

Maria da Graça Costa Ramos

EROTISMO AMAZÓNICO EN LA OBRA DE MARIA MARTINS

Maria Martins. —Erotismo y naturaleza. —Diálogo erótico y artístico. —La maldita.

*Longtemps même après ma mort
Longtemps après ta mort
Je veux que ma pensée comme un serpent de feu
S'enroule autour de ton corps sans te brûler*

*Je veux te voir perdu, asphixié,
Errer dans les brouillards
Tissés par mes désirs.*

*Je veux pour toi des longues
Nuits sans sommeil
Accompagnés par le tam-tam rugissant des tempêtes
Lointaines, invisibles inconnues*

*Je veux que la nostalgie de
Ma présence alors te paralyse¹.*

La elección del poema para iniciar este artículo es simbólica. Creo que funciona como una especie de matriz estructural que permitirá comprender la obra de Maria Martins, su autora. Prácticamente, toda la escultura de la artista se centra en los temas sugeridos en el poema, que habla de la violencia del deseo, del erotismo, de la inquietud que el otro puede provocar en cada uno de nosotros. La escultura de Maria Martins puede leerse como un mapa de las pasiones vividas y expresadas por el cuerpo, impetuoso campo de duelos sensoriales.

La intención del presente trabajo es interpretar una fase de la obra de la escultora brasileña Maria Martins, en especial la del periodo que denominamos ciclo amazónico, pues se inspira en la jungla que aún domina gran parte del territorio brasileño. Dicha fase se extiende desde 1942 hasta 1946, año, este último, en que la escultora empezó a presentar piezas alejadas de tal inspiración.

Muchas de las esculturas de Maria Martins están basadas en leyendas brasileñas que relatan historias de involucramiento erótico entre dos seres, de ahí que su obra se pueda vincular casi inmediatamente con el erotismo; en virtud de esta relación, algunos teóricos, como Georges Bataille y Octavio

¹ En el manuscrito no consta ni la fecha ni el lugar en que fue escrito. En la actualidad, se encuentra en Río de Janeiro en posesión de la coleccionista Kátia Mindlin Leite Barbosa. La traducción es literal: «*Incluso mucho después de mi muerte / Incluso después de tu muerte / Yo deseo torturarte / Yo deseo que mi pensamiento / se enrosque alrededor de tu cuerpo como una serpiente de fuego / sin llegar a quemarte / Yo deseo verte perdido, asfixiado, vagando / En la oscura neblina / urdida por mis deseos / Para ti, deseo largas noches de insomnio / Acompañadas por el tam-tam ruidoso de las tempestades / Bien lejos, invisible / Yo deseo que la nostalgia de mi presencia / te paralice*».

² BATAILLE, Georges, *El erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1997 (1957) en su edición brasileña: *O erotismo*, L&PM, Porto Alegre, 1987. Asimismo, Octavio Paz, *Um mais além erótico: Sade*, Mandarin, São Paulo, 1999.

Paz, han sido de gran ayuda para edificar el cuerpo teórico² de este estudio. Gracias a ellos ha sido posible bucear en el mundo escultórico de Maria Martins, un reino habitado por seres atormentados, pues cuando se estudia su obra pueden percibirse batallas entre cuerpos poco disciplinados, metáforas de instinto y violencia. Considerada la única escultora surrealista brasileña, Maria Martins buscó la inspiración en las formas de la naturaleza para hablar de la sexualidad, para exponer e intentar desvelar los misterios del cuerpo.

Antes de adentrarnos en el análisis de la obra, es necesario presentar brevemente a la artista para contextualizar mejor su producción en el escenario de las artes plásticas, ya que muy pocos críticos e historiadores estudiaron su obra, incluso en Brasil.

Maria Martins

Maria Martins nació en Campanha, pequeña ciudad situada en el interior de la provincia de Minas Gerais, en 1894, y murió en Río de Janeiro en 1973. En la infancia, recibió una educación en francés y fue preparada por la familia para ser concertista de piano. Durante la juventud, vivió un frágil matrimonio con uno de los grandes historiadores brasileños, Otávio Tarquínio de Sousa. En la década de los veinte, cuando decidió separarse, marchó a París, donde entró en contacto con el diplomático Carlos Martins Pereira e Sousa, con quien se casó y vivió en países como Ecuador, Dinamarca, Japón, Bélgica, Estados Unidos y Francia.

Durante su estancia en Japón, entre 1934 y 1935, se interesó por el arte de la cerámica. El año siguiente, ya en Bruselas, fue alumna de Oscar Jesper y aprendió a modelar en terracota. No obstante, la dedicación a la escultura empezó en los Estados Unidos, país en que vivió desde 1939 hasta 1948. En Nueva York, en 1942, estudió con Jacques Lipchitz, quien la ayudó a trabajar el bronce, que en adelante sería el material preferido de la escultora.

En 1941, realizó una exposición, en Washington, en la galería Corcoran, donde presentó piezas de madera, yeso y bronce, de temáticas muy variadas, como *Salomé*, *Danzarina* o el *Christo*, pieza de madera, adquirida por el empresario Nelson Rockefeller para el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En mayo de 1942, durante una exposición individual en la galería Valentine de Nueva York, el Museo Metropolitano de Arte compró un *San Francisco* de la artista.

Hasta entonces, su obra no tenía un estilo definido; el erotismo estaba presente en las piezas, pero no de manera muy explícita y apenas erráticamente. Algunas obras se centraban en personajes extraídos de las leyendas

brasileñas, como sería el caso de *Yara* (1941, bronce), adquirida posteriormente por el Museo de Arte de Filadelfia. Dicho museo posee gran parte de la obra de Marcel Duchamp; probablemente fue el pintor francés quien sugirió al Museo la compra de la pieza de Maria Martins, ya que solicitó que colocasen la escultura en un punto del jardín donde pudiera ser vista a partir de la posición de la obra *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, más conocida como el *Gran vidrio*³.

Maria Martins y Marcel Duchamp fueron amantes durante mucho tiempo. La relación puede comprobarse en la correspondencia que él le dirigió, y que está en manos de una de las herederas de la artista en Brasil⁴, así como en las obras que Duchamp dedicó a la escultora y que tendremos oportunidad de comentar en el cuerpo del presente trabajo. La relación amorosa se interrumpió cuando la artista decidió acompañar a su marido al nuevo destino diplomático, como embajador de Brasil en Francia, en 1948; sin embargo, la correspondencia se prolongó en el tiempo, hasta 1951, época en que la artista ya había regresado a Brasil.

Al hacer este rápido perfil de Maria Martins, pretendo resaltar el hecho de que la escultora brasileña ya poseía una iconografía particular cuando conoció a Marcel Duchamp, acontecimiento que tuvo lugar tras la exposición que Maria hizo junto con Piet Mondrian, en 1943, en la galería Valentine. Su obra despertó el interés de los surrealistas europeos exilados en Estados Unidos, un grupo que a partir de entonces empezaría a frecuentar.

En los salones de la Valentine, mientras Piet Mondrian presentaba sus cuadros abstractos, de una racionalidad constructivista, Maria Martins dedicaba la exposición al barroquismo de la selva tropical, llegando a lanzar incluso un libro-catálogo titulado *Amazonia by Maria*. La artista exhibió varias esculturas cuyo origen se encontraba en las leyendas brasileñas. Para cada escultura, escribió un pequeño texto poético, donde explicaba a los visitantes el sentido de aquellos monstruos, que representan lo extraordinario en el seno de la naturaleza. A partir de entonces, perfeccionó su iconografía particular, centrada en el erotismo y en la naturaleza. Cuando nos referimos a la naturaleza en el trabajo de Maria Martins, el sentido es doble: el entorno geográfico, el paisaje natural que envuelve a los brasileños, y el cuerpo humano, en la medida en que la escultora hace la asociación de las partes del cuerpo humano con las formas de la naturaleza tropical.

³ La información se encuentra en el vídeo *The secret of Marcel Duchamp*, producido en 1997 por la BBC Televisión (Londres), que trata sobre la relación entre Marcel Duchamp y Maria Martins.

⁴ Los originales pertenecen a Nora Martins Lobo, hija mayor de la artista que vive en São Paulo, a la que estoy agradecida. Asimismo, el Museo de Arte de Filadelfia cuenta con algunas copias, cuyo acceso está restringido. La correspondencia no está datada, pero fueron escritas entre 1948 y 1951.

Erotismo y naturaleza

⁵ *El erotismo*, pp. 33-35.

⁶ Op. cit., pág. 22.

Según Bataille⁵, el erotismo existe debido a la prohibición cultural, al hecho de que el hombre llega a traspasar su animalidad intrínseca. Gracias al lenguaje y a la imaginación, la humanidad consigue efectuar este salto evitando así la caída en la naturaleza primordial. Octavio Paz explica, asimismo, las relaciones entre la naturaleza y el erotismo:

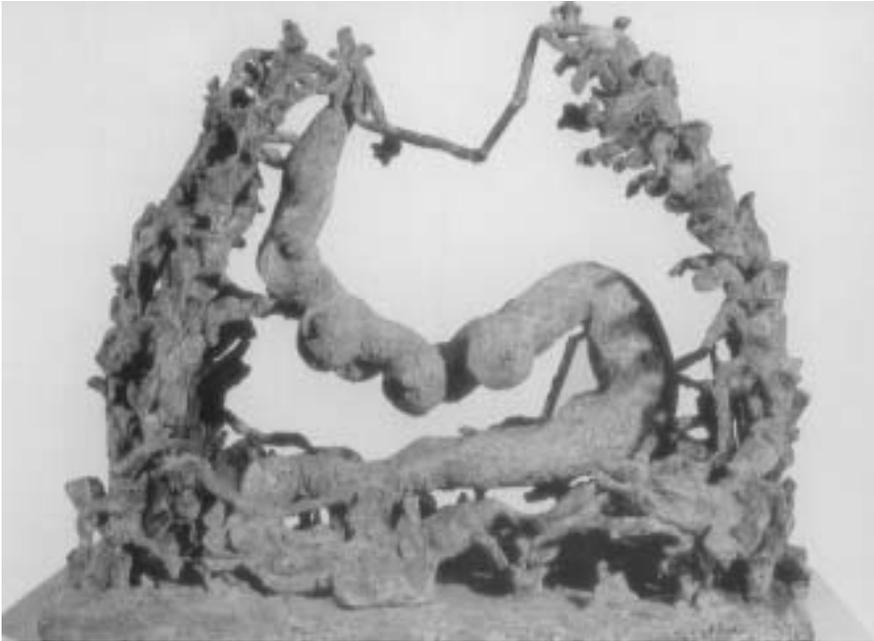
El erotismo es deseo sexual y algo más, y ese algo más es lo que constituye su propia esencia. Ese algo más se nutre de la sexualidad, es naturaleza y al mismo tiempo la desnaturaliza⁶.

Si el erotismo representa la fusión del hombre con el animal, y al mismo tiempo la ruptura de tal relación, las piezas de Maria Martins, en especial las del ciclo amazónico, expresan claramente tal dualidad: rompen con la idealización del ser humano, ordenado sexualmente, y apuntan al aspecto más rudo de la sexualidad. Son obras que, al persistir en el rescate del aspecto bestial, exhiben la fuerza cruda del deseo. En la medida en que el erotismo es el aspecto de la existencia humana que se encuentra en la frontera de la naturaleza y de la cultura, del cuerpo y de la psique, las curiosas esculturas de la artista denotan este complejo entramado.

Las esculturas de *Amazonia by Maria* tenían un fuerte acento fantasmagórico al evocar un universo regido por fuerzas primitivas, en el que impera el sentido del caos, el caos primordial de la jungla amazónica, del universo, y también del propio ser. Aiokã, Yemenjá, Cobra Grande, Iara, Boto, Boiuna y Iacy son dioses de la mitología amazónica o de origen africano, monstruos en el propio sentido del término, seres de conformación extraña y enigmáticos, dotados de una sexualidad primitiva. Maria Martins se apropió de esa realidad mítica primitiva y con una imaginación en la que afloran las imágenes del inconsciente transformó tales seres en esculturas que fascinan o repelen por lo que tienen de asombroso. Ella asoció la abundancia de las formas amazónicas a fantasías eróticas y plasmó piezas que expresan una feroz carnalidad y la rebeldía de los apetitos sexuales.

Desde el inicio de su producción, la fascinación por el cuerpo humano era evidente. A partir de la exposición *Amazonia by Maria*, tal deslumbramiento se muestra de una manera peculiar: Maria Martins rompe con la figuración tradicional al crear cuerpos humanos mezclados con formas animales y vegetales, indisciplinados híbridos que indagan sobre miedos y placeres.

Las obras parecen decir que es en el cuerpo donde el hombre puede realizar el retorno a la naturaleza. Es como si esos seres estuviesen gritando que la humanidad, por medio del cuerpo, puede mantener contacto con sus



Maria Martins, *Cobra Grande*, 1942. Colección Dalal Achcar.

raíces animales. Las piezas claman que los humanos tienen una naturaleza primitiva, que también son animales. De ahí que su iconografía rezume aberración. Las disformes creaciones tienen un carácter de alucinación y provocan en muchos espectadores una reacción próxima al espanto, incluso a la repugnancia, al insistir en exponer el sentido nocturno de la sexualidad, al percibir el erotismo como algo enraizado en la animalidad.

⁷ *El erotismo*, pág. 21.

La asociación que la escultura de Maria Martins hace entre el sexo y la animalidad, y no con lo meramente humano, representa una manera de llamar la atención respecto a la fuerza de la sexualidad, que puede manifestarse como poder brutal, puesto que el hombre también tiene deseos violentos y a veces poco domados. La violencia que anima los movimientos del erotismo ya fue explicada por Bataille, para quien «el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación»⁷.

Al destacar esa violencia, las esculturas de la fase amazónica exhiben un mundo al revés en el que la humanidad entera se reviste de trazos eróticamente fantasmagóricos. Todas ellas están basadas en leyendas que presentan los complejos primitivos vinculados a la sexualidad, como es el caso de Yemnjá. A la diosa, violada por su propio hijo Orungan, se le dilató tanto el cuerpo que, al final, sus pechos reventaron y empezaron a brotar de ellos dos corrientes de agua que, reunidas, formaron un gran lago. Del vientre

⁸ *O erotismo* (edición brasileña), pág. 80.

⁹ GOLDBERG, Sonia Salstein: «Maria Martins», en *Museu de Arte Contemporanea da Universidade de São Paulo: Perfil de un Acervo*, São Paulo, 1978, pág. 239.

¹⁰ MARTINS, Maria: «Boiuna» en *Amazonia by Maria*, Valentine Gallery, Nueva York, 1943.

de Yemenyá surgieron una gran cantidad de dioses, porque había en ella un exceso de energía y de vida.

Como en las leyendas, las formas creadas por la escultora traspasan el orden conocido, extrapolan cualquier racionalidad. Son todas ellas un exceso, como si no tuviesen acabamiento, e indican una energía rebosante. Si la problemática del erotismo es la problemática del exceso, del desbordamiento del ser⁸, entonces las piezas de Maria Martins hablan de esa exuberancia, de la abundancia de la sexualidad. Consciente o inconscientemente, la escultora recurrió al exceso amazónico para referirse al exceso del existir, del ser. En obras como *Boto*, basada en la leyenda de un pez seductor de las mujeres que viven a las orillas del río Amazonas, hay tantas formas, tal alargamiento de ramas que es inmediata la asociación con la inmensa riqueza vital de la Amazonia. Maria Martins recurrió a ese vasto y generoso mundo como si estuviera deseando mostrar la amplitud de la existencia, la abundancia de formas del ser, la multiplicidad de las vivencias eróticas.

De manera general, en el conjunto de la obra de Maria Martins, no existe contención, todo está centrado en la expansión. En el caso específico de las piezas de *Amazonia by Maria*, las formas se agregan inestablemente unas a las otras y presentan una fuerte carga de teatralidad; por eso, en esta poesía escultórica hay mucho de grotesco, en el sentido de extraño e irregular. A causa de la superposición de los dominios, las piezas dirigen la mirada del espectador a otra realidad: un universo fuera de las pautas, en el cual aflora el sentido fantástico-onírico de un «proto mundo animal-vegetal»⁹ repleto de formas orgánicas enmarañadas y encrespadas.

Tal irregularidad de formas, el modelado intrincado y excesivo, puede observarse en una de las piezas más amedrentadoras, *Boiuna* (1942, bronce, Museo de Las Américas). Se trata de una escultura llena de pequeñas bocas o vulvas. El monstruo, según Maria, «en sus rondas proféticas, mata a los hombres con sus innumerables bocas, chupa su sangre, secando su fuerza»¹⁰. En la jungla brasileña, el prestigio de Boiuna se debe al pavor que produce debido a su voracidad y a sus múltiples transformaciones para hacer el mal. Los indios creen que Boiuna engaña a la humanidad y que quien la ve se ciega, quien la oye ensordece y quien la sigue enloquece.

La violencia erótico/sexual también está presente en una pieza sin título que pertenece a un coleccionista particular brasileño. En ella (co)existen varias posibilidades de lectura: ¿es un único ser que se transforma en dos y él mismo hace su absorción o, por el contrario, son dos seres que se transforman en uno? Es difícil responder. Todo lo que se sabe es que el sol se transforma en dos especies de serpientes; la que presenta el cuerpo más alargado tiene una boca grande y abierta en dirección a la más pequeña, lo

que sugiere la posibilidad de una *fellatio* o, metafóricamente, un acto cósmico de devorar. ¿El sol genera la vida y, con ella, los encuentros entre los seres? ¿O son los seres que al entrelazarse en el goce producen el sol? El sol de Maria Martins es una provocación, sale de todas las normas, sobrepasa los límites porque su escultura deja patente la crudeza del sexo. Su obra expone lo más dulce y lo más cruel de la condición humana.

La riqueza de tal universo puede observarse en el trabajo titulado *Les Deux Sacres* (1942, bronce, Museo de Arte de Baltimore). Esta obra nos da una idea de la confusión de las formas creadas, que recuerdan las ramas y ataduras de la selva, la vida brotando generosamente de la tierra. La recuperación de las fuerzas vitales de la naturaleza también está presente en *Uirapuru* (1945, bronce, colección particular). La pieza, aunque pertenece todavía al ciclo amazónico, ya que se refiere a un pájaro de la jungla, presenta importantes cambios de estructura en relación con las otras, hecho que puede atribuirse a la influencia de Jacques Lipchitz. Tras las clases que tuvo con él, Maria Martins empezó a definir mejor la figura, limitando lo ornamental y lo decorativo y centrando la intensidad del exceso en la propia imagen esculpida.

El erotismo del *Uirapuru* está contenido en las historias que existen sobre el pájaro llamado «la maravilla de la amazonia». Sencillo, su cuerpo no posee atractivos que lo diferencien del resto de pájaros de la selva, pero su canto sí. Dicen que cuando el *Uirapuru* canta, siempre en las proximidades de las cascadas, los otros pájaros callan, tal es el poder de su melodía metálica. La preciosidad de este pequeño animal se debe asimismo a otros dos hechos: 1) canta pocos días al año, solamente en época de celo, y 2) a su sentido de la libertad, pues es casi imposible capturarlo con vida. Una vez que ha muerto, el *Uirapuru* puede ser transformado por los indígenas en talismán, cuyo poder es hacer feliz a quien lo posee. En la escultura, Maria transformó su *Uirapuru* en un híbrido de hombre, animal y vegetal, lleno de garras y agujeros, vigoroso en su expresión.

Una buena definición del erotismo —y también la mejor definición del objeto representado— está presente en otra pieza, de nombre *Apuseiro* (1943, bronce, colección particular). En la jungla, el *Apuseiro* es un árbol de donde brota un líquido con el que se fabrica la goma natural. La escultora lo transformó en un gran falo, que salía de un entrelazado de ramas y ataduras. La conexión entre árbol y falo es clara, inmediata.

Incluso en piezas aparentemente inofensivas, la exploración de esa temática está presente, como en *Tamba-tajá* (1943, bronce, colección particular). Es necesario conocer mínimamente las antiguas leyendas indígenas para conseguir interpretar la escultura de Maria desde el punto de vista de la sexualidad y del erotismo. El nombre *tamba* designa una planta (*Caladium auritum bicolor*) que habita en las matas sombrías y húmedas y tiene forma

Maria Martins, *Boiuna*, 1942.
Colección Nelson Rockefeller.





Maria Martins, *Apuseiro*, 1943.
Colección Sérgio Fadel.

¹¹ Luis Da CÂMARA CAS-
CUDO, *Dicionário do folclore
brasileiro*, Itatiaia/Universi-
dad de São Paulo, Belo Hori-
zonte/São Paulo, 1985, 5ª
edición, pág. 723.

de flecha. Está formada por dos hojas; sobre la más grande, verde, se localiza una más pequeña, roja, recortada en forma de vulva. *Tamba*, en el idioma tupí, significa concha y designa también la vulva. La palabra *taiá* (tajá) traduce aquello que es picante, ácido. A partir de esa planta, de pequeñas dimensiones, los indios construyen un amuleto para la conquista y la fidelidad amorosa. Quien gana un *tamba-tajá*, preparado por un *pajé*, hechicero, lo debe utilizar discretamente, pues éste pierde su fuerza al ser visto.

Cuenta la leyenda que cuando los indios estaban lejos de su amada gritaban en el centro del *tajá*, e inmediatamente la imagen del ser amado aparecía en la parte roja de la hoja «como un espejo incendiado por el poder de la ausencia»¹¹. Los brazos abiertos del *Tamba-tajá* de Maria recuerdan asimismo el dibujo de un monstruo, el *ipupiara*. Según la imaginación de los colonizadores portugueses, *ipupiara* era un monstruo que habitaba en Brasil en la época del descubrimiento, un pez-mujer fatal para los hombres que a él se aproximaban.

El formato de la parte superior del *Tambá-tajá* de Maria recuerda de manera lejana la imagen del *muiraquitã*, pequeña figura hecha con una piedra verde. Según una leyenda, las indígenas *Icamiabas* —guerreras bravas e invencibles que necesitaban a los hombres únicamente para fines de procreación y que mataban a los hijos varones— hacían el *muiraquitã* en las orillas del gran río. El objeto lo donaban a sus efímeros compañeros como recuerdo de la noche de entrega sexual y como amuleto protector.

Maria reúne aspectos de todas esas tradiciones en su pieza y crea su propio talismán. Si un talismán es un objeto que posibilita la realización de aspiraciones o deseos, el *Tamba-tajá* de la escultora es el retrato alterado de una mujer durante el goce, con las manos y el pelo erizados por el placer. Si comparamos esta pieza con una escultura titulada *Samba*, perteneciente a los orígenes de su producción artística, podemos apreciar que se ha producido un cambio admirable. De la conformación tradicional y opulenta del cuerpo humano, Maria Martins pasó a una cierta abstracción de las formas, a una economía en la representación física. Sin embargo, lo más llamativo es el aspecto de la figura. *Samba* muestra un erotismo casi transcendente, una sensualidad contenida que deja rastros de lo sublime. *Tambá-tajá* evoca una experiencia más carnal, más terrena, de intensidad más lúbrica, de lascivia que trasciende lo humano.

Le Couple (1943, bronce, colección particular) es obra de una violencia latente sin precedentes en la iconografía brasileña. Son dos seres-monstruos que no consiguen abrazarse y que se reflejan en su propia extrañeza. La doble de *Le Couple* exhala salvajería, como si el encuentro amoroso posibilitase la liberación de los monstruos que habitan en cada uno de los amantes. La escultura parece transmitir la idea de que la vida está habitada por instintos, donde el canibalismo —metafórico o real— impera en

función de la ilusión de que al devorar al otro, al que se ama, es posible absorberlo.

Diálogo erótico y artístico

La recreación por parte de Maria Martins de las formas del mundo primitivo de la selva tropical y su recurrencia en la temática de la sexualidad encantaron a André Breton, que estuvo presente en una de las primeras exposiciones de la escultora en Nueva York. A partir de entonces, se estableció entre ambos una duradera amistad, hasta el punto de que André Breton firmó el texto del catálogo de la última exposición de la artista en Estados Unidos¹².

Probablemente, fue Breton quien incentivó la presencia de Maria Martins entre el grupo de artistas europeos vinculados al surrealismo —André Masson, Yves Tanguy, Max Ernst, Kurt Selligman y también Duchamp. La convivencia con el grupo de exilados surrealistas permitió una aproximación entre Maria y Duchamp. Nadie sabe con certeza cuándo empezó la relación amorosa. El diálogo artístico resultó en un dibujo de un desnudo realizado por Duchamp, a partir del cuerpo de Maria Martins¹³, en que escribió en la parte inferior *Étant donnés*: Maria, 1º la cascada, 2º la luz de gas, que sería la génesis de su gran trabajo conocido póstumamente.

Maria Martins también posó para la realización de un molde en yeso prácticamente en la misma postura del dibujo, la diferencia se encuentra en que en esa versión la mujer tiene el vello del pubis depilado. En la actualidad, el trabajo pertenece al Museo de Arte Moderno de Estocolmo y se considera, asimismo, el elemento preparatorio para *Étant donnés*, la obra que Duchamp construyó en silencio durante veinte años. Duchamp entregó el dibujo y el trabajo en yeso a Maria Martins, que en 1966 prestó el molde en yeso para la retrospectiva del francés realizada en la Tate Gallery de Londres. Nadie en la época infirió que, tras estos trabajos realizados a partir del cuerpo de la artista y dedicados a ella, pudiese estar gestándose algo más, de ahí que la sorpresa fuese enorme, pues a todos los efectos Duchamp había dejado de crear hacía muchos años.

El rico diálogo emocional y artístico entre ambos, registrado en las cartas conservadas por la familia de la artista, fue capaz de producir otras novedades. En 1944, la revista *Vogue*¹⁴ publicó un reportaje sobre la artista brasileña que evidencia la intimidad que llegó a existir entre estos dos artistas. La revista publicó una fotografía de Maria cuyo montaje recuerda la estructura del *Gran vidrio*, de Duchamp; de ahí que se pueda atribuir la autoría del trabajo al artista francés.

¹² Manuscrito preparado para la exposición de la artista en la galería Julien Levy, en 1947, en Nueva York, y reproducido en el catálogo de la exposición retrospectiva de Maria Martins en la galería Maria Luisa e Oscar Americana, São Paulo, 1997, pp. 13-15.

¹³ Algunos autores, como Juan Antonio RAMÍREZ, en *Duchamp: el amor y la muerte, incluso* (Siruela, Madrid, 1994, pág. 244), afirman que el año de la producción del dibujo es 1944. Sin embargo, Calvin TOMKINS en *Duchamp* (Anagrama, Barcelona, 1999, pág. 396) marca como fecha el año 1947.

¹⁴ Revista *Vogue*, Nueva York, 1 de julio de 1944.



Maria Martins, *Tamba-Tajá*, 1945. Colección Geneviève y Jean Boghici.

¹⁵ Una versión de *Imposible* se encuentra en el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro y otra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (*Imposible III*). Un coleccionista brasileño es el dueño de una tercera, en yeso. Otra versión está en paradero desconocido. La diferencia entre estas versiones se basa en las diferentes posiciones adoptadas por los brazos.

¹⁶ G. BATAILLE, *El erotismo*, cit., pág. 21.

¹⁷ E. BONK, *Marcel Duchamp: The Portable museum*, Thames and Hudson, Londres, 1989, pág. 282. (Véase en este mismo número de MATERIA el trabajo de H. Parret, p. 144).

En ese mismo año, Maria Martins esculpió una pieza llamada *Imposible*¹⁵. Ciertamente, es su trabajo más conocido. Como bien indica el nombre, la escultora quería mostrar la imposibilidad de la completa entrega amorosa, cuando el cerebro, la razón, se enfrenta y vence los movimientos del cuerpo. No puede decirse con seguridad lo que es propiamente del ámbito masculino o del femenino, pues parece como si los seres tuviesen en sí mismos las dos polaridades. Se observa solamente que la entrega es imposible a causa de las garras. Se sabe que Duchamp llamaba a Maria «mi novia imposible» y puede ser que la pieza esté contaminada de referencias a la pasión transgresora vivida por los dos.

Las versiones de *Imposible* están hablando de un mundo salvaje, de una jungla peligrosa y fascinante, que es el mundo del deseo. Igual que en el poema inicial, la pieza deja patente la identificación del encuentro amoroso con la violencia, esa furia que anima los movimientos del erotismo¹⁶. El erotismo que trasluce la pieza es como un violento movimiento que lleva a dos seres a entrar en contacto con su propia naturaleza y extrañeza, a percibir la ausencia de plenitud y salir en busca de la del otro. Las figuras están sometidas a un juego de entrega y resistencia, que parece indicar una especie de lucha sin tregua de los seres contra sí mismos y contra la oposición del otro, asustados por encontrarse ante la probable entrega erótica.

No se sabe si Maria Martins estaba refiriéndose a experiencias personales en sus trabajos; es probable, no obstante, que así ocurriese con Duchamp y que éste crease un talismán artístico para ella. En la Maleta del número XII, dedicada a la artista en 1946, el artista incorporó una obra titulada *Paysage fautif* (Paisaje defectuoso). Es un dibujo extraño, realizado en celuloide sobre un fondo de satén negro. En 1989 fue examinado en un laboratorio, donde se descubrió que había sido trabajado con semen eyaculado¹⁷. Duchamp nuevamente desacralizaba la obra de arte e ironizaba la pintura, al utilizar un fluido de su propio cuerpo en una obra artística, a la vez que dejaba claro el mensaje erótico expresado en el gesto. El gesto es en sí mismo el propio descomedimiento, el deseo en su expresión literal. A diferencia del erotismo metafórico, expresado en el *Gran vidrio*, aquí Duchamp ha incorporado un trozo de sí mismo en la obra de arte, tratando lo erótico sin usar metáforas y anticipando, de alguna manera, el *Body Art*. El artista prefirió trabajar directamente con la propia materia del gozo. Si el erotismo del trabajo anterior de Duchamp era casi hermético, la convivencia con Maria Martins parece haber provocado una osadía aún mayor: su *Paysage fautif* evidencia la ausencia de idealización en el arte, en la vida, en el sexo, niega incluso cualquier idea preconcebida de belleza. Tal como sugiere el propio nombre de la obra, resta la falta, la ausencia que conduce a la exasperación del deseo.

Es de la potencia del deseo de lo que habla una de las más sorprendentes esculturas de Maria Martins, realizada en 1944 y titulada *Ma chanson*,



Maria Martins, *Maria Martins engalanada con joyas*. Reproducido en *Vogue Magazine*, Nueva York, 1 de Julio de 1944.

que pertenece al Wadsworth Atheneum (Connecticut, Estados Unidos). De una especie de globo, lleno de ramas, surge un monstruo con tres patas, como si estuviese listo para volar. La imagen de *Paysage fautif* recuerda lejanamente el dibujo externo de ese monstruo.

El diálogo entre los dos artistas-amantes se dilató en el tiempo. En una de las cartas que escribió a Maria Martins cuando ésta abandonó Estados Unidos y regresó a Brasil, Duchamp explica cómo está confeccionando el maniquí de *Etant donnés*; en otra cuenta que ha colocado piel en la pierna del maniquí, a quien llama «Nuestra Señora de los Deseos», «madame» o

¹⁸ Francis NAUMANN, *The surrealist sculpture of Maria Martins*, catálogo de la exposición realizada en la galería Andre Emmerich, Nueva York, 1988, pág. 24.

«mi mujer de la vulva abierta». En una de las cartas, insiste a Maria para que le diga qué obras está enviando a la fundición y le pide, asimismo, fotografías del trabajo.

Otro punto de diálogo lo hallamos en una de las piezas de Maria. A ella le gustaba fortalecer la imagen de artista vinculada al mundo tropical. Cuando necesitaba definir su mundo originario, siempre utilizaba una frase: «no te olvides jamás de que vengo de los trópicos». La frase acabó por convertirse en el título de una obra, *Don't forget I come from the tropics* (1942, bronce, colección particular). Es un monstruo femenino, pues se perciben unos senos, y de cuya barriga surgen otros cinco monstruos más. Los brazos están extendidos y vacíos, como en un intento de abrazo. Para Francis Naumann, historiador de arte y buen conocedor del trabajo de Duchamp, además de autor de un catálogo sobre Maria Martins, la pieza tiene semejanzas con la mujer de *Étant donnés*¹⁸.

El diálogo con *Étant donnés* es todavía más evidente en otra pieza de la artista, realizada a partir de «no te olvides jamás...», y titulada *Glebe-Ailes* (1944, bronce, colección particular). En esta obra, la postura de la cabeza de la mujer-monstruo es similar a la del maniquí de *Étant donnés*. La gran fascinación que Maria sentía por esas esculturas en movimiento, que son los cuerpos humanos, pudo ser la característica artística que acabó atrayendo, e incluso contaminando, el trabajo final de Duchamp, que desde hacía muchos años estaba apartado del arte figurativo tradicional.

La mujer de *Étant donnés* está tumbada entre ramas y hojas, integrada en la naturaleza; asimismo, Maria Martins realizó una escultura, datada en 1946 y con un título tremendamente poético, *Je crus avoir longuement revé que j'étais libre* (Creí haber soñado durante mucho tiempo que era libre), en que podía observarse un cuerpo femenino, hecho en bronce pulido, saliendo de unas ramas. El cuerpo tiene las piernas abiertas, la vulva indiscreta, con la pierna izquierda en posición semejante a la del maniquí de Duchamp. La figura reivindica lo erótico, aunque el hecho de estar agarrada a las ramas denota cierta tensión.

La obra de estos artistas provoca muchos cuestionamientos sobre influencia y contaminación en la obra de arte, y alerta acerca de algunos encuentros eróticos que pueden desembocar en ricos diálogos intelectuales y artísticos. El erotismo ya era una premisa del trabajo de Duchamp, pero no de manera tan explícita y tan carnal. Por ello, es necesario averiguar cómo influyó el discurso sobre la naturaleza, el cuerpo y la sexualidad construido por Maria Martins en la elaboración de *Étant donnés*, y, asimismo, descubrir cómo se produjo la influencia de Duchamp en la obra de la escultora, que parece haber incrementado el componente erótico durante el período en que convivió con el artista francés.



Maria Martins, *Don't Forget I come From The Tropics*, 1942. Colección Sérgio Fadel.

La maldita

El tipo de acercamiento al erotismo emprendido por Maria Martins fue raro, y aún continúa siendo raro en el ámbito de la escultura brasileña, mientras que es muy común en otras manifestaciones culturales y en las fiestas populares. Por ejemplo, en algunas regiones del país, los artesanos construyen las cercas de los corrales trabajando la madera en forma de falos. Maria no sólo no tuvo pudor a la hora de retomar esa tradición, sino que la amplió. Tuvo el coraje de introducir en las galerías un discurso siempre latente en las fiestas y en la cultura popular. En la cronología del arte brasileño, se la considera una artista maldita¹⁹ por haber sido la rebelde, por desorganizar lo conocido, pervirtiendo el orden artístico, pues abrió flancos en la hipotrofia que marca el erotismo en las artes plásticas de su país originario.

Además de la persistencia en el tema erótico-sexual, hecho que provocó que sus piezas fuesen consideradas casi pornográficas, la escultora se enfrentó a otros problemas debido a su concepción de la escultura, centrada en la figuración. Cuando la artista regresó a Brasil, en la década de los cincuenta, el arte brasileño estaba encaminándose hacia la abstracción, para acabar

¹⁹ Agradezco la idea de incluir el término «maldita» a la profesora Ligia Cademartori. Uno de los críticos contemporáneos a Maria Martins la consideró «obscena». Cf.: Pedro MANUEL, «Escultura en el Museo de Arte Moderno», en la columna *Paleta* del periódico *Correio do Radical*, Río de Janeiro, 13 de agosto de 1956.



Maria Martins, *Ritmo dos Ritmos*, 1959.
Palacio da Alvorada, Brasília.

²⁰ Walter ZANINI, *História Geral da Arte no Brasil*, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 1983, pág. 623.

desembocando finalmente en el Concretismo, cuyo marco teórico, basado en cánones geométricos, se encuentra bastante alejado de las formas figurativas creadas por la escultora.

Como el Concretismo se caracterizaba por formas bien acabadas, la crítica vinculada a este movimiento empezó a exigir unidad y cohesión en sus obras y tuvo dificultades para acoger lo disforme evocado por piezas como *Sem eco* (1943, bronce, colección particular). Por otro lado, los devotos de las figuras humanas hermosas y los admiradores de la beatitud, esto es, los críticos más tradicionales, no han logrado aceptar las obras de Maria Martins. Al creer que lo bello era indicio de lo perfecto, rechazaron piezas como *Huit-me Voile* (1949, bronce, colección particular). Es un cuerpo de mujer, según los cánones clásicos, pero con los pies transformados en garras, la zona genital saliente y la faz deformada como si estuviera preguntando si hay una ley capaz de ordenar el deseo. Para la crítica, fue difícil aceptar el espejo ofrecido por las obras de la artista, ya que el arte brasileño mantenía cierta tendencia a distanciarse de la realidad corporal. Lo erótico debía celebrarse estéticamente idealizado, el cuerpo debía exaltarse como algo perfecto y sexualmente discreto.

Las dificultades de recepción de la obra de Maria Martins pueden explicarse asimismo por el hecho de que el surrealismo no consiguió imponerse en el arte brasileño, apenas se expresó de forma errática en alguna de las obras de los años veinte de Tarsila do Amaral y Cícero Dias, y, bien posteriormente, en Ismael Nery, todos ellos pintores. Además, los dos primeros optaron por una especie de surrealismo lírico, muy diferente del mundo de pasiones vigorosas engendrado por Maria Martins.

Tal como explica Walter Zanini, reconocido historiador del arte brasileño, Maria Martins «mezclaba lo onírico del surrealismo con una especie de surrealismo amazónico, envuelto en sexo y violencia»²⁰. Ya que el autor no ha desarrollado el concepto de surrealismo amazónico, podríamos interpretarlo como la aportación que Maria introduce en el movimiento surrealista al recurrir a la mitología e infundir en sus piezas temas como la superabundancia, la fecundidad y la intensidad. Maria Martins era tan sumamente consciente del efecto provocador de sus obras que en un poema escribió:

Yo sé que mis Diosas y sé que mis monstruos
siempre te parecerán sensuales y bárbaros.

Maria Martins, que vivió veinticinco años en el extranjero, regresó a Brasil con un discurso artístico henchido de referencias al mundo tropical. La exaltación de las bellezas naturales brasileñas y la recuperación de los mitos y leyendas habían sido importantes marcos para el primer periodo del llamado Modernismo brasileño, cuya fecha inicial es 1922. No obstante,



Maria Martins, *Canto da Noite*, 1968. Palacio del Itamaraty, Brasilia.

en aquel momento, ya era una postulación superada debido al esfuerzo por internacionalizarse que estaba llevando a cabo el arte del país. Aunque la artista había actualizado este discurso introduciendo las irreverencias comunes a los surrealistas, su arte no se consideró innovador.

Para tener una idea del desfase que existía entre su trabajo y el del resto de los escultores, baste un ejemplo. A finales de 1950, el gobierno brasileño pidió a varios artistas que realizasen esculturas para Brasilia, la nueva capital del país levantada bajo el signo de una utopía: la utopía de la igualdad social, de la integración nacional y del nacimiento de una nueva civilización. Victor Brecheret y Alfredo Ceschiatte elaboraron piezas perfectamente estructuradas, que se combinaban con la suavidad pretendida por el arquitecto Oscar Niemeyer. Maria Martins decidió crear otro de sus monstruos.

Sin embargo, por primera vez, plasmó una pieza en la que el abrazo erótico es posible y parece fluir de manera ilimitada. Aquel monstruo, instalado hasta hoy en los jardines del Palácio da Alvorada, recibió el nombre de Ritmo dos Ritmos²¹. Está realizado en bronce y tiene más de cinco metros de altura. Representa a dos seres salvajes y poderosos que se abrazan y, una vez más, no es posible definir lo que es macho o hembra, qué pertenece a lo femenino y qué a lo masculino. Únicamente es posible identificar cuatro patas. Los dos seres se enroscan y se transforman en uno sólo, y de la cabeza de la fusión nace una estrella. Estos seres sorben sus propios cuerpos, se tornan imposible fruición continua.

²¹ En los archivos de la Fundación Oscar Niemeyer, en Río de Janeiro, la obra tiene el nombre de *Ritmo dos Ritmos*. En los archivos del Palácio da Alvorada y en algunos reportajes, la pieza aparece con el título de *Rito dos Ritmos*. Como fue Oscar Niemeyer quien contrató a Maria Martins, hemos optado por el primer título.

²² Expresión extraída por André Breton del poema *Vientos*, de Saint-John Perse, para homenajear a Maria Martins en el manuscrito ya citado.

En esta obra, la actitud onírica e imaginaria con la naturaleza está presente, en la medida en que los brazos y los pies del monstruo recuerdan árboles frondosos y el movimiento de los cuerpos evoca grandes ramajes. Maria Martins, incluso cuando se orientó hacia la abstracción en otras piezas, continuó ligada a las formas de la naturaleza, la naturaleza de su «país del bronce verde»²². No obstante, en *Ritmo dos Ritmos*, cambió su visión del vasto universo que domina el subjetivo mundo de las emociones eróticas. Podemos decir que cambió porque es patente el mensaje de fusión entre los seres, y esa fantasía de fusión hasta entonces no había sido identificada. Tal vez estuviese influenciada por el sentido de utopía que dominaba la construcción de Brasilia, y así creó su propia utopía, la de un continuo abrazo erótico.

Cuando terminó de plasmar *Ritmo dos Ritmos* ya tenía 65 años y sufría dolores en la mano derecha. La escultura había dejado de ser su única forma de creación para dar paso a la literatura, en la que se interesó profundamente. Una literatura casi descriptiva, racional, lejana de la expresión eróticamente poética de sus esculturas domina los tres libros que escribió: uno sobre la China comunista (1958), otro sobre los líderes religiosos de la India (1961) y un tercero sobre el filósofo Nietzsche (1965).

Cinco años antes de morir, en 1968, año de la muerte de Duchamp, Maria Martins volvería a sorprender. Terminó de plasmar una pieza para el Palacio Itamaraty en Brasilia (*Canto da noite*). De nuevo consiguió crear un monstruo ferozmente. Es una inmensa y bizarra medusa que recuerda los movimientos de las plantas, los cabellos salen de la cabeza revueltos para ir envolviendo todo el cuerpo, los órganos sexuales están expuestos, la boca entreabierta es un inmenso agujero. La mujer esculpida en bronce pulido tiene las manos transformadas en garras y cumple en sí misma el abrazo posible de la soledad.

Incluso ya mayor y próxima al final de la vida, Maria Martins realizó una obra basada en la provocación del horror generado por el sentido erótico-sexual. Hasta la actualidad, su escultura expone lo monstruoso, el paisaje defectuoso de la existencia y busca familiarizar al espectador con el desasosiego de la propia falta de plenitud humana.

Maria da Graça Costa Ramos

RESUM

La intenció del present treball és interpretar una fase de l'obra de l'escultora brasilera Maria Martins, especialment la del període que anomenem «cicle amazonic», atès que s'inspira en la jungla que encara avui domina gran part del territori brasiler. Aquesta fase va del 1942 al 1946, any aquest darrer en el qual l'escultora començà a presentar peces de caire diferent.

RESUMEN

La intención del presente trabajo es interpretar una fase de la obra de la escultora brasileña Maria Martins, en especial la del periodo que denominamos «ciclo amazónico», pues se inspira en la jungla que aún domina gran parte del territorio brasileño. Dicha fase se extiende desde 1942 hasta 1946, año, este último, en que la escultora empezó a presentar piezas alejadas de tal inspiración.

ABSTRACT

The aim of this essay is to interpret the so-called period «Amazonian cycle» of the Brazilian sculptress Maria Martins. It was a stage, lasting from 1942 to 1946, in which the artist was inspired by the jungle that still dominates a large part of Brazilian territory.