo decimos de este modo para subrayar el hecho de que la conciencia, la subjetividad, no está enteramente ausente en el ready-Made; al contrario, éste la supone, pero al unísono le impide reconstituirse en su unidad. Este impedimento opera por medio de los efectos de humor, y es en tal rasgo donde se destaca con relieve mayor la diferencia radical que subsiste entre aquél y la ironía: en tanto es ésta la apoteosis de la subjetividad, si bien sólo en su magnitud unilateral, el humor es el ausentamiento de la conciencia a través de su versión irremisible en lo objetivo. Que en fin la imposibilidad de la conciencia Adicionada a la objetividad libere la *posibilidad absoluta de lo objetivo* (o a lo objetivo como “posible absoluto”) es algo, entre tanto, no más que conjeturable (y no derechamente conceptualizable, puesto que ese “posible absoluto” debería entrañar el colapso de la propia noción de “objetividad”). Señales indirectas sobre esto serán dadas en la tercera parte.

determinan al objeto, el impedimento sólo se establece en el nivel de las relaciones semánticas, ya prefiguradas en el complejo objetivo –en este caso la función es susceptible de ser considerada como significación⁷⁶–, y esencialmente distribuidas por la inscripción agregada. El impedimento es, pues, en su raíz, una demora, un *retardo* en la asignación de funciones a los objetos implicados, merced a la cual, *antes* de que podamos validar la función adecuada (como significación *propia* del objeto), *todavía* estamos sometidos a la eficacia de otras funciones (o de otros modos de representarlas) lateralmente vinculadas a la primera, como vigencia de la reflexión. En esta misma medida, el retardo funda la validación posible, no restrictiva, de todas esas funciones como asignaciones semánticas. Por otra parte, notábamos también que las diversas asignaciones semánticas de que son susceptibles los ingredientes del ready-Made pertenecen a órdenes igualmente diversos y que, por ello, *para una conciencia*, resultan incoordinables en una unidad; no obstante, todas ellas son reflexionables y justificables según el movimiento del humor, es decir, según el complejo nexo formado por el objeto y su inscripción. Aunque hay aquí un juego de exclusiones, éstas tampoco son restrictivas, sino sólo en la medida en que probásemos de instituir su coherencia como presencia simultánea. La ausencia de restricción –que es precisamente una ausencia de factores negativos– implica la falta de una jerarquía, tanto para las funciones como para las asignaciones semánticas: todas ellas tienen el mismo valor, son todas indecibles, *indiferentes*, mas no niveladas con vistas a la retención de un sujeto (precariamente) autosatisfecho, puesto que éste también se ha jugado en ellas. Desde el punto de vista del humor y de la objetividad –que no es en rigor ningún “punto de vista”–, no hay momento alguno de negación que pudiésemos señalar en el proceso: el sentido que tiene exclusión e impedimento es

⁷⁶ Es éste el alcance de verificación que podríamos concederle a la exégesis surrealista sobre la significatividad contextual: hay efectivamente en el ready-Made un principio de significatividad; pero este principio no viene definido por la variación de contexto, sino por la gestación de un espacio no accidental –la anestesia y, como regla de eficiencia suya, el humor–. Frente al contexto, el ready-Made permanece también indiferente.

el mismo que se decanta en el concepto de adición. El carácter afirmativo no es otro, pues, que aquello que hemos denominado sucesividad aditiva y se deja pensar fundamentalmente como retardo (o inminencia). Podría decirse que en ello hay, también, una suerte de descubrimiento *lógico* que podemos achacar a Duchamp: el de la posibilidad de hacer que algo –un objeto o un nexo de objeto– no sea lo que es, sólo lo que es, *sin negarlo (alterarlo), sino afirmándolo, pero retardadamente*: es decir, manteniéndolo en la inminencia de sí mismo, donde, sin alcanzar aún este mismo (*même*), sin determinarse, aún en estado de pre-determinación, puede ser todavía (*même*) más que sí mismo. Esta afirmación retardante constituye el núcleo del humor del ready-Made. Tal vez nos asistiría todo el derecho si apellidásemos a este humor de “objetivo”,⁷⁷ pero de seguro es más pertinente emplear las palabras de Duchamp: *ironismo de afirmación* o, acaso con mayor exactitud, *meta-ironía*.⁷⁸

6. Especificidad del ready-Made: la estructura del ready-Made

Ahora bien: ¿cuál es la especial estructura que capacita al ready-Made para desplegarse en el espacio de este humor? ¿Cómo debe estar él internamente configurado de modo que responda adecuadamente al movimiento descrito? ¿Podemos invocar algún correlato para este tipo de manifestaciones? Si la inscripción es lo que predestina al humor como espacio de comparecencia del ready-Made, es opinable que precisamente desde el terreno del trabajo del lenguaje podamos perfilar aquella estructura. Y no

⁷⁷ Mas ya no en el ánimo de Hegel, que hablaba de un “humor objetivo” como manifestación parcial –en la medida en que todavía puede ser *arte*– dentro del círculo que la característica esencial del humor subjetivo describe. A fin de cuentas, Hegel llamaba la atención hacia el hecho de que si este humor alcanzara toda su extensión dejaría de ser una magnitud artística: “Pero semejante interiorización [en el objeto] sólo puede ser parcial, y exteriorizarse, acaso, únicamente en el contorno de una canción, o sólo como parte de un todo más grande. Pues, expandiéndose y realizándose dentro de la objetividad, tendría que devenir acción y circunstancia y exposición objetiva” (*op. cit.*, v. 13, p. 237)

⁷⁸ Un texto de la *Boîte verte* sugiere: “El ironismo de afirmación: diferencias con el ironismo negador que depende de la Risa solamente” (DDS; *op. cit.*, p. 46).

debe sorprender esto si, como creemos, tanto desde la práctica misma de Duchamp surge continuamente una poderosa apelación a ese trabajo –a la “literatura”–, como también es dable hallar en ésta, al hilo de ciertas experiencias igualmente “modernas”, afinidades específicas con dicha práctica.

Las palabras bífidas de Lewis Carroll

Consideremos la tesis de Lewis Carroll sobre cierto perfecto equilibrio mental que da por resultado un lenguaje bífido, indeciso e indecible y extremadamente humorístico. En el *Preface to the Hunting of the Snark* (“Prefacio a la Caza del Serprón”), funda Carroll su explicación de las palabras aparecidas en el poema *Jabberwocky*, que figura en *Through the Looking Glass (Alicia a través del espejo)* –y de cuyo género *snark* es, precisamente, un nuevo engendro: *snake + shark*–, sobre la teoría que ahí mismo, páginas después, expone el huevo vacilante, Humpty–Dumpty:

La teoría de Humpty–Dumpty, de dos sentidos empaquetados en una sola palabra, como un *portmanteau*, me parece la respuesta correcta a todo esto.

Por ejemplo, tome usted las dos palabras *fuming* (“humante”) y *furious* (“furioso”). Resuélvase a decir ambas palabras, pero deje sin decidir cuál dirá primeramente. Ahora abra la boca y hable. Si sus pensamientos se inclinan, por poco que sea, hacia *fuming*, usted dirá *fuming–furious*; si se vuelven, aun el espesor de un cabello, hacia *furious*, usted dirá *furious–fuming*; pero si tiene ése que es el más raro de los dones, una mente perfectamente balanceada, usted dirá *frumious* (“frumioso”).⁷⁹

⁷⁹ L. Carroll, *Complete Works*, New York: Vintage, 1976, p. 754. En la conversación que sostienen ambos, Humpty–Dumpty explica a Alicia la última estrofa de *Jabberwocky* y, al llegar a la palabra *slithy*, enuncia: “Bueno, *slithy* (“fangible”) significa *lithe* and *slimy* (“flexible y fangoso”): *lithe* es lo mismo que ‘activo’. Ya ves que es como un *portmanteau*, hay dos sentidos empaquetados en una palabra.” Una página atrás, en la misma conversación, Humpty–Dumpty ha hecho algo así como una declaración de principios de arbitrariedad lingüística: “Cuando yo uso una palabra”, dijo Humpty–Dumpty en un tono más bien desdeñoso, “significa exactamente lo que yo elijo que signifique –ni más ni menos.” –“La cuestión”, dijo Alicia, “es si tú puedes hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.” –“La cuestión”, dijo Humpty–Dumpty, “es quién es el amo, eso es todo” (*op. cit.*, p. 214 s.). (Las traducciones son nuestras).

¿Qué mecanismo se pone en juego aquí? ¿Qué relaciones lingüístico-literarias se establecen a fin de dar lugar al perchero de Humpty-Dumpty? Si leemos el poema *Jabberwocky*, advertiremos que, en primer lugar, el trabajo realizado opera en el nivel de las palabras, de los nombres y verbos, no en el de la frase y la oración. La alteración sígnico-semántica de que da testimonio *frumious* no se verifica en la sintaxis inglesa, que mantiene tranquilamente el orden normal de las construcciones idiomáticas, y que se aviene, incluso, a doblarse bajo las exigencias de una redacción poética para dar las apariencias de metáforas y metonimias. Ahora bien: si examinamos la palabra *frumious*, la veremos compuesta, como ha dicho Carroll, por la confluencia de las otras dos palabras mencionadas, *furious* y *fuming*, de modo que resulte como la amalgama sígnica de ambas, pero también como la doble suscitación de sus contenidos semánticos; sucede como indica Alicia: "Parece muy bonito", dijo cuando lo hubo terminado, "pero es *más bien* difícil de entender". (Ya veis que no quería confesar, incluso a sí misma, que no podía descifrarlo en absoluto.) "De alguna manera parece llenarme la cabeza de ideas, ¡sólo que no sé exactamente lo que son!..."⁸⁰ Tal como en el caso del poema inverso, también *frumious*, aunque más elementalmente—como demanda, por lo demás, su naturaleza de ejemplo—, llena la cabeza de ideas, es decir de contenidos semánticos que se pierden de vista. De manera que esta voz está compuesta por la confluencia de dos sucesiones fónicas y gráficas, y suscita, desde ella, a su turno, dos contenidos semánticos o quizá más, si hacemos caso a la plétora imprecisable que confiesa Alicia, *dos secuencias de significación* (puesto que tanto *furious* como *fuming* traen apareados sus propios contenidos semánticos). Las dos secuencias son, pues, una, la que comporta la significación directriz de "furioso", y la otra, que comporta la significación directriz de "humeante". En un diagrama:

⁸⁰ *Op. cit.*, p. 155.

frumious



1. fuming
(serie de lo
humeante)

2. furious
(serie de lo
furioso)

Insignificancia y significación de las palabras bífidas: ausencia de elección semántica

¿Qué resulta de esta confluencia y de su redistribución? O, lo que es igual, ¿cómo hemos de definir el estatuto de *frumious*? Ante todo, admitamos un punto crucial: más que un doble contenido semántico, la palabra es la concreta posibilidad de esa dupla, o sea, exactamente como ha querido Carroll señalar, una suerte de dispositivo capaz de recibir dos (o más) significaciones: un perchero lingüístico. Dicho de otro modo, *las significaciones suscitadas no son confluyentes*. Por cierto, la palabra del ejemplo de Carroll podría aparentar apresuradamente la recta posesión de un contenido semántico doble, si se quiere a manera de la invocación de un símbolo, disimulando su paso por la pura condición instrumental y vacua: *frumious* puede evocar a ojos vista la clara imagen que la mitología doméstica y cósmica nos ha inculcado desde niños, la del dragón, y, de modo extensivo, también la de la desatada ira en general.⁸¹ Pero esa apariencia se debe sólo a cierto convencionalismo asociativo que el signo ha venido a rescatar. Donde ese convencionalismo está ausente o donde tiene una textura harto más compleja –y es el caso de varios vocablos del poema que Alicia no entiende ni por asomo–, se advierte inequívocamente la propiedad de vacío o, mejor dicho, de *insignificancia* que caracteriza a la palabra generada. ¿Cómo ha venido ella a cobrar esta propiedad de insignificancia, esto es, de no-confluencia significativa? La clave está, sin duda, en el camino de su génesis: *frumious* se ha formado por una hábil mezcla de los elementos fónicos y gráficos de las dos palabras precedentes, de tal suerte que lleva inscrito en su propio cuerpo el vestigio

⁸¹ Precisamente así –un dragón que se cierne enfurecido sobre un frágil y valiente caballero– es como se lo figura el ilustrador de las dos *Alicias*, John Tenniel.

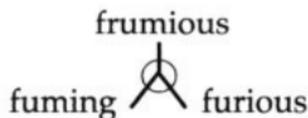
de aquéllas. Si a estas dos un largo uso ha acordado significaciones más o menos nítidas y firmes, sacándolas, en cierto modo, para la conciencia que acompaña a este mismo uso, de su desnuda arbitrariedad, la tercera, en cambio, tomada por sí sola, se mantiene perfectamente a-significativa y sólo reconocible –y por lo tanto validable– en la remisión a su confundida paternidad. No obstante, esta remisión fracasa como acto simple, y es precisamente aquí donde reposa la significación, la única significación posible de la palabra bífida. Desde su mezcla sígnica, *frumious* propone una *disyunción* entre *furious* y *fuming*, que los mantiene todavía validables en su apartamiento, pero de tal manera que *ya no es preciso elegir* entre las significaciones de *fuming* y *furious*, sino que ambas coexisten, neutralizadas, en la amalgama de caracteres del *portmanteau*. Así lo establece claramente la conclusión del *Preface* citado: “Suponiendo que, cuando Pistol profirió las conocidas palabras –“¿Bajo qué rey, Bezonian? ¿Habla o muere!”–, el juez Shallow hubiese estado seguro que se trataba ora de Guillermo, ora de Ricardo, pero no fuese capaz de decidir cuál de los dos, de suerte que no podía decir uno de los nombres antes que el otro, ¿puede dudarse que, en vez de morir, habría suspirado “¡Guillardo!”⁸² Si, pues, *frumious* ha de exponer un contenido semántico, si ha de tener una significación, ésta no es otra que: *ausencia de decisión entre “furious” y “fuming”* como signos de respectivos contenidos semánticos. Por eso, la disyunción que opera *frumious* no es separadora (analítica), sino *sintética*.⁸³ La índole de esta síntesis disyuntiva no es, sin embargo, la productividad que caracteriza a la síntesis en general, sino la neutralidad de la insignificancia, de la *indiferencia*: “una mente perfectamente balanceada”.

Si la ausencia de elección semántica es el gesto mismo por el cual adviene la palabra bífida, ello no quiere decir que toda elección esté de aquí despachada: pero sí ocurre

⁸² *Op. cit.*, p. 755.

⁸³ Adherimos aquí sin compromiso excesivo a la interpretación que de las palabras-perchero hace Gilles Deleuze, precisamente como síntesis disyuntivas. Cf. su *Lógica del sentido*, Barcelona: Barral, 1971, p. 62 ss., 215 ss. y Apéndice III, p. 375 ss.

que ya ninguna opción podrá reclamar un motivo, que toda semantización es necesariamente inmotivada. Esta carencia de motivos no tiene otro motivo que la continua circulación sígnica abierta por la palabra bífida. Por eso volvemos a dibujar así nuestro diagrama, incluyendo tal circulación:



Significando su propia insignificancia, remisible por indiferencia, es decir, por lapso de toda elección significativa, *frumious* es, pues, en rigor, signo de signos y no el signo —que ha devenido inmediato por el uso reiterado— de un contenido semántico. Por esta redoblada secundariedad —no olvidemos que las dos primeras palabras son estrictamente segundas, según lo reconoce toda la tradición del análisis filosófico del lenguaje—,⁸⁴ sólo por su insignificancia puede ligar la palabra bífida los contenidos semánticos y redistribuirlos indiferentemente. Permítasenos denominar a esta metódica de la secundariedad absoluta del lenguaje, que también podríamos tomar como su *absoluta artificialidad*,⁸⁵ el *orden del retruécano* (del *pun* o *calembour*), a diferencia del orden de la metáfora.

Orden del retruécano, orden de la metáfora

En efecto, la operatoria del retruécano difiere esencialmente de la operatoria de la metáfora. Proponemos esta afirmación

⁸⁴ Parafraseamos notas atrás el comienzo de Aristóteles, *De int.*: “Los sonidos emitidos por la voz son símbolos de las palabras emitidas por la voz. Al igual que la escritura, las palabras habladas no son las mismas para todos los hombres, en tanto que las afecciones del alma, de los que aquellas son inmediatamente signos, son idénticos en todos, como son idénticas también las cosas cuyas imágenes son esos estados.” Mientras el lazo entre las palabras y los entes es hijo del arbitrio humano y exclusivamente convencional, la relación de las cosas con sus imágenes en el alma es natural y directa. No obstante, cuando Aristóteles explica la naturalidad de este vínculo no puede hacer menos que apelar a la metáfora de la escritura y la pintura (impresión), como ya antes Platón había hecho. Cf. Aristóteles, *De anima.*, III, 3, 427 b – 428 a, y muy especialmente *De mem. et remin.*, I, 450 b 12 – 454 a 14; Platón, *Filebo*, 38 e – 39 e.

⁸⁵ Si la escritura es el miembro insanablemente segundo en esta secundariedad bímembre del lenguaje, la artificialidad absoluta de que hablamos podría ser interpretada en este contexto precisamente como escritura.

no sólo nutriéndonos de la distinción obvia –pero también incompleta– según la cual el retruécano es ante todo una maniobra sígnica que se consume en el nivel de los grafemas y fonemas, y la metáfora, en su base, una maniobra semántica, sino apelando de la manera más señalada a la diferencia de efectos en el universo semántico que acarrearán respectivamente metáfora y *calembour*. Como maniobra semántica, la metáfora es gesto de aproximación de significaciones menos o más separadas y distantes. La filosofía nos ha enseñado que hay dos modos posibles de constituirse la metáfora (ya lo indicábamos antes): como recta subordinación del movimiento de aproximación semántica al concepto, es decir, a aquel lugar en que se depositan y ordenan los contenidos –es la célebre definición del capítulo 21 de la *Poética* de Aristóteles–, o bien como plenificación del discurso por ese movimiento que acusa parentescos y afinidades y cruza las más grandes distancias del significado: así ocurre en la sinapsis de los imposibles como víspera del enigma. Tal inteligencia de la metáfora –esta alternativa que acaso no es sino una pareja complementaria– no varía en su esquema a lo largo de toda la tradición, y es precisamente sobre este entendido que el joven filólogo Nietzsche emprende un ataque furibundo contra la filosofía por medio de la inversión de la jerarquía entre el concepto y la metáfora.⁸⁶ Lo decisivo en esta visión es justamente la relación ineludible que se establece entre la metáfora y los contenidos semánticos, sean éstos la ordenada plantilla de géneros y especies del universo lógico y ontológico aristotélico o la inminencia de un significado inaprehensible –el enigma–. La vecindad, presente ante el espíritu, en que ella pone a dos contenidos semánticos más o menos alejados indica el curso general de una estrategia metafórica cuya meta

⁸⁶ En el fragmento *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (“Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”), perteneciente al *Libro del filósofo*, la inversión se produce en torno a la cuestión de la verdad, sobre la cual no cabe decisión, en cuanto el fondo de la realidad se ha convertido en la X kantiana reinterpretada como naturaleza alógica, y todo nuestro acceso a él depende de un proceso de transposiciones metafóricas que empieza ya con las meras sensaciones. En esta visión el concepto legislativo para Aristóteles “sólo resta como el residuo de una metáfora”. La época del ensayo coincide con la explotación sistemática, y ajena ya al control conceptual, que hace la poesía francesa de la metáfora como hora de captación y comprensión activa del mundo.

es la remisión de la diversidad de los significados a un Mismo silente y secreto, donde cosas y palabras se hallan reunidas en una identidad originaria. La estrategia que la metáfora envuelve y que se desarrolla cuando ésta toma la soberanía del discurso mira, pues, hacia la vuelta al paraíso semántico, es decir, a la plena *naturalidad* del lenguaje. Y cuando ella se confiesa incapaz de volver más acá del origen del lenguaje –habrá que pensar que éste debe ser, después de todo, su reconocimiento final–, la estrategia metafórica es, de cualquier modo, el proyecto de una afiliación universal del ser unitario en diversidad. Lo que sostiene y custodia la afiliación y le da su ley –de naturalidad– es la relación de analogía de palabra a palabra y de palabra a cosa.

Podría pensarse que el retruécano se construye sobre la base de una fe semejante: así, porque suponemos que una palabra suscita un contenido semántico más o menos definible de una manera prácticamente inmediata –aunque sólo sea en la forma de la convención, provista de la universalidad consensual dable a esta facticidad–, operamos ya en el nivel sígnico con la confianza de que esto tendrá obligatorias consecuencias en el nivel semántico. Pero más que la ilusoria convicción a propósito de tal inmediatez de la relación significativa, lo que hay en el retruécano es la *utilización* de esa creencia ilusoria, que el propio uso del lenguaje lleva a una vigencia considerable. Y esa utilización produce una suspensión de los criterios habituales de asociación del signo con su significado. De este modo, la operatoria del retruécano no puede reponer ningún misticismo de la identidad entre palabras y cosas –ya por el poder revelador de aquéllas, ya por su *dynamis* creadora, o, por último, debido a la presencia en la cosa de un nombre secreto–, sino que devuelve al lenguaje a su más entera secundariedad, mediatez y arbitrariedad, a la desvinculación total de los contenidos semánticos: pero no por negación o retiro, sino por indiferencia, es decir, por una suerte de compromiso de neutralidad. Los contenidos semánticos significados por los términos a base de los cuales se ha construido el término bífido no son ya recuperables por la vía de una vinculación natural al signo –que tuvo que ser una vez negada para asegurar el funcionamiento válido del

lenguaje⁸⁷-, ni tampoco a través de la convencionalidad, especie de naturaleza segunda, que funda esta vinculación, ahora limitadamente, en la práctica lingüística. Pues es propio del retruécano imposibilitar toda asociación –por externa que ésta sea– con algún contenido semántico verdaderamente nuevo o con uno que no hubiese sido nombrado antes (el retruécano no es un neologismo), y en este mismo sentido también ser desprendible sólo de referencias ya establecidas. A causa de esta indiferencia, a causa de la suspensión de todo eje central que permitiese tanto discernir las vecindades y distancias semánticas como rehacerles su espacio, la estrategia del retruécano consiste en una incesante redistribución de las significaciones según la norma disyuntiva bajo la cual funciona el puro signo. Para la soberanía del calembour, el lenguaje no se dirige –lo que siempre podría pensarse sólo asintóticamente– hacia su propio umbral, en ademán de abolirse en la identidad de las cosas, en la perentoria voz de las cosas, sino que es el dispositivo y medio universal de la selectividad semántica arbitraria como única posibilidad de uso y vida en el lenguaje: cuando toda selección ha perdido motivo y legitimación.⁸⁸

⁸⁷ Es justamente el principio de significatividad de donde arranca la teoría aristotélica del lenguaje, determinante para toda la posteridad: la diferencia radical entre la cosa y la palabra –que para ser palabra ya no puede más ser considerada como cosa, a la manera de los sofistas– y, a su turno, el carácter sustitutivo y referencial que autoriza al signo, sin razones internas, a significar a la cosa.

⁸⁸ La más notable realización literaria de esta empresa, que hace del pun su núcleo, es, sin duda, la que Joyce acometió en su *Finnegans Wake*, ese universo de sístoles y diástoles sígnico-semánticas que él mismo define como *chaosmos*. Al concluir este ensayo hemos podido conocer el libro de Umberto Eco *Opera aperta* (en su edición francesa, de 1965). La sección sexta “De la “somme” á “Finnegans Wake”. Les poétiques de James Joyce” (pp. 169–304) analiza la evolución de la obra de Joyce con el objeto de desentrañar los programas operatorios que ésta pone en juego. Aquél que define el trabajo técnico de *Finnegans Wake* es, precisamente, “La poétique du calembour” (p. 264 ss.): “Si la historia es un ciclo incesante de sucesiones y de retornos, no tiene ese carácter de irreversibilidad que se le reconoce habitualmente. Todos los acontecimientos son simultáneos: pasado, presente y futuro coinciden. Y como cada cosa existe en la medida en que es nombrada, se volverá a encontrar en las palabras este mismo movimiento, este mismo juego de continuas metamorfosis: el pun, el calembour, será el resorte de un tal proceso. Joyce penetra así en el flujo inmenso del lenguaje para dominarlo y, a través suyo, dominar el mundo” (p. 264 s.). No obstante, Eco subsume la poética del retruécano bajo aquello que forma el corazón de su concepto de “obra abierta”: la noción de ambigüedad. Y

(Continúa en la página siguiente)

El retruécano verbal de Duchamp

La importancia que el calembour tiene en la práctica de Marcel Duchamp es extraordinaria; para empezar, cabe recordar los juegos a que sometía su propio nombre: Marchand du Sel, MARIée–CELibataires... También en esto la década del diez es decisiva. La maduración artística va acompañada por una creciente incidencia de los retruécanos, ya como ingredientes de títulos para diversas obras, ya como títulos totales, o bien, a veces, como instrumentos autónomos de manifestación ocasional. No olvidaremos que, en el sentido más amplio y fundamental, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* –nombre que por sí solo es interesante juego, del que más atrás sacamos algún provecho (*même*)– reclama, en virtud del comercio silencioso y necesario que va de la obra a los apuntes y viceversa, también la constancia de un cierto retruécano inexpreso: de “*Grand Verre*” a “*Boîte verte*” y en retorno, su estructura de aprehensión queda incluida en la dupla reversible *verre vers vert / vert vers verre*. Con todo, la soberanía del retruécano verbal en la evolución de esta obra y de este pensamiento se instaura con la aparición del *alter ego* de Duchamp, su propio *calembour* personal: Rose Sélavy.⁸⁹ Hay de esta soberanía un testimonio en forma de setenta

(Viene de la página anterior)

cuando se ve encarado a precisar en qué consisten las poéticas de la obra abierta, señala sólo que ellas “son el proyecto de un mensaje dotado de un gran abanico de posibilidades interpretativas” (p. 11). Mas en tanto se piense este problema y aquí, ante todo, el retruécano en términos de ambigüedad, no se podrá tener un acceso real a las operaciones que en este arte tienen lugar. Más allá de toda consideración del *calembour* como ambigüedad –que no constituye sino un efecto de su estructura para la conciencia– creemos necesario pensarlo como un dispositivo de distributividad semántica. (Aparte: a la lista de nombres comprometidos en semejante “trabajo del lenguaje” –el del retruécano– habría que sumar el de un favorito de Duchamp: Roussel. Sobre éste, v. el estudio de Michel Foucault *Raymond Roussel*, Buenos Aires: Siglo XXI, 1973).

⁸⁹ En sus conversaciones con Cabanne, Duchamp refiere el origen de este juego de travestimiento:

“He querido [...] cambiar de identidad y la primera idea que me ha venido es adoptar un nombre judío. Yo era católico ¡y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra! No encontré un nombre judío que me gustara o me tentara, y de golpe tuve una idea: ¡por qué no cambiar de sexo! Entonces, de ahí vino el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizá esté muy bien, los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre zonzoso. La doble RR viene del cuadro de Francis Picabia, ya saben ustedes, el “Ojo cacodilato” que está en *Le Bouef sur le Toit* –no sé si lo han vendido– que Francis había pedido firmar a

(Continúa en la página siguiente)

retruécanos de variada índole, compilados en dos selecciones sobre la firma de Rrose: *Oculisme de Précision* y *Morceaux moisis*.⁹⁰

La variedad de construcción de estos retruécacos es grande y cubre acaso el conjunto de modalidades de esta forma, desde el deletreo hasta la desfiguración semántica, de la aliteración a la palabra bífida. En la excelente introducción que destina a las dos colecciones, Michel Sanouillet logra discernir con bastante justicia la determinación propia del *calembour* duchampiano y los niveles básicos en que éste opera: “*Grosso modo*, se puede decir que el ardor subversivo de Duchamp en materia de lenguaje se ejerce en dos niveles, que por lo demás se recortan frecuentemente: el nivel de la *palabra* y el de la *frase*, es decir, en el plano de la estructura celular del texto. En efecto, no es jamás el cuerpo de este texto el que es puesto globalmente en cuestión, sin duda porque un ataque contextual estilístico sería probablemente menos eficaz, y sobre todo porque Duchamp no se interesa en las virtudes de lo escrito constituido en objeto de vocación literaria. Duchamp, como los dadaístas, no se dejó de ninguna manera atrapar en la celada insidiosa del discurso que debía encantar a los surrealistas.”⁹¹ En el primer nivel, el de la palabra, el retruécaco se articula principalmente en torno a las parejas homofonía / homografía y hominimia / paronimia. “Todas las interferencias, relaciones y combinaciones sonido / sentido / grafía son utilizadas.”⁹² De estas operaciones dan noticia, por ejemplo: *objet dard; et-qui libre?; il arrange or, jus n’y est: hilarant Georges Hugnet; ovaire tout la nuit; église, exil; ruiner, uriner; orchidée fixe; Rrose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux aux mots exquis; Bagarre d’Austerlitz; Fresh Widow; lits et ratures*, etc.

todos sus amigos. Ya no me acuerdo cómo lo firmé –lo fotografiaron, así que alguien lo sabrá. Creo que puse Pi Qu’habilla Rrose –riega (*arrosee*) exige dos R, y entonces me atrajo la segunda R y la agregué –Pi Qu’habilla Rrose Sélavy.

“Todo eso eran juegos de palabras.” (P. Cabanne, *op. cit.*, p. 118.)

El gesto judaizante que primeramente interesó a Duchamp se conserva en el supuesto apellido Sélavy (“c’est la vie”), y quizá sugiere, a la vez, un motivo oculto de su concepción artística, por el cual la “cisión” debería acusarse, por fin, como una “circuncisión”.

⁹⁰ “Oculismo de precisión” y “Fragmentos mojados”. Cf. DDS, *op. cit.*, pp. 151–164.

⁹¹ *Op. cit.*, p. 147. La introducción de Sanouillet ocupa las pp. 145–149.

⁹² *Ibíd.*

En el nivel de la frase, la contrepèterie (lapsus o juego de contraposición literal) (*sels de bains, belle de seins*), la falsa etimología según un radical arbitrario (*hom-i-dom-from-plu-ra-MAGES; a guest + a host = a ghost*) y el paralogismo (*un robinet qui s'arrête de couler quand on ne l'écoute pas*).⁹³

Es claro que esta misma variedad nos desvía parcialmente del modelo que elaboramos al hacer el análisis de Carroll. Palabras bífidas hay aquí, entre otras clases de retruécano, pero no con una especial preponderancia: *caçons de musique* (por "leçons de musique de chambre");⁹⁴ *orchidée fixe*; y *ghost* es acaso ejemplo paradigmático de formación de una palabra bífida. Pero lo que nos interesaba al intentar dicho análisis era, además de llegar a fijar un modelo de retruécano, advertir los fundamentos de su operatoria. En este sentido, la mencionada obra de Joyce, sin perjuicio de que mezcle todos los tipos de retruécanos que sería posible distinguir –de los cuales el portmanteau de Carroll es sólo uno, aunque tal vez el que porta, plegada, la ley–, obedece rigurosamente a la estrategia del *calembour* en general, como sistema y máquina de selección y distribución semántica a partir de la insignificancia. ¿Rige la misma operatoria para el retruécano verbal de Duchamp? Quizás ellos, aisladamente tomados, no nos dejen ver nítidamente el programa a que pertenecen y tal vez no sean ellos la muestra más saliente y definitiva de ese programa. Entre tanto, contentémonos aquí con una cierta señal, aparentemente externa, que permite asociar las incursiones lingüísticas de Duchamp al modelo carroliano: nos referimos al rechazo a todo neologismo. Decíamos ser propio del retruécano –de *todo* re-

⁹³ V. *op. cit.*, capítulo II "Rose & cie", pp. 148–164. Los juegos son, desde luego, intraducibles. Los que arriba se citan son: "objeto dardo (objeto de arte)"; "¿y quién libre? (equilibrio)?" "él arregla oro, no es jugo (hilarante Georges Hugnet)"; "ovario toda la noche (abierto toda la noche)"; "iglesia, exilio"; "arruinar, orinar"; "orquídea fija"; "Rose Sélavy y yo esquivamos las equimosis de los Esquimales con palabras exquisitas"; "trifulca de Austerlitz (estación de Austerlitz)" –este *calembour* da título a un ready-Made de 1921 que muestra una puerta-ventana en miniatura, variante de *Fresh Widow*–, "viuda alegre (ventana francesa)"; "lechos y borrones (literatura)"; "sales de baño, bella de senos", el radical arbitrario "mages" reúne las palabras "homenajes, imágenes, dominios, quesos, plumajes y ramajes"; "un invitado + un huésped = un fantasma", "un grifo que deja de correr cuando no se lo escucha".

⁹⁴ "Calzones de música" por "lecciones de música de cámara (de dormitorio)".

truécano— no presentar nada nuevo con intención semántica, sino barajar en el plano del signo fónico o gráfico los elementos pertinentes sin preocupación definida por el alcance de la significación; de esa mescolanza debe surgir una densidad, ante todo sígnica, que acarrea, en el plano semántico, consecuencias que no han sido previamente decididas. Lo mismo vale para cuando el retruécano se erige, en una suerte de segundo o tercer grado, como reorganización de los elementos semánticos, no ya sígnicos, pero cogidos precisamente como signos. El *calembour* de Duchamp responde bien a estas dos técnicas, en la medida en que recibe su marca más insistente de lo que también Sanouillet destaca: “Prácticamente todas las intervenciones de Duchamp pueden ser definidas como variaciones aducidas a un estereotipo lingüístico fijado (cliché, aforismo, proverbio, dicho, etc.), ya sea aparente o bien oculto.”⁹⁵

Ready-Made y retruécano: condiciones para el cumplimiento del modelo

Dejemos que estas observaciones basten como prueba para admitir la gravitación directa del retruécano en el trabajo de Duchamp. Requerimos de esta prueba para justificar el último paso de nuestra exégesis. Pues, en efecto, creemos que la estructura del *calembour* no sólo concierne a las tentativas aludidas, sino a toda o casi toda la experiencia duchampiana, ya subordinada, ya privilegiadamente; y que, luego, su mayor alcance —y, por tanto, también la realización completa de su orden—, más allá de la práctica inmediata del lenguaje, se da en los ready-Mades.⁹⁶ Es claro que esta afirmación resulta doblemente problemática. En

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 147.

⁹⁶ Cabe aquí una última mirada sobre aquella introducción de Sanouillet; sencilla en el análisis y muy ajustada en la descripción del *calembour* verbal de Duchamp, tiene otra nota que nos interesa en vista del planteamiento que hacemos ahora. Sanouillet reconoce que lo mismo que manifiestan los retruécanos de Rose Sélavy está también en los experimentos plásticos de Duchamp, pero sin extender un posible modelo del *pun* hacia éstos. En el texto con que se cierra la introducción —y que se aproxima mucho al espíritu de nuestro intento— queda expresado lo siguiente: “Se observará que el móvil común que subyace a todas estas reglas es un celo constante de extrema economía, que se vuelve a

(Continúa en la página siguiente)

primer lugar, por la obvia necesidad de mostrar notoriamente que el modelo del retruécano, tal como lo hemos formalizado a partir del examen de las palabras-perchero de Carroll, tiene aplicación y cumplimiento en el caso de los ready-Mades. En segundo lugar, precisamente porque estamos trasladando un modelo lingüístico, válido con propiedad en este campo, al dominio de las cosas, de los objetos. Al menos así parece ser, con evidencia.

Inspeccionemos esta segunda dificultad; su resolución nos llevará por igual al tratamiento de la primera. Recordado bien el asunto, será de registrar que, cuando porfiábamos en el hecho de que el retruécano se elabora con la mira puesta nada más que en el material sígnico y su montaje, implicábamos con ello –fue dicho– el concepto de una desconexión, una puesta entre paréntesis de toda referencia significacional en que pudieran constar las palabras de origen. También cuando se trata de giros, de lugares comunes, de ciclos más amplios del uso lingüístico (la frase, la oración), vienen a ser suspendidas las referencias con una necesidad que imponen las intervenciones de la expresión: para que *bains de gros thé* se transforme en *grains de beauté*⁹⁷ es preciso dejar de tener en cuenta la significación establecida por la primera frase y ocuparse exclusivamente de sus cualidades fónicas. Mas en la medida en que esta vigencia de las palabras en el tejido de sustituciones y referencias semánticas queda suspendida –con que sólo fuese por el tiempo sutil requerido para atravesar el espejo o el vidrio–, lo que de este modo resulta también puesto entre

(Viene de la página anterior)

encontrar, además, en la obra plástica de Duchamp. El arte es para él el medio de expresión más eficaz: un esfuerzo mínimo de parte del creador deberá, pues, conllevar efectos considerables. El "acto poético" será desnudado de toda pasión y puesto en frío, en virtud de principios y de reglas empíricas con pretensión científica: los ejercicios verbales... nacen, pues, de una cirugía anti-estética, cuyas triquiñuelas, todas, conoce bien el practicante y en virtud de la cual éste espera que el enfermo, en este caso el lenguaje de cultura, no se reanimará más" (*op. cit.*, p. 149: la cursiva es nuestra). No cesa de ser extraña para nosotros la concesión que hace Sanouillet a la exégesis convencional que relaciona a Duchamp con el dadaísmo y la "antiestética", sobre todo tras haber advertido que la metáfora básica (si cabe que hablemos todavía de una metáfora) con que Duchamp apuntó en sus textos a la naturaleza operatoria de su trabajo es *médica, quirúrgica*, y tras abrírsele así el camino hacia la noción de anestésica.

⁹⁷ De "baños de té crudo" a "granos de belleza".

paréntesis es el propio signo en su condición de palabra: suspendido, pues, el sistema de los signos como lenguaje. Entonces, ¿qué es el signo una vez que ya no se le toma como palabra, sino una mera *cosa*, rubricada como tal por la sustancia gráfica o fónica? Y si en el retruécano hay un momento ineludible en que el lenguaje deja de serlo y entra en el sórdido comercio de su no salvada materialidad, por un instante siquiera cosa entre las cosas, ¿habrá alguna ilicitud en transportar su modelo a las cosas mismas o, inclusive, necesitaremos aún del tránsito de la analogía para hacerlo? Aplicar el modelo del retruécano verbal a las cosas es, en consecuencia, reconocer de la manera más coherente el necesario efecto objetivante que tiene aquél sobre las palabras, el lenguaje.⁹⁸

Veamos ahora qué sucede si volvemos del revés la perspectiva: puesto que las palabras son cosas también y, al tratarlas como tales, ingresamos a un dominio de neutralidad semántica donde aquéllas parecen erigirse y caer, mezclarse y separarse como las cosas, ¿no cabría igualmente que las cosas pudieran ser tratadas como signos, como virtuales palabras? Tal vez un aserto semejante sería aún demasiado vago y, por ende, desorientador. Examinémoslo: no porque los signos sean suspendidos como palabras pierden ellos esta condición, no se *transforman* meramente en cosas; al contrario, la eficacia de esta suspensión se hace sentir sólo si el signo, siéndolo y existiendo en la trama semántica —no teniendo, pues, más remedio que esto—, debe

⁹⁸ De algún modo se rozan aquí los fundamentos de la doctrina sofística del lenguaje, ante todo la de Gorgias. (Decimos fundamentos, no el contenido explícito de la doctrina, en que ellos han sido sometidos ya a una primera elaboración filosófica.) En un texto mercedamente célebre —“la palabra es poderoso soberano...”— Gorgias traza una analogía en que “palabra es a alma como remedio es a cuerpo”, a fin de señalar con firmes ademanes el *poder* de la palabra, consistente, como en el caso del remedio, en su *neutralidad* (su magnífica y blanca aptitud para la acción positiva así como para la negativa). La analogía tiene un principio interno en la afirmación de una radical *corporeidad* de la palabra (“... que con un pequeñísimo e invisibilísimo cuerpo...”), que hace sistema con la doctrina general del sofista. No hay que olvidar que Platón fundará en esta materialidad su condena de la palabra incluso hablada, y que Aristóteles responderá muy esencialmente a esta excluyente corporeidad o condición cósmica de la palabra para hacer válida a ésta, como palabra, nada más que en la trama de la significación.

pasar, sin embargo, necesariamente por su materialidad o, dicho con mayores precisiones, debe hacer explícito ese paso. Define, pues, al retruécano verbal el que siga siendo posible marcar la distinción radical entre signo, significación y significado, y que a la vez reste un residuo insignificante: la materialidad misma del signo. De ahí que no sea rigurosamente legítimo afirmar que las cosas pudiesen, en cuanto signos presuntos, operar inmediatamente como ingredientes de retruécanos reales; para hablar así, tendríamos que servirnos, en efecto, de medios analógicos. En retorno no se puede, pues, transitar de manera idéntica la vía que llevaba de las palabras a las cosas. Sin embargo, es posible que las cosas —ciertas cosas— se muestren aptas para integrar un *calembour*, en la medida en que puedan ser expuestas de acuerdo a una discernibilidad de niveles formalmente homologable a la distinción sígnico-semántica.⁹⁹ Así ocurre en los objetos funcionales de que echa mano el ready-Made. Señalábamos antes que la función era aquí susceptible de ser experimentada como significación del objeto y éste, en consecuencia, como signo; y que la relación entre ambos momentos sufre una suspensión radical, que retarda el cumplimiento directo de la función-significación y que, por tanto, dimensiona al objeto —en cuanto motivo de reflexión— en el nexo de una significatividad más amplia, la cual no está predeterminada, pero sí abierta y orientada en su forma. El complejo objetivo así señalado puede decirse *dispuesto* para su estructuración como retruécano; pero esta disposición sólo podrá realizarse si interviene una instancia capaz de validar la función de significación o, en los términos de Duchamp, capaz de dirigir la experiencia del complejo desde el plano puramente cósico hacia aquellas “regiones más verbales” donde se consuma la inutilidad

⁹⁹ Tal cual lo planteamos, pareciera la homologación ser una analogía; y ciertamente rozamos aquí un círculo de la cuestión, que no podría ser disuelto sino por una penetración total en el fondo del problema aquí implicado —en cuya dirección caminaremos en la tercera parte del estudio—, y, a la vez, por un vasto rodeo —del cual obviamente nos dispensamos ahora— que pudiera enseñarnos que aquí no se verifica ninguna analogía, sino una como pre-determinación del estatuto de los objetos contemporáneos, universalizados en la funcionalidad. En cuanto pertenecientes al programa general de la producción industrial o experimentables según ese molde, estos objetos son *desde ya* signos.

(la indefinida demora del uso) de aquél y, así, la hora de su contemplación. Esto es lo que hace la inscripción añadida al complejo.

Se nos preguntará, no obstante: ¿podríamos asegurar que tal es el caso de los ready-Mades? ¿Que en ellos el nexo objetivo se predispone para la estructuración del retruécano? Creemos que sí; no parece estar ausente de él, en categoría de virtualidad, ninguno de los momentos incluidos en nuestro modelo. Ante todo, no lo está el momento imprescindible de la suspensión: lo que en las palabras bífidas y, más extensamente, en el retruécano universalmente considerado es insignificancia, lo es acá la indiferencia. Y, además, en lugar de componer una homología puntual –lo que a fin de cuentas nos desviaría de la índole del asunto, según se puede ir viendo–, acaso sería pertinente aportar aquí un testimonio. En efecto, hay un producto de la actividad duchampiana que hasta aquí no habíamos invocado, pero que bien puede servir como clara constancia de la forma de *calembour* con que se invisten en general los ready-Mades. Se trata de una cosa sobre cuya definición no se pronunció nunca el artista, una puerta, instalada durante la década del 20 en su atelier parisino, que da entrada a la pieza. Está montada de tal manera que, al abrirse para permitir el ingreso al atelier, cierra a la vez la sala de baño; y en caso de que se tenga necesidad de ésta, al abrirla, vuelve a cerrarse la entrada del atelier. Observado en su concreción, el objeto y su extraña circunstancia parecen fácilmente elucidables: si existen, a un mismo tiempo y en un mismo espacio, apertura y cierre, sólo los hay en vista de puntos referenciales distintos, que pueden ser diferenciados en una práctica (un uso) real. Mas bástenos sólo *reflexionar* lo que allí sucede; una vez que las significaciones de tales casos –cierre, apertura– son reflexionadas, resulta imposible evitar su entrecruzamiento: el espacio de esta reflexión –el adónde del juego conjunto de las significaciones– no es de ningún modo el mismo del estado de cosas. Así, la imposibilidad de coordinar ambos hechos en una unidad semántica estable –a pesar de que esta misma unidad es ya el hecho doble, bifronte

o bífido—, la impertérrita vigencia de la apertura (significada) mientras dura el cierre (significado), la de éste cuando aquélla triunfa, marcan la ocurrencia inapelable de un solo acontecimiento en dos (de éstos en aquél), que, sin negarse recíprocamente, atados el uno al otro, tampoco, sin embargo, se juntan; que se disyuntan. Para ello ha sido necesaria una instancia reflexiva; ésta será reclamada y condicionada en la medida en que haya allí un momento de aparente motivación, digámoslo así, que justamente proporciona lo inscrito.

a) La confluencia de inscripción y objeto

*Si, pues, el ready-Made ha de ser determinable como retruécano, sólo lo será en el sentido de esta confluencia entre la inscripción y el nexa objetivo. A su turno, para que esta confluencia pueda exhibir la estructura del retruécano, es preciso que ella no sea unificadora, sino disyuntiva, es decir, debe distribuir los efectos de la confluencia en series incoordinables. Ahora bien (por lo que toca a la primera parte del problema): ya debe estar claro, de acuerdo a los antecedentes que nuestro análisis ha ido liberando en su curso, que el ready-Made es precisamente esta confluencia. Ciertamente, en la medida en que el ready-Made no tiene un espacio de manifestación preestablecido —no como la obra de arte *tout court* a la que le está preparada histórica y socialmente la zona estética como adecuado medio—, el modo primordial de ser él experimentado reside en la apertura de dicho espacio como zona anestésica; pero de esta apertura es responsable el doble juego de vínculos entre lo inscrito y el nexa objetivo que se revelan formalmente predispuestos el uno para el otro —en promesa de armonía—, mas al mismo tiempo incoordinables en un solo e idéntico acto de aprehensión: así lo prescribe la ley aditiva del humor que rige la zona anestésica. Esto acarrea una determinación precisa respecto de la situación del ready-Made. Si hubiera que responder a la pregunta: ¿*dónde* subsiste el ready-Made?, tendríamos que reconocer que su lugar no está donde perdura el objeto, y que tampoco extrae todo su contenido y fijación de la breve frase inscrita. Sólo en la polivalencia de relaciones*

entre ambos ingredientes podemos basar nuestra aprehensión del ready-Made, y, por tanto, ésta se produce –*junto con el ready-Made mismo*– en la zona *virtual* implícitamente provocada por las relaciones o, más precisamente, por la reflexividad en que éstas deben ser cogidas.¹⁰⁰ Ello pertenece a la determinación más profunda del trabajo duchampiano y de lo que constituye al humor como su calidad específica. Tal como el Gran Vidrio no es meramente el vidrio, sino una suerte de entidad en interregno, *entre* el vidrio y las notas (“*verre vers vert*” ...), *así también el ready-Made subsiste o insiste en un espacio (puramente virtual) generado por la tangencia de inscripción y objeto.*¹⁰¹ En este sentido estructural hemos afirmado de él que es exclusivamente efecto.

b) La disyunción

Pero la confluencia en cuanto modo y, reflexionada, virtual espacio en que subsiste (o insiste) el ready-Made, es sólo condición de determinabilidad de éste como retruécano; todavía queda por mostrar que ella no unifica, sino que distribuye a sus afluentes principales en series separadas, separantes. Es justo el modo en que el ready-Made satisface el modelo del *calembour* –singular manera, como hemos de ver, y ya es así presagiable– lo que constituye su especificidad final. Pues este modo es doble.

b.1) Disyunción formal de objeto e inscripción

En primer lugar, por cierto, para captar cómo se cumple aquí el modelo, conviene que atendamos al dato que entrega la confluencia, es decir, la incidencia conjunta de objeto e inscripción.

El análisis que, páginas atrás, hicimos al respecto es suficiente base, creemos, para admitir que allí se produce

¹⁰⁰ Recuérdese que esta reflexividad, no siendo remisible a la unidad de la conciencia, es un momento de la objetividad del ready-Made y, en consecuencia, no un simple acaso de la recepción subjetiva.

¹⁰¹ Sobre la *Boîte verte*, Duchamp hizo la siguiente advertencia a Cabanne: “Yo quería que este álbum anduviese junto al Vidrio y que se lo pudiese consultar para ver el Vidrio, porque, según yo, no debía mirárselo en el sentido estético de la palabra. Era preciso consultar el libro y verlos en conjunto. La conjunción de las dos cosas levantaba todo el lado retiniano que no me gusta. Era muy lógico” (P. Cabanne, *Entretiens avec Duchamp*, op. cit., 1968, p. 73; la cursiva es nuestra).

efectivamente una disyunción. Aunque el ready-Made tiene su génesis y razón en esa coincidencia formal, cada vez que se prueba de realizarla como coincidencia, hallamos necesariamente que inscripción y objeto no inciden en un mismo punto, esto es, que no se funden en ningún sentido estable y unitariamente afirmable. Tal constatación se lleva a cabo simultáneamente con la evidencia del carácter de actividad a que hacíamos mención. En virtud de esto, el objeto no puede ser traducido *plenamente* al sentido hacia el cual nos orienta la breve frase, y permanece, por tanto, señalado por una residualidad, por una "restancia". Esta "restancia", sin embargo, no constituye una opacidad fundamental del objeto, sino que se muestra apta para ser recorrida con arreglo a nuevas exégesis, pero cuyos principios no hacen sistema. ¿De qué modo se genera tal "restancia"? Es claro que ella no depende ni se deriva exclusivamente de la frase, que abre sólo, en principio, la orientación general dentro de la cual ha de ser aprehensible el objeto: en un movimiento de contra-efecto, el objeto mismo, de acuerdo a su suspensión funcional, actúa en retorno sobre la frase y permite que a su vez la orientación propuesta por ella sea realizable de modos diversos. Ello equivale a decir que la comprensión de esta frase no es única, que la frase es susceptible de lecturas diferentes según que escojamos una u otra referencia de aquélla al objeto (y debe constar que la selección de una sola referencia no satisface nuestra labor –o juego– de aprehensión y exégesis). En el tránsito de la inscripción al objeto, tránsito reversible y, de hecho, revertido por el influjo del último sobre la primera, la frase se reestructura por lo que concierne a sus condiciones de inteligibilidad en términos que –sin mayores rodeos– podríamos calificar de semejantes o idénticos a los de un *calembour*. En esta medida no es necesario que la inscripción fuese literalmente un retruécano –pero también puede serlo, con lo cual sólo se complican las relaciones y se diversifican aun más los niveles y vías de reflexión sobre el contenido eventual, pero sin acceder realmente a algún nuevo estado que no fuese el de aquel comercio primero

entre ambos extremos—: el contacto con el objeto ha operado ya la reestructuración, aun cuando, de acuerdo a la pura especie lingüística, la inscripción no sea un *calembour*. Pero la determinación de la frase como retruécano, que se produce a través de dicho contacto, se debe, de regreso, a las vías de reflexión y exégesis que la propia frase induce con respecto al objeto, en la medida en que simplemente se prepara a ser la palabra adecuada respecto de una cosa —como quiera que pensemos esa congruencia— y que, en el hecho, la adecuación fracasa. En otros términos, la atención se vuelve esta vez hacia la inscripción, y también ésta se convierte, así, en objeto reflexionable, y tanto se puede decir que el objeto —el nexos— se verbaliza por medio del contacto, como que la inscripción se objetiviza por ese mismo medio: donde ha de verse de nuevo una clara nota de su condición de retruécano. Esta reciprocidad da cuenta precisamente del momento de la confluencia. Pero, puesto que la confluencia, como reciprocidad, no funda más que la separación de los recíprocos, el contacto no sucede sino como ocasión para este trance de distanciamiento. Al objetivizarse la frase —ya que obedece también a las mismas reglas de reflexión a que obedece el nexos—, al verbalizarse el objeto —pues no es experimentado fuera del marco asignado por la frase—, no se alcanza una identificación o una fusión de ambos, sino una disyunción. Si queremos cubrir en el espacio semántico la manifestación del objeto con la envergadura de la inscripción, descubrimos que falla la búsqueda comprensión puntual que cada vez podemos tener de la frase; asimismo, dado que esta excedencia no se verifica sino por la orientación que entrega la frase, también ésta contiene más de lo exhibido por el nexos, toda vez que, partiendo de éste, queremos volver sobre aquélla. Hay, pues, una *excedencia mutua* de inscripción y objeto, y es la propia excedencia la que nos invita a reflexionar sobre ambos como series diferentes a partir de la coincidencia.

En consecuencia, ocurre como si el *calembour* se dijera sin decirse. Y es que, antes de ser el resultado visible de

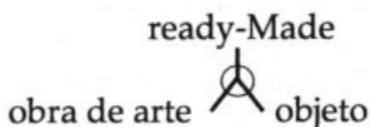
una operatoria, el retruécano del ready-Made es la *condición* misma bajo la cual es posible obtener resultados (de reflexividad) en vista de ése.¹⁰² Pero al decir que en el ready-Made el retruécano es, más que producto, condición, se señala también con claridad cuál es el modo singular en que acá es satisfecho el modelo. Pues si la frase puede ser descrita como *calembour*, y si el objeto merece, una vez semantizado por aquélla, también una descripción semejante, débese antes que nada al espacio (virtual) de confluencia y disyunción, a la zona de tangencia de inscripción y objeto. Dicho espacio es lo que, en último análisis, porta la estructura de retruécano que atribuimos al fenómeno examinado, y en él se advertirá, correspondiente a su carácter de condición, el fundamento mismo que trajo nuestro modelo a luz: la apertura hacia la objetividad que, en el seno de lo verbal, provoca el *calembour*.

b.2) Disyunción específica: la anestesia

La estructura, sin embargo, no se agota en esta formalidad, en la reciprocidad excedente de objeto e inscripción. Es cierto que esa forma nos autoriza para decir que *cada ready-Made* es adecuadamente interpretable según el modelo propuesto, pero aún no se recoge con ello la especificidad *definitiva* del cumplimiento del retruécano en tales productos. Si la generación del espacio del ready-Made se debe a la elección, y si ésta responde a un fundamento preciso, el de la anestesia, será notoriamente conjeturable la existencia de un *retruécano fundamental* que se verifica a través de todos los ready-Mades, ofreciéndonos siempre la misma cantidad de información. Este retruécano habría de ser, más allá de la pura forma modélica y de sus diversos casos particulares, lo que podríamos

¹⁰² Que un *pun* se diga sin decirse es algo que pertenece a la característica del retruécano, en la medida en que la objetivación que éste supone envuelve tal posibilidad, y fue también explorado por Carroll, precisamente en vista de cierta *imajinalidad* de que es aquél susceptible: recuérdese que en *Alice in Wonderland*, como eficaz recurso de secado, tras la inundación causada por las lágrimas de Alicia, un ratón narra un cuento (*tale*) que tiene la forma de su cola (*tail*). (En el capítulo III, "Caucus-Race and a Long Tale"; todo su texto es notable en lo que concierne a la comprensión del retruécano que Carroll muestra tener, sobre todo en punto a la cosificación e imajinalización del lenguaje.).

denominar la *forma-de-contenido* de cada uno de ellos. Si consideramos, como recién se dijo, que el núcleo de la operación en que consiste el ready-Made es la indiferencia estética, tendremos también ante la vista lo que constituye a ese retruécano fundamental y, de esta manera, la especificidad misma del ready-Made. Puesto que dicha indiferencia se determina por una suspensión de las condiciones estéticas para la manifestación y reconocimiento de una posible obra de arte, donde aquellas condiciones no son negadas, sino sólo indefinidamente retardadas en su satisfacción y, juntamente a esto, una carencia de artísticidad que se encarna en el objeto disfuncionado ocupa el vacío de la demora, será lícito señalar que el *calembour* de base, a pesar de que no entraña series particulares de significación, dice algo determinado: a saber, la vigencia conjunta de la obra de arte que aún no se cumple y del objeto funcional que ya no funciona. La fórmula dista de ser correcta por la aparición en ella de instancias negativas. Pero así presentado, el retruécano fundamental del ready-Made puede ser puesto en el mismo diagrama que ya conocimos:



Un esquema semejante debe estar destinado a ser, en cierto modo, el índice compendiador de lo que hasta aquí habíamos hecho constar en los resultados parciales de nuestro dilatado análisis. Tratemos de apretar en las palabras lo que el diagrama intenta mostrar.

Por una parte, el ready-Made es, en su especificidad, la confluencia de las magnitudes "obra de arte" y "objeto". Pero esta confluencia está basada en una coincidencia provista de anterioridad formal: la de objeto e inscripción. No debe extrañar a esta altura que la inscripción pueda ser

determinada sobre sus propias bases como artísticidad posible, pues, de acuerdo al examen que dedicamos a aquélla, quedaba claro que a través suyo se manifestaba el artista como subjetividad (irrescatable) y, de este modo, como retardado autor de una obra de arte en suspenso; y así también como primer espectador de la propia (im)posibilidad de ésta en el acto de elección. La inscripción no tiene otra realidad y eficacia que la que gana precisamente en el acto electivo. En este sentido, el retruécano fundamental del ready-Made proporciona para éste el *fundamento de reflexividad*. Es éste el carácter de la indiferencia en el *choix* duchampiano: una *orientación* formal de la experiencia del ready-Made que predispone, como dimensión de esta experiencia, la doble afirmación del arte y el “no-arte”.

Mas objeto y obra tienen aquí una característica especial, en la cual hemos de buscar la rigurosa adherencia del ready-Made al modelo del retruécano. En la medida en que uno y otra están suspendidos en su cumplimiento —en la medida, pues, en que no encuentran el espacio adecuado para su manifestación, sustraído por la confluencia—, ambos son expuestos en su *pura* posibilidad, cuyas vías hacia la realización han sido amputadas. Como posibilidad pura, como sola inminencia, separados indefinidamente de su realización, son, en la zona virtual que de este modo les queda reservada, no más que meros *signos* de sí mismos: la inminencia, demorada en su raíz respecto de la realización, es signo de esta misma. La coexistencia de ambos signos en uno solo define al ready-Made. A su turno, aquella zona virtual es, en principio, la simple temporalidad (aún, todavía) del retardo —que distancia al objeto de sí mismo (signo de sí) y a la obra de sí misma, y sostiene a ambos sólo en su inminencia—, y, en retorno, su temporalidad explica la índole exclusivamente virtual de este espacio.

En fin, a partir de la confluencia y sobre la condición del espacio virtual en que insiste y subsiste el ready-Made, éste se hace experimentable sólo desde la indisociabilidad de los extremos como distribución disyuntiva de ambos: la (im)posibilidad de la obra sólo podría realizarse a través del objeto, pero éste, a su vez, es declarado también

(im)posible. El modo específico de esta experiencia es el *choix*, ante todo como elección de la indiferencia de los extremos –su condición indisociada, donde también se inserta la inseparabilidad de artista y espectador–, que permite enseguida, en cuanto horizonte general, la selección de los mismos, sin que, consecuentemente, pueda ser superado el estado primordial de indiferencia, a causa de la necesaria circulación de las posibilidades de obra y objeto.

En otros términos, sólo se hace experimentable de acuerdo a una lógica de la aditividad de las significaciones (“objeto”, “obra”) implicadas e implicantes, según la cual no es factible validar la (im)posibilidad del objeto y viceversa. Esta lógica de la aditividad es lo que hemos denominado humor y el espacio específico de su despliegue, la anestesia. Anestesia se define, pues, como suspensión –de estructura aditiva– en posibilidad.