

EL ARTE COMO PRÓTESIS DE LA VIDA

Raúl Antelo

Universidade Federal de Santa Catarina

El visitante cruza una puertecilla y penetra en una habitación más bien pequeña, absolutamente vacía. Ningún cuadro en las paredes blancas. No hay ventanas. En el muro del fondo, empotrada en un portal de ladrillo rematado por un arco, hay una vieja puerta de madera carcomida, remendada y cerrada por un tosco travesaño de madera claveteado por gruesos clavos. En el extremo izquierdo superior hay un ventanuco que también ha sido clausurado. La puerta opone al visitante su materialidad de puerta con una suerte de aplomo: no hay paso. Lo contrario de los goznes y sus paradojas. Una verdadera puerta condenada. Pero si el visitante se acerca, descubre dos agujeritos a la altura de los ojos. Si se acerca aún más y se atreve a fisgar, verá una escena que no es fácil que olvide jamás. Primero, un muro de ladrillo hendido y, a través del hueco, un gran espacio luminoso y como hechizado. Muy cerca del espectador –pero también muy lejos, en el “otro lado”– una muchacha desnuda, tendida sobre una suerte de lecho o pira de ramas y hojas, el rostro casi enteramente cubierto por la masa rubia de pelo, las piernas abiertas y ligeramente flexionadas, el pubis extrañamente limpio de vello en contraste con el esplendor abundante de la cabellera, el brazo derecho fuera del rayo visual de la mirada, el izquierdo apenas levantado y la mano empuñando con firmeza una pequeña lámpara de gas hecha de metal y de vidrio. La lucecita parpadea en medio de la luz brillante de ese inmóvil día de fines del verano. Fascinada por este desafío al sentido común –¿qué hay menos claro que la luz?– la mirada recorre el paisaje: al fondo, colinas boscosas, verdes y rojizas; abajo, un pequeño lago y sobre el lago una tenue neblina. Un cielo inevitablemente azul. Dos o tres nubecillas, también inevitablemente blancas. En el extremo derecho, entre rocas, brilla una cascada. Quietud: un pedazo de tiempo detenido. La inmovilidad de la mujer desnuda y del paisaje contrasta con el movimiento de la cascada y el parpadeo de la lámpara. El silencio es absoluto. Todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda ¿con qué? (Paz, 1973: 111-112).

Esa descripción con que Octavio Paz nos quiere hacer visible la instalación *Dados* de Marcel Duchamp admitiría una drástica reducción, una condensación, que debemos al propio Duchamp: *Ovaire toute la nuit*. En efecto, en la condición bífida del *calembour*, captamos esa misma perplejidad que conmueve a Paz –el silencio es absoluto, todo es real y colinda con el verismo; todo es irreal y colinda con lo desconocido, con lo Real.

Se podría incluso pensar que, en su propuesta de un vacío de lo Real, *Dados* es una suerte de manifiesto de paleopolítica en el sentido en que no presupone al hombre sino que lo crea, con toda su ambivalencia, abrigándolo en una horda fluctuante, una institución psicosocial autosuficiente, la instalación, que desarrolla una doble política: de ahorro, frente a lo externo y de dispendio, en lo más recóndito de sí.

La ley de la horda, como ha señalado Peter Sloterdijk, es la reposición de la misma horda en su linaje (Sloterdijk, 1994). Digámoslo, si se quiere, con los versos de *Cobra Norato*:

Chegam ondas cansadas da viagem
 descarregando montanhas.
 Fatias do mar dissolvem-se na areia.
 Parece que o espaço não tem fundo (Bopp, 1998).

Es decir que la horda incubadora funciona como una célula productora de vida, un huevo o cuerpo sonoro cerrado, tal como una caja de resonancia, que crea una mutua copertinencia entre los seres, al tiempo que les abre la posibilidad de transferencia y transporte a espacios vitales cada vez más amplios, ámbitos en que el sentido está muy cerca del espectador, pero también muy lejos de él, en el “otro lado”.

En ese espacio primordial en que la relación con la *materia* es decisiva, la paleopolítica sostiene un matriarcado psíquico que tiene su principio, como estipula el *Manifiesto Antropófago* de Oswald de Andrade, en la *mater*. Recordemos, a ese respecto, que Tarsila do Amaral pinta, simultáneamente a su cuadro-plataforma, *Abaporú*, el hombre que come, hoy conservado en el MALBA, una obra más intrigante aún, *Urutu*, expuesta en París, en 1928, con el título de *O ovo*. Flávio de Carvalho, uno de sus primeros críticos, no dudó en señalar en esa tela fundacional la presencia de un cierto agotamiento de la misma pintura como lenguaje. Con pocos colores, argumentaba el arquitecto-antropófago, realza Tarsila los colores usados; con pocas formas, enaltece la idea de forma; con pocas ideas, aísla la magnitud de su expresión.

O ovo, como típica manifestación paleopolítica, señala pues un origen (alterno) de la tragedia, vista no ya como privilegio atlético de una cultura superior, sino como efecto residual de la administración de bienes escasos. *O*

ovo se presenta, en ese sentido, como una alternativa contraria a la clásica estrategia imperial, que proponía a la cartografía y a la escritura como procedimientos holísticos de agrupamiento, capaces de diseñar, a largo plazo, la épica nacional-estatal. Desconfía, en efecto, de la *paideia*, a la que ve como una teoría de control que doma aristócratas para la *polis* y reivindica, en cambio, un principio igualitario que desplaza la materia natural hacia la simbólica, es decir, que nos propone el tránsito de la madre natural a la cuna metafórica, encarnada por el Estado: “numa só matéria unitária, /maciçamente ovo, num todo” (Melo Neto, 1994: 302). La paleopolítica que ese cuadro de Tarsila anuncia sería entonces una estrategia de sobrevivencia de elementos condenados por la crueldad funcional metropolítica, los cuales, agrupados en la horda, se acogerían al abrigo del huevo-invernadero.

Es importante observar que la construcción paleopolítica conforma entonces una esfera autosustentable donde, tal como en la instalación de *Dados*, tan sólo una membrana separa lo interno de lo externo.

Sem possuir um dentro e um fora,
tal como as pedras, sem miolo:
e só miolo: o dentro e o fora
integralmente no contorno,

Es decir, en otras palabras, que el huevo ya no se pauta por una estereotipada mimesis de la *physis*, de lo ya dado, sino que se apoya en una irrefrenable mimesis de la *poiesis*, o de otro modo, en una diseminación discursiva del procedimiento. En ese sentido, se lo puede entender como ilustración del principio de autopoiesis de von Hartmann: “omne vivo ex ovo. Omne ovum ex ovario”.

Cuando Duchamp nos propone un auténtico *pharmakon*, lo dado como lo dudoso (*ovaire toute la nuit*), nos instala asimismo en el centro de lo hermético. No sólo de lo cerrado sino fundamentalmente en la frontera de un comercio entre el más acá y el más allá del arte donde, como en el huevo, sólo se deja pasar una pequeña cantidad de agua, gas o luz. Como explica Sloterdijk, con la ovulación interna, la salida del útero se transforma en el protodrama de la salida animal, fundando un tipo de desplazamiento óptico, de clara ambición ontológica, en que lo más íntimo y cercano se destina a una ineluctable apertura, brutal o catastrófica, hacia lo más distante (Sloterdijk, 2002: 358).

Ahora bien, hemos podido ver un sentido posible de *Dados* por medio de su diseminación en la obra de Maria Martins. La escultora brasileña, como se sabe, fue no sólo modelo sino musa de *Dados*, cuya versión de 1947 se titula, precisamente, *Etant donnés: Maria, la chute d' eau et le gaz d' éclairage*.

Como modelo, es bueno observar que el maniquí de *Dados* fue moldeado sobre su cuerpo, es una prótesis del cuerpo de Maria Martins, casi una máscara mortuoria, a la manera de *With my tongue in my knees*, otro cliché o ejemplo de necrosis verbal que expone toda sinceridad del terreno del arte. Un hueco, un huevo.

Debe recordarse, asimismo, que *Dados* es también un suplemento del *Gran Vidrio*, obra que, al ser instalada en el Museo de Filadelfia, recibe la sobreimpresión, en transparencia filtrada por una ventana, de una escultura de Maria que Duchamp manda colocar en los jardines del museo, *Iara*, alegoría de la diosa afro-brasileña de las aguas, travestida de piraña y que sella la tragedia de Macunaíma. Por ello, ciertamente, Maria le agrega un subtítulo a su escultura, *No te olvides que vengo de los trópicos*, que adquiere irónica resonancia si se lo adosamos también a *Dados*, como suplemento del suplemento.

Duchamp perseguía la transformación de *l'objet d'art* en *objet dard*. Maria transforma *l'oeuf d'art* en una reivindicación paleopolítica del ciclo de la Cobra Grande. En el catálogo de su exposición neoyorkina de 1944, donde expone *Iara* por primera vez, Maria Martins así nos explica la duplicidad del deseo de la diosa por parte del héroe sin atributos:

Yara offers him a flower and the kiss of death. He disappears with her into the stream. Together they follow its course –a course now calm, now tempestuous– until the moment when a new love appears, no matter where in the immense world, and Yara returns to destroy another mortal who cannot resist the temptation of the assassin –Yara.

Iara fue esculpida por Maria siguiendo la técnica de la cera perdida que tanto le fascinaba por no oponer resistencia material. Charlando con su amiga Clarice Lispector le explica a ésta que la cera perdida es como una placenta primordial, “um processo muito remoto, do tempo dos egípcios antigos. É cera de abelha misturada com um pouco de gordura para ficar mais macia. Aí você vai ao infinito porque não tem limites”. Y cuando Clarice le pregunta si el material es durable, Maria no duda en resaltar que “a cera perdida é um modo de se expressar. Porque depois se recobre essa cera com sílico e gesso e põe-se ao forno para que a cera derreta e deixe o negativo. Aí você vê a coisa mais linda do mundo: o bronze líquido como uma chama e que toma a forma que a cera deixou”.

Diríamos, entonces, que Maria ve la cera perdida –el lenguaje de *Iara*, el suplemento del *Gran Vidrio*, la protoescena de *Dados*– como una forma de alcanzar lo informe, es decir, la radical ambivalencia del valor, la masmédula del lenguaje –“o dentro e o fora integralmente no contorno”– el hymen.

Duchamp definió el genio como “l’impossibilité du fer” (faire). Maria ensaya con sus materiales domésticos y arcaicos *L’impossible* (título de su escultura de yeso también conservada en el MALBA) que es, en realidad, una *possibilité de cire*. Podemos interpretar ese material, que es también un lenguaje, de tres maneras simultáneas: en primer lugar, como una posibilidad plástica y maleable, de cera; en segundo término, como la alternativa de una iluminación súbita y momentánea, semejante a la de las cerillas o fósforos, y por último, como estampa duradera, corroborada por los sellos de cancelería, profesión, por lo demás, de su marido, el embajador Carlos Martins. La *possibilité de cire* es, en suma, “posibilidad de Sire”, o sea, de ser, finalmente, dueña de sí misma. Si *Iara* es una boca abierta, una vagina, *L’impossible* es su huevo. Toda esa plasticidad generadora –la del *calembour*, la de *Dados* o la de *Iara*– parte así de un moldaje, de una impresión, de una traza y nos revela que, agotada la mimesis, el sentido ya no depende de una forma natural, estable y previa, sino de un molde o vaciado que no es ni simbólico ni icónico.

Clarice Lispector, interlocutora de Maria Martins en cuanto a ceras perdidas, es también una tenaz buscadora de posibilidades. Como Duchamp, Clarice quiere figurar un posible no como contrario de imposible, ni como relativo a probable, ni siquiera como subordinado a verosímil. En ese sentido, su reflexión sobre el huevo y la gallina es, sin duda, una clara refutación del realismo, basada en convicciones antioculocéntricas, según las cuales “ver realmente o ovo é impossível: o ovo é supervisível como há sons supersônicos”¹. Diríamos entonces que el huevo de Clarice se comporta, a la manera duchampiana, como un infrave, un puro dispendio de fluidos internos que se expulsan sin llegar a constituir materia positiva, es decir, como algo pre-individual singularizante, en suma, como una imposibilidad posible.

Mas se ele for esquecido. Se eu fizer o sacrificio de viver apenas a minha vida e de esquecê-lo. Se o ovo for impossível. Então –livre, delicado, sem mensagem alguma para mim– talvez uma vez ainda ele se locomova do espaço até esta janela que desde sempre deixei aberta.

Hélène Cixous interpreta el huevo de Clarice como un *oeuf d’art*, es decir, como una metáfora recíproca del amor y la escritura (Cixous, 1990).

¹ Cito por la primera edición en libro “O ovo e a galinha” de *A legião estrangeira* (Lispector, 1964: 55). Cuando republica el texto, en forma de crónica periodística en 1969, como “Atualidade do ovo e a galinha”, más tarde incluida en *A descoberta do mundo* (1984) agrega una relativa, “que o ouvido já não ouve” a los sonidos supersónicos. El huevo connota así un cierto valor anestésico que refuerza su carácter de prótesis.

Marta Peixoto, por el contrario, no ve allí una articulación solidaria sino la inevitable disyunción entre escritura y pasión, un hiato que no satura totalmente la fisura irreparable entre lenguaje y discurso (Peixoto, 1994). En ese sentido, podríamos decir que el huevo abre la posibilidad de una posición psicótica en la medida en que se vea en la psicosis la marca de un fracaso en el trasvasamiento entre lo interno y lo externo. Si nos apoyamos en ese concepto de psicosis como eco de una antigua catástrofe de las esferas de proyección del individuo, se comprende más cabalmente por qué la psicosis es, por fuerza, el tema primitivo latente de la modernización. En la medida en que el proceso de modernización implica una iniciación de la humanidad en el exterior absoluto, nos dice Sloterdijk, una teoría de la modernización esencial no puede llegar a formulaciones creíbles si no es ella misma un protocolo de la psicosis ontológica del proceso vertiginoso de lo moderno.

Por lo tanto, hay una serie matriarcal que, a partir de la *Iara* macunaímica, pasa por la sobreimpresión del *Gran Vidrio* y nos conduce a las puertas o ventanas duchampianas –*la Fresh Widow*, *La bagarre d'Austerlitz*, *la Porte. 11, rue Larrey* o la puerta de la galería Gradiva, hasta llegar a las aperturas de *Dados*–, la vieja puerta de madera carcomida, remendada y cerrada por un travesaño, pero también el ventanuco clausurado, dos pasajes, en suma, condenados, sin salida metafísica. Es una línea, en efecto, que se mueve desde el espacio exterior “até esta janela que desde sempre deixei aberta” y que se vuelve más y más comprensible si la articulamos a un hermético sueño narrado por Clarice poco después, en la época de *Água viva*:

Este sonho foi de uma assombração triste. Começa como pelo meio. Havia uma geléia que estava viva. Quais eram os sentimentos da geléia. O silêncio. Viva e silenciosa, a geléia arrastava-se com dificuldade pela mesa, descendo, subindo, vagarosa, sem se esparramar. Quem pegava nela? Ninguém tinha coragem. Quando a olhei, nela vi espelhado meu próprio rosto mexendo-se lento na sua vida. Minha deformação essencial. Deformada sem me derramar. Também eu apenas viva. Lançada no horror, quis fugir da minha semelhante –da geléia primária– e fui ao terraço, pronta a me lançar daquele meu último andar. Era noite fechada, e isso eu via do terraço, e eu estava tão perdida de medo que o fim se aproximava: tudo o que é forte demais parece estar perto de um fim. Mas antes de saltar do terraço, eu resolvia pintar os lábios. Pareceu-me que o batom estava curiosamente mole. Percebi então: o batom também era geléia viva. E ali estava eu no terraço escuro com a boca úmida da coisa viva.

Quando já estava com as pernas para fora do balcão, foi que vi os olhos do escuro. Não “olhos no escuro”: mas os olhos do escuro. O escuro me espiava com dois olhos grandes, separados. A escuridão, também era viva. Aonde

encontraría eu a morte? A morte era geléia viva, eu sabia. Vivo estava tudo. Tudo é vivo, primário, lento, tudo é primariamente imortal. Com uma dificuldade quase insuperável conseguí acordar-me a mim mesma, como se eu me puxasse pelos cabelos para sair daquele atolado vivo. Abri os olhos. O quarto estava escuro, mas era um escuro reconhecível, não o profundo escuro do qual eu me arrancara. Senti-me mais tranqüila. Tudo não passara de um sonho. Mas percebi que um dos meus braços estava para fora do lençol. Como um sobressalto, recolhi-o: nada meu deveria estar exposto, se é que eu ainda queria me salvar. Eu queria me salvar? Acho que sim: pois acendi a luz da cabeceira para me acordar inteiramente. E vi o quarto de contornos firmes. Havíamos –continuava eu em atmosfera de sonho– havíamos endurecido a geléia viva em teto; havíamos matado tudo o que se podia matar, tentando restaurar a paz da morte em torno de nós, fugindo ao que era pior que a morte: a vida pura, a geléia viva. Fechei a luz. De repente um galo cantou. Num edifício de apartamentos, um galo? Um galo rouco. No edifício caído de branco, um galo vivo. Por fora a casa limpa, e por dentro o grito? assim falava o Livro. Por fora a morte conseguia, limpa, definitiva– mas por dentro a geléia elementarmente viva. Disso eu soube, no primário da noite².

La vida y su placenta, así como la materia y el agua-viva, o en otras palabras, la Medusa, alegoría hiperhistoricista de la Historia, están vinculados entre sí, a la manera de Orfeo y Eurídice, como el pulso y la nada. El hombre moderno no es otra cosa sino él mismo menos su placenta, vale decir que, al separarse de esa nada constitutiva que, sin embargo, es la vida, se excomulga al huevo placentario de la definición misma de la vida.

Para que triunfara el positivismo burgués individualista, se hizo necesario, inicialmente, que los individuos estuviesen vinculados, en primera instancia, a sus madres para después procederse a una ginecología negativa que los adscribiera a la nación y sus aparatos –un procedimiento de dicción, una gimnasia de acción, un régimen de mirada, es decir, una Escuela, un Ejército, un Museo. El Estado, que los separa del huevo, suministra en cambio esa placenta subsidiaria que substituye imaginariamente la pequeña horda primitiva, la de la Gran Cobra, por el Cosmos que funciona como espacio del saber estoico.

Permanecer ajeno a esos vínculos –como Duchamp, como Maria Martins, como Clarice Lispector– es criarse como un soldado del cosmos, alguien que, a partir de la periferia, es obligado a hablar la lengua del mundo como lengua del centro. Por tanto, ese anartista deberá también renunciar al linaje, de allí que el celibatario se piense a sí mismo, paradójicamente, como un hombre de

² Clarice Lispector: “A geléia viva como placenta”, originalmente publicado en el *Jornal do Brasil* (29 enero, 1972) y recogido en *A descoberta do mundo*.

Estado al margen del Estado. Para soportar la vida, ese cosmopolitês o ciudadano del cosmos pinta un semblante para sí. Se pinta los labios con un cosmético “curiosamente mole” y constata que “o batom também era geléia viva”, es decir, que su boca estaba húmeda de algo vivo. Conserva aun así un vínculo indisociable con la nada –“omne vivo ex ovo. Omne ovum ex ovario”– y asimismo con el infinito.

Vicente Huidobro, amigo de Duchamp, compuso una “Canción de Marcelo Cielomar” y también una “Canción del huevo y del infinito” (Huidobro, 1976: 506-7). Recuerdo su (imposible) final:

Había un huevo de pie al borde del mar.
 Un huevo escuchando los rumores del mar.
 Un huevo que tenía adentro el mar y el rumor del mar.
 Y que quería volver al vientre de su arco-iris
 O jugar con un millón de huevos cantantes en las esferas silenciosas.

Hemos visto un huevo de aire como un aire de olvido
 Como un ojo de aire
 Como una corriente de aire en un aire corriente
 Un huevo bailando sobre la tempestad
 Entre los hoyos deslizantes de los naufragios
 Entonces todas las mejillas se pusieron pálidas
 Hubo un temblor de cielo
 Todos los huevos se rompieron
 Y todos los ojos se cerraron.

BIBLIOGRAFÍA

- Bopp, R. (1998). *Poesia Completa*. São Paulo: Edusp.
 Cixous, H. (1990). *Reading with Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 Huidobro, V. (1976). *Obras Completas I*. Prol. H. Montes. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
 Lispector, C. (1964¹). “O ovo e a galinha”. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor.
 Melo Neto, J. C. de (1994). *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Aguilar.
 Paz, O. (1973). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. México: Era.
 Peixoto, M. (1994). *Passionate Fictions. Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
 Sloterdijk, P. (2002). *Bulles. Sphères II*. París: Pauvert.
 Sloterdijk, P. (1994). *En el mismo barco. Ensayo sobre la hiperpolítica*. Trad. M. Fontán del Junco. Madrid: Siruela.