

# BOCCIONI-DUCHAMP EN EL ESPEJO

## Los problemas de construcción de la identidad moderna

Piedad Soláns

En 1907 Umberto Boccioni compone una *extraña* fotografía titulada *Io-Noi-Boccioni*, que supone ser —que *es*— su retrato. En ella se muestra en un primer plano en el centro, de espaldas, y alrededor, formando lateralmente un círculo en el que se sitúan los cuerpos —sus cuerpos—, se corresponden simétricamente los rostros de lado y de perfil. Una fotografía *extraña* —toda fotografía es *extraña*— en cuanto a que sobrepasa los límites de la percepción para asentarse en un territorio propio, en un lugar *otro*, fuera del reflejo único y centrado del sí mismo, en una zona donde la fotografía arroja, como fantasmas, al uno, al doble y su multiplicación. Y *extraña* porque lo que llama la atención es la ausencia de un rostro frontal que correspondería a la figura de espaldas. Ese rostro frontal, central, *humano*, en que se ha basado en gran parte la construcción y representación de la identidad del sujeto y de la figura en Occidente. ¿Dónde está ese rostro? ¿Es inexistente, como si la identidad se desdoblara en varios *otros* que no estuvieran articulados por la mirada frontal, por el rostro frontal del yo? ¿O acaso este yo central está fuera, del otro lado de la obra —la mirada— y desde un

afuera, como mirada, organiza la multiplicidad, el orden y la simetría del yo (la desconocida multitud del yo)? Pero entonces ¿por qué Boccioni alude a la figura de espaldas como al *Io*, al «Yo»? También podría ser que este *Io*, este *Yo*, estuviera oculto por el yo de espaldas, ya que las figuras no muestran una simetría perfecta, sino que están ligerísimamente desplazadas: en este caso, la identidad de un yo central a través de la imagen del rostro se vendría abajo, oculta por lo que el sujeto no puede ver de sí. ¿O es en este desplazamiento del orden, de las correspondencias y de las asociaciones simétricas, en la irregularidad de los reflejos imperfectos, donde se sitúa el yo? ¿Es en la zona oculta, en la zona de ocultación de un doble de espaldas, que no le permite mostrarse, revelarse, ni siquiera *habitar*? Y además: aunque el rostro parece mirarse en espejos oblicuos enfrentados, en un prisma de espejos, a quien el rostro mira no es al espejo, sino a sí mismo, a los varios rostros desplegados de sí mismo. Unos rostros cuyas miradas no se corresponden sino que se cruzan y pierden, estrábricas, en el vacío. O quizá: en el vacío donde habitan esos otros yoes invisibles, desconocidos, que multiplican al yo, en esas fisuras, pliegues, intersticios de ausencia y espacios flotantes donde –también– existe, se gesta y se produce la identidad.

En realidad, la espalda, como el rostro, como los perfiles y los trozos de cuerpo, construyen un texto, unas tramas semánticas que desbordan su *physis*, su materia orgánica y los hábitos comunes de su percepción. La identidad de Boccioni no es el cuerpo, sino el juego de relaciones entre los cuerpos con sus diferentes posturas. Como la palabra Boccioni no es la identidad de Boccioni, sino que lo nombra y designa, lo que se ve del cuerpo de Boccioni no es Boccioni: su identidad se transfiere a su desdoblamiento, su multiplicidad y fragmentación, su carácter especular y al cruce invisible de las miradas.

\* \* \*

Los campos simbólicos de identidad que mueve Boccioni en esta obra son formidables, y sobrepasan al propio cuerpo como *physis* para situarse en proyecciones puramente conceptuales. Del espejo como

---

Piedad Soláns (Madrid, 1954), es historiadora y crítica de arte. Es autora de numerosos textos y artículos de crítica, reflexión y política cultural.



Umberto Boccioni: *Io-Noi-Boccioni*, 1907.

zona de reflexión, reproducción y conocimiento de lo real, Boccioni se traslada al espejo como zona de juego donde tiene lugar lo psíquico: zona donde el cuerpo no reflexiona, sino que se construye. Y se construye, saltando las imposiciones de la percepción, como imagen de pensamiento, procesos de pensamiento, reflexión de un pensamiento que no existe en el mundo exterior, en el mundo de los objetos físicos, sino en el mundo creado, elaborado, de las imágenes. ¿Quién ha visto, alguna vez, un hombre –o mejor, medio hombre– mirándose a sí mismo desgajado, escindido, multiplicado en varios que, a la vez, están completos? Una visión realmente imposible, que sólo puede ser hecha imagen, imaginada, en ese lugar más allá del espejo donde se produce, con autonomía propia, la obra artística.

El retrato múltiple de Boccioni alude tanto al problema de la identidad como a los juegos de representación, interpretación y lectura de la obra: el hermetismo, la imposibilidad de la obra de arte para ser contestada, para significarse si no es a través de una polisemia, una complejidad de signos y unos textos de resonancias, tramas, silencios y negaciones que extralimitan y precipitan más allá de sus límites el sentido unívoco del lenguaje y la mirada. En último caso, las respuestas sobre la obra y la identidad apuntan a una movilidad cambiante y resbaladiza que se resiste y escapa a la rigidez y la autoridad de una mirada –y de una lectura– frontal, centralizada. ¿Dónde está Boccioni? ¿Dentro? ¿Fuera? ¿Desde dónde se mira? ¿Dónde están las miradas? ¿Dentro? ¿Fuera? Y ¿quién es Boccioni? ¿*Io, noi*, Boccioni? ¿Quiénes son todos ellos? ¿Dónde se encuentran, dónde se escinden? Y ¿quién es y dónde está ese *otro fuera* de la imagen, ese *alter ego* que los construye y quintuplica? En realidad, lo que atañe a la obra y al lenguaje como objeto es también lo que concierne a la identidad del sujeto: estos desdoblamientos que rompen la integridad de ambos para arrojarlos hacia la multiplicidad irresoluble de su significación. En este vértice de irresoluciones, sólo la propia obra puede verse a sí misma, contestarse a sí misma: en esta mirada autorreflexiva, en la afirmación de su autorreflexividad, se independiza de la tiranía de la realidad para abismarse, como un narciso, en su propio espejo. Aquí se produce una de las grietas más importantes del arte moderno: la independencia de la obra de una exterioridad especular de lo real para detentar su propia realidad –para ensimismarse– en sí misma. Roto el espejo, se abre un espacio original –un nuevo *origen, una zona de creación*– que destruye y se desprende del mito y de la historia. La historia simbólica de los objetos, la historia *humana* del sujeto, la historia del lenguaje y la historia de la propia obra

artística: Malévich, Mondrian, Klee, Kandinsky, Schwitters, Tzara, Duchamp... Pues la creación por el origen no supone un regreso a un origen mítico sagrado, sino la creación desde un origen del propio pensamiento humano y desde una percepción que es *la nada* como potencia de acción y negación. Sólo de esta *nada* originaria surge la creación: de una mirada que prescinde de los valores objetivos del lenguaje y de la historia para volver a construir un mundo que, para ser, pasa necesariamente por las condiciones subjetivas del artista. Una ruptura –y una rotura– que sólo pudo producirse por un fenómeno formidable de alteración de la subjetividad, de conmoción de las conciencias.

Lo que Boccioni parece mostrar es a Boccioni multiplicado *en un espejo*, que es a su vez la fotografía. Algo imposible, por supuesto, ya que cualquier cuerpo que se mire en un espejo o sea fotografiado no recibe su imagen quintuplicada, ni siquiera duplicada, sino la correspondencia al revés de su imagen simétrica. Así, Boccioni tiene que establecer un cruce, una zona de interacción, entre el espejo y la fotografía, es decir, tiene que manipular con zonas ajenas al propio lugar, al espacio donde existe y está físicamente el cuerpo. Podríamos decir que para que Boccioni exista –para que la identidad del sujeto exista– tiene que ser vertida al espejo, a una superficie extraña donde no está, y en la que sólo, y sólo en ella, puede contemplarse y conocerse, reconocerse, mirarse y ser mirado. Sin embargo, la superficie donde se produce la imagen del desdoblamiento de Boccioni no puede ser la del espejo, ya que un rostro que se mire de frente no puede reflejarse... de espaldas. Tampoco la de la fotografía, pues para ser fotografiado de espaldas un cuerpo ha de ser fotografiado no por sí mismo, sino por una mirada exterior. Es decir: para verse, para representarse negativo (o en negativo) y multiplicado, para mirarse más allá de los límites que le impone la percepción especular de sí mismo, para conocerse y construir su identidad el *Io-Noi-Boccioni* necesita crear un campo extraño, una zona de imagen, *imaginada*, una superficie como umbral del cuerpo y del mundo.

\* \* \*

Diez años más tarde, en 1917, aparece una fotografía de Marcel Duchamp titulada *Marcel Duchamp autour de lui-même*. Seguramente, Duchamp conoció la obra de Boccioni, ya que parece, prácticamente, un plagio. Debo decir que conocí primero la fascinante fotografía de Duchamp, que siempre me pareció extraordinaria, y me sentí profun-

damente desengañada de Duchamp cuando vi la originalidad de la idea de Boccioni. Probablemente, sin embargo, ello no fuera para Duchamp más que un juego, un nuevo *ready-made* a partir, ya no de *objets trouvés*, sino del encuentro de la obra de otro artista: un truco que multiplicaría hasta el infinito los problemas de resonancia de la identidad. O quizá Duchamp haya *triché*, es decir, hecho trampa, y ocultado el verdadero origen –y la originalidad– de su obra: algo que no pudo hacer con la pala, el portabotellas o el urinario. Sea lo que sea, no cabe duda de que la acción de Duchamp es absolutamente duchampiana, y que su trampa, su *trompe l'oeil*, es absolutamente moderna. Hay que decir en su defensa que el *ready-made* de Duchamp es un *ready-made* inducido o ayudado, ya que éste añade otros elementos a la fotografía de Boccioni: una mesa, su inseparable pipa y una actitud serenamente inquisitiva al mirarse –y no encontrarse. Pues ni Duchamp ni Boccioni se encuentran. Las miradas cruzadas parecen fijarse en el vacío, no ver.

\* \* \*

¿Cómo, en qué condiciones se produce este fenómeno artístico de desdoblamiento, fragmentación y multiplicidad del cuerpo moderno, ya planteado, si bien como un desgarramiento, por los artistas y escritores románticos, y que va a extenderse a lo largo del siglo hasta convertirse en zona de identidad y reconocimiento, disolución y pérdida del sujeto en la postmodernidad? En este punto, la pregunta que entraña mayores dificultades parece referirse a una zona específicamente artística. Es decir, ¿cuáles son los campos semióticos, los medios visuales y los elementos imaginarios de sustitución con que se transfieren estas condiciones a la obra y hacen visible, comprensible y *textualmente* legible los problemas de una nueva construcción de la identidad moderna?

Si volvemos a mirar las fotografías de Boccioni-Duchamp y observamos los elementos plásticos que éstos utilizan para construir la concepción de identidad que aborda la imagen moderna, encontraremos una forma básica: el cuerpo. Pero no es un cuerpo *normal*, sino un cuerpo de resonancias y de ecos, un cuerpo plural y multiplicado. Un cuerpo, al fin, que se muestra desde diversas posiciones espaciales, un cuerpo que se despliega en el espacio y necesita del espacio para situarse y ser visto. Un cuerpo como éste no puede existir física, social ni espacialmente fuera de la obra, pero sí en la obra: ella es el lugar donde se hace posible lo invisible, donde se hace comprensible lo pensable, donde se hace legible lo imaginado. Y aún más allá: ella es el lugar



Marcel Duchamp: *Marcel Duchamp autour de lui-même*, 1917.

donde la conciencia puede producirse y realizarse, saltando –como la *Alicia* de Lewis Carroll– a una zona excéntrica ajena a los límites que le marca la naturaleza, el lenguaje y la convención cultural. Así, la obra artística es el lugar donde se abre un vacío repleto de infinita posibilidad, una *nada como origen*, como negación. Una nada –un más allá del espejo– como potencia extrema de lenguaje.

Porque la obra, por su condición visual, también impone sus exigencias. Para producirse y existir en las condiciones de visualidad *semántica* de la obra, el cuerpo tiene que perder y abandonar su naturaleza física para trasladarse a *signo*: una pérdida terrible, una castración que separa la obra artística de lo real y le confiere, por otra parte, plena existencia autónoma y autorreflexiva. El cuerpo ha de ser signo y ocupar un campo semántico, situarse en dimensiones sensibles y perceptivas, ubicarse en las zonas invisibles del espejo (que se agota en una obra que no refleja *nada* más que a sí misma) y la mirada. Así, y sólo así, la identidad del sujeto se construye en la obra desde la obra y sale fuera de sí –y de ella– con el flujo ininterrumpido de una existencia propia. Sólo así se constata como forma una sombra ya esparcida por el Romanticismo: que para la obra moderna la realidad es una causa perdida. O, por decirlo de otra manera, que el mundo como representación deja de ser válido como reflexión filosófica, científica o religiosa para desplazar la reflexión en torno a la propia conciencia y al modo de ser del hombre. Este es el fenómeno que comprendió y en el que se autorrealizó perfectamente el arte moderno y en el que acaba por disolverse, en el agotamiento de una imposibilidad narcisista de verse si no es en el espejo de sí misma, la postmodernidad.

En última instancia, lo que van a plantear las fotografías de Boccioni y Duchamp como un problema típicamente moderno no es la representación figurativa del cuerpo en sí, de un cuerpo que se ignora a sí mismo y cuya representación se propone como conocimiento para un otro, ni tampoco del cuerpo como símbolo (algo que ha ocupado la producción artística en todas las culturas), ya que la obra moderna rapta y vacía al símbolo de su forma y su función. Lo que se plantea en estas fotografías es *la potencia semántica del cuerpo para significarse como signo pleno de identidad de un sujeto que se escinde de la tiranía de la realidad para abrir un infinito de posibilidades en sí mismo*. En realidad, lo que está aquí en juego es tanto una revolución de los lenguajes como la destrucción de la identidad del sujeto clásico como unidad y mónada –con sede en el cuerpo, en un cuerpo que implica una unidad física y espiritual centralizada– para descubrirlo, verterlo y depositarlo en las

recién abiertas fisuras de su *alter ego* y su multiplicidad. Pues lo que aparece en estas fotografías no es un cuerpo, un solo cuerpo, sino la fragmentación, la pluralidad y el desdoblamiento en el tiempo y en el espacio del cuerpo en varios cuerpos pertenecientes al mismo sujeto, pero vistos desde los diferentes ángulos de la mirada. Los espejos como reflejo y lugar donde se construye esta nueva identidad son los campos semánticos donde va a multiplicarse el cuerpo, la zona a la que se transfiere, como una resonancia perpetuamente hollada, perpetuamente rota y perpetuamente devuelta, el problema de la identidad *humana*. Una identidad que propone su conciencia de extrañeza, de ambigüedad y de imposible existencia íntegra, precipitando la mirada moderna a una experiencia múltiple, desintegradora y disolutoria de la unidad del yo.

Sin embargo, y salvando, o quizá para salvar, esta disolución, el círculo en que están dispuestos los cuerpos los re-úne, vuelve y devuelve hacia sí, planteando que la experiencia de reconocimiento del sujeto sólo puede producirse a través de su multiplicación en una diversidad, diferenciación y relación de *yoes*. Lo que integra –¿como redención?– la experiencia identificatoria del sujeto en las obras de Boccioni y Duchamp –que de otra manera se precipitaría en el narcisismo, la esquizofrenia y la pérdida en que se sumerge el sujeto en la postmodernidad– es la mirada hacia el otro-los otros y la relación especular entre los cuerpos, significando que el lazo, el nexo aglutinador de construcción de la identidad moderna reside en *la diferencia y en la alteridad*. Pero si esto es cierto, ¿por qué entonces y también las miradas de Duchamp-Boccioni se cruzan en el espacio, flotan y se extravían y al mirarse no se ven? Y aún más allá ¿por qué Duchamp retratado como Boccioni se muestra como un doble que no es, pero que le permite duplicarse, multiplicarse, ser? Hay un juego irresoluble entre el reconocerse y el desconocerse, entre la presencia y la ausencia, una zona de significación en la mirada absolutamente identificatoria y al mismo tiempo, vacía y abismal.

En esta zona *abierta* en el espejo la obra artística moderna descubre las fisuras de una liberación que, al mismo tiempo, la precipita hacia sí misma.