

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO  
FACULTAD DE FILOSOFÍA “DR. SAMUEL RAMOS”  
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS  
PROGRAMA INSTITUCIONAL DE MAESTRÍA EN  
FILOSOFÍA DE LA CULTURA

**LA REVOLUCION ESTÉTICA DE MARCEL DUCHAMP**  
**LOS *READY-MADE***

**T E S I S**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
**MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA**  
PRESENTA  
**MARÍA VICTORIA SÁNCHEZ VILICAÑA**

**ASESORA DE TESIS**  
**DRA. FERNANDA NAVARRO SOLARES**

**LECTORES**  
**DR. JAIME VIEYRA GARCÍA**  
**DR. VICTOR PINEDA SANTOYO**

MORELIA, MICHOACÁN AGOSTO DE 2011.

## **DEDICATORIA:**

**A Juan Álvarez-Cienfuegos Fidalgo**

## **AGRADECIMIENTOS:**

A la **Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, U.M.S.N.H.** por la beca otorgada para la realización de esta Maestría.

A los doctores: **Fernanda Navarro Solares, Teodoro Remírez Covian, Victor Manuel Pineda Santoyoy Jaime Vieyra García** por el valioso tiempo dedicado en orientación y ayuda para el logro de esta investigación.

A todos mis profesores de Maestría por ampliar mis horizontes y profundizar mis dudas.

A mis compañeras de generación en la Maestría en Filosofía de la Cultura 2009-2011 por su valiosa amistad y solidaridad.

## ÍNDICE

INTRODUCCION.....	5
-------------------	---

### CAPITULO PRIMERO

#### **Escándalo del arte, arte del escándalo. Del impresionismo a las vanguardias**

<i>El giro estético del impresionismo</i> .....	14
el contexto social e histórico: la incorporación de las masas.....	14
hacia una nueva forma. Captar el instante, Manet.....	15
hacia una nueva forma. Captar la vida del pueblo, Renoir., Monet.....	16
hacia una nueva forma. Captar el estado de ánimo, Van Gogh.....	19
Más allá del impresionismo: Cézanne.....	20
<i>Los gritos de las vanguardias</i> .....	24
sobre los manifiestos.....	24
el fauvismo.....	25
el cubismo.....	26
el futurismo.....	30

### CAPÍTULO SEGUNDO

<b>La sonrisa distante: Marcel Duchamp</b> .....	38
<i>La familia</i> .....	38
<i>Duchamp y los artistas</i> .....	41
<i>El desnudo: escandalizando a los subversivos</i> .....	45
<i>El vidrio quebrado</i> .....	47
<i>El último secreto ya dado</i> .....	55

## CAPÍTULO TERCERO

<b>Duchamp entre escritores</b> .....	58
<i>Brisset, las ranas y el origen del lenguaje</i> .....	59
<i>Jarry, Ubú y el Supermacho</i> .....	65
<i>Las impresiones de África</i> .....	75
<i>Artur Cravan: el poeta boxeador</i> .....	84
<i>Otros escritores</i> .....	89

## CAPÍTULO CUARTO

<b>La revolución de los ready mades</b> .....	95
<i>Aparición, evolución y extinción del ready made</i> .....	95
<i>Tipos de ready-mades</i> .....	97
<i>Cuales son los ready-mades de Duchamp</i> .....	98
<i>Cuando los objetos hablan y expresan</i> .....	104
<i>¿Cómo se miran?, ¿cómo se escuchan?</i> .....	109
<i>Una fuente polémica</i> .....	116
<i>¿Es Rose Sélavy?</i> .....	121
<i>La ruptura del límite</i> .....	133
<b>CONCLUSIONES</b> .....	146
Bibliografía.....	149
Ilustraciones.....	153

## INTRODUCCIÓN

“No me fío de la rosa/de papel,/ tantas veces que la  
hice/ yo con mis manos./ Ni me fío de la otra/ rosa  
verdadera,/ hija del sol y sazón,/ la prometida del  
viento./ De ti que nunca te hice,/ de ti que nunca te  
hicieron,/ de ti me fío, redondo/seguro azar”.

Pedro Salinas, *Seguro azar*

En 1977 fue inaugurada una exposición de la obra de Marcel Duchamp en París. Como si hubiera necesitado un edificio apropiado para ella, pasaron nueve años desde su muerte hasta esa retrospectiva que parecía requerir un edificio singular y paradójico. Era el polémico Centro Cultural Georges Pompidou, construido sobre el lugar que dejaba en el corazón de París el derruido mercado de Les Halles. El conocido popularmente como Beaubourg atrajo sobre sí la curiosidad, y en algunos casos el escándalo, por su peculiar diseño: al contrario que todo edificio mostraba los entresijos que todos ellos velaban al visitante o al usuario, los tubos de conducción eléctrica, del aire acondicionado, de las cañerías, pintados de un intenso y rabioso color azul. En definitiva, frente a la fachada que presenta, y oculta, al edificio, el Beaubourg enseñaba sus interioridades volviendo del revés la estructura interna, haciendo de los conductos que deberían estar celosamente ocultos el marco y la seña de identidad. Una concepción arquitectónica que, al menos en ese punto, embonaba con el talante de Duchamp.

En su estudio parisino de la calle Larrey, tenía Duchamp una puerta muy particular, “se cerraba estando abierta y se abría permaneciendo cerrada. Teniendo en cuenta la disposición de los lugares, era una forma inteligente de solucionar concretamente un problema de acceso entre dos espacios yuxtapuestos. Tenía una dimensión igualmente lúdica que contradecía la lógica binaria habitual.” Y se pregunta Thenot si era una obra de arte, un objeto funcional o una diversión o si era una forma de desafiar nuestra lógica

cotidiana. Es decir, continúa el mismo autor, “esa puerta ha quedado para mí como la imagen típica de la ambigüedad de los trabajos de Duchamp, de su forma de espíritu y de su disposición psíquica. Necesaria y obligatoriamente a la vez abierta y cerrada, reunía sus diversiones, serias sin serlo verdaderamente, su indiferencia a veces solamente fingida, su llegada a la pintura que no lo era verdaderamente, su ironía bienintencionada aunque a veces agresiva o mordaz, y todos los comentarios, esotéricos o prosaicos, sobre su obra.”<sup>1</sup> En las notas que escribe para el *Gran Vidrio*, por referirme a otra muestra de este paradójico efecto, Duchamp alude al sistema Wilson-Lincoln, “los retratos que vistos de la izquierda dan Wilson y de la derecha Lincoln. [Aplicado a esa obra] vista desde la derecha la figura podrá dar un cuadrado por ejemplo de cara y vista de la derecha podrá dar el mismo cuadrado visto en perspectiva.”<sup>2</sup>

El paradójico Beaubourg fue, entonces, el continente más apropiado para albergar la paradójica obra de Marcel Duchamp.

Una obra que cautivó y a la que estuvo muy atento Octavio Paz; en *Apariencia desnuda*, después de señalar que los dos artistas por antonomasia del siglo XX son Duchamp y Pablo Picasso, considera que si el autor del *Guernica* lo es de una obra inmensa, un artista prolífico atacado de una actividad artística compulsiva, el del *Gran Vidrio* lo es de una única obra que adquirió diversas tonalidades y texturas, con materiales, intenciones y colores muy diferentes a lo largo de su carrera artística y que siempre estuvo bajo los signos de la ironía y, sobre todo, de la ambigüedad. De ahí que la peculiar puerta con la que se encontró el joven Thenot pueda ser considerada, en su simultáneo abrirse y cerrarse, una muestra elocuente de la obra de Duchamp. Una obra que confiaba en el azar tanto como en la determinación deliberada e inconsciente del autor, además de creer firmemente que el juicio de sus espectadores constituiría el cierre de cualquier obra como obra de arte; mientras que no sea vista y evaluada por el espectador, presente o futuro, la obra de arte está incompleta. Por eso, nunca acaba de decir todo lo que tiene que expresar.

---

<sup>1</sup> Thenot, Jean-Paul, *Cent lectures de Marcel Duchamp*, pp. 11-12. Muy similar es el comentario de André Breton, que añade: “cuando se abre esa puerta para entrar en la recámara, cierra la entrada del cuarto de baño, y cuando se abre esta puerta para entrar en el cuarto de baño, se cierra la entrada al estudio y está pintada de blanco como el interior de un cuarto de baño”, *Le surréalisme et la peinture*, p. 126.

<sup>2</sup> Duchamp, Marcel, *Escritos*, p. 74.

Al azar se fue depositando sobre la superficie del vidrio polvo durante meses creando una sensación de relieve en el *Gran Vidrio*, el azar fue el que trazó unas grietas simétricas en él, al no saber el conductor del camión que trasladó la obra tras su exposición pública que llevaba una obra tan frágil a una velocidad de 70 millas por hora, el azar es el que rige la caída de *stopages-étalon*, al que se refiere como “del azar en conserva,” el azar hace que el artista se encuentre ante una vitrina donde se exponen palas de quitar nieve y la elige como *ready-made*. El azar linda con lo imprevisto y con lo inesperado, al azar no lo sujetan y determinan reglas o leyes, no hay ciencia ninguna que rijan el azar, esa misma ciencia de la que Duchamp se distanciaba con premeditada indolencia, el azar pertenece al reino del cambio permanente, carece de asiento fijo, de uniforme condición, de cualquier asomo de determinación única.

El azar está, asimismo, en el interior del propio artista al que considera un “mediumístico” sin plena conciencia del acto de creación, de hecho “en el acto creativo, el artista pasa de la intención a la realización a través de una cadena de reacciones totalmente subjetivas. Su lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, dolores, satisfacciones, rechazos, decisiones, que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, por lo menos en el plano estético. El resultado de esta lucha es la diferencia entre la intención y su realización, una diferencia de la que el artista no tiene conciencia.”<sup>3</sup>

La propia consideración de la crítica y del público sobre el artista, en cuanto artista, está dictado por el azar, “los artistas de todos los tiempos son como jugadores de Montecarlo, y la lotería ciega hace sobresalir a los unos y arruina a los otros. A mi parecer, ni los ganadores ni los perdedores merecen que uno se ocupe de ellos. Es un buen negocio personal para el ganador y uno malo para el perdedor. No creo en la pintura en sí. Todo cuadro está hecho no por el pintor sino por los que lo miran y le conceden sus favores; dicho de otro modo, no existe pintor que se conozca a sí mismo o sepa lo que hace. [...] Todo ello no es más que un golpe de suerte.”<sup>4</sup>

Un azar que a juicio de Eugenio Trías es llamado así desde el mundo visto como sujeto a la legalidad, ejemplificado en la línea de la bisagra del *Gran Vidrio*, es decir, del

---

<sup>3</sup> Duchamp, Marcel, *Cartas sobre el arte. 1916-1956*, p. 65.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

mismo vidrio visto de canto, y que es denominado de esa forma “en razón de que desmiente la necesidad que, por hábito, repetición, rutina y convención ha sido creída como legalidad causal. El artista es, pues, el desvelador práctico y productivo, o el héroe ético y moral, activo y ejecutivo que promueve la visión resplandeciente de la línea o de la bisagra, que es la verdad de todo ser o suceder. El filósofo construye la idea lógica que a dicha producción corresponde. Promueve la idea misma del límite como tal límite. Entre ambos, artista y filósofo configuran lo verdadero: el arquetipo, la síntesis de la idea de espacio-luz y de su proyección como *Gran Vidrio*.”<sup>5</sup>

Las últimas palabras de Duchamp citadas dos párrafos atrás conducen a ese otro aspecto mencionado, la necesidad de artista y espectador para que la obra de arte tenga su cabal cumplimiento; la obra no encuentra su plenitud vista desde el lado del creador, sean la inspiración, la disciplina o la espontaneidad las fuerzas que lo empujan, tampoco la encuentra en la obra misma, en el producto final del autor, por último, no es, de ninguna manera, la experiencia estética del espectador quien la eleva a la categoría de arte. Es en ese común terreno del encuentro del espectador con la obra y aquello que haya podido expresar el artista lo que le da la entidad y la calidad de una manifestación artísticas. De tal forma, entonces, que la obra de arte tiene su relación con el azar, pues también la incertidumbre de lo no sabido y no evaluado de una vez por todas es propio de ella, es decir, no se da la posibilidad de tener una visión y un juicio definitivos sobre la obra de arte, porque “una obra está hecha completamente por aquellos que la miran o la leen y la hacen sobrevivir por sus aclamaciones o incluso por su condena.”<sup>6</sup>

Pero lo huidizo, lo fugitivo, el incesante cambio son, asimismo, la condición del propio Duchamp.

Una condición que Lyotard califica de ‘transformador’; “propongo reemplazar *performer* por *transformer*”, y lo ejemplifica con la operación de *stoppages-étalon*, “si un hilo recto horizontal de un metro de longitud cae desde un metro de altura sobre un plano horizontal deformándose a su aire y da una nueva figura de la unidad de longitud” a lo que sigue el comentario de Lyotard, “lo que es importante en esta operación no es el acto, la

---

<sup>5</sup> Trías, Eugenio, *Los límites del mundo*, p. 246.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 58.

performance de M. Marcel Duchamp dejando caer el hilo. Lo que es importante, es la proyección de este gracias a la energía motriz de la pesantez y al dispositivo de transformación que es el azar. La proyección como transformancia [*transformance*].”<sup>7</sup> Y añade un comentario de similar tenor en referencia al potencial transformista, más que travestista, de Marcel Duchamp convertido en Rose Sélavy, donde un rostro de hombre puede ser proyectado como uno de mujer y en donde “el acento no se pone en la similitud de las figuras, ni en su incongruencia. Sino es su similitud la que es incongruente con respecto a la creencia en la diferencia de los sexos.”<sup>8</sup> Algo parecido a lo que ocurre en *Obligación para la ruleta de Montecarlo* en donde se expresa la oposición hombre/mujer uniéndolos.<sup>9</sup>

Recapitulando: una obra siempre pendiente de un nuevo juicio, su propia obra interrumpida, como dejó de crear nuevos *ready-mades*, el *Gran Vidrio* “definitivamente inacabado,” su condición de permanente transformación, Duchamp-Dee, Duchamp-Victor, Duchamp-R. Mutt, Duchamp-Rose Sélavy, su nomadismo, cuyo ejemplo más elocuente llevado al arte es *Boîte-en valise*, una caja museo, minúscula maleta donde reunió 69 de sus obras reproducidas en miniatura que se muestran más que como un libro como si estuvieran en una habitación en la que su disposición, nada aleatoria, está concebida como un diálogo irónico e inacabado entre todas ellas; nomadismo, además, convertido en exilio voluntario,<sup>10</sup> su renuncia a cualquier nacionalidad que entrañase esas fuertes dosis de nacionalismo que regaron de sangre y dolor el suelo de Europa en la larga contienda de 1914 a 1945, todas esas facetas de la personalidad y la obra de Marcel Duchamp nos permiten entrever su más íntima condición: el desasimiento.

No me refiero al desasimiento que podría explicar la creación poética de Baudelaire, según Georges Bataille, “la poesía lleva inherente la obligación de hacer una cosa fijada por una insatisfacción. La poesía, en un primer impulso, destruye los objetos que aprehende, los restituye, mediante esa destrucción, a la inasible fluidez de la existencia del poeta, y a ese precio espera encontrar la identidad del mundo y del hombre. Pero, al mismo tiempo que

---

<sup>7</sup> Lyotard, Jean-Francois, *Les TRANSformateurs Duchamp*, p. 35.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>9</sup> McManus, James, “Rose Sélavy: “Machiniste/Erotaton”, en Décimo, Marc (éd.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, p. 66.

<sup>10</sup> Cf., Demos, T. J., *The exiles of Marcel Duchamp*.

realiza un desasimiento, intenta asir ese desasimiento. Y lo único que le fue dado hacer, fue sustituir el desasimiento a las cosas asidas de la vida reducida: no pudo evitar que el desasimiento pasase a ocupar el lugar de las cosas.”<sup>11</sup>

No, el desasimiento bajo el que se muestra Marcel Duchamp no es de este género, porque no ocupa el lugar de los objetos abandonados a su suerte. Cuando no le ve ningún sentido más a la pintura, no deja de pintar, aunque sea el anticuadro del *Gran Vidrio*, y de crear y firma o escribe crípticos aforismos en los *ready-mades*, o describe, también pictórica, pero oscuramente, cómo los solteros de la tercera dimensión desnudan a la novia que vive en la cuarta; después de declarar en varias ocasiones que ya no se dedicaba al arte, aparece póstumamente el turbador *Étant donnés*; si critica la ciencia no por eso deja de especular geometrías complejas; es selectivo con el recuerdo, pero respeta el tiempo, es decir, la vida, de los demás “olvida todo lo que no le interesa. Dice que todo se filtra por sí mismo y que hay que dejarlo fluir. Por otra parte, siempre llega con dos minutos de antelación para sus clases, incluso conmigo.”<sup>12</sup>

No toma partido por una postura determinada, renuncia a un único punto de vista e intenta situarse más allá de los dos contendientes, así, “la conclusión de Carrouges sobre el carácter ateo de la Mariée [la novia del *Gran Vidrio*] no me disgusta pero quisiera únicamente añadir que en términos de ‘metafísica popular’ no acepto discutir sobre la existencia de Dios –lo que quiere decir que el término *ateo* (en oposición a la palabra *creyente*) ni siquiera me interesa, como tampoco la palabra *creyente*, ni la oposición de sus clarísimos sentidos: para mí hay algo más que *sí, no e indiferente*-. Es, por ejemplo, la ausencia de investigaciones de este tipo.”<sup>13</sup> Lo declaraba, en lo que se refiere a su personalidad, Robert Rauschenberg: “es casi imposible escribir sobre Marcel Duchamp. Todo lo que diga usted sobre él es verdadero y falso a la vez,”<sup>14</sup> es decir, nos coloca en un intervalo entre dos proposiciones contrarias.

---

<sup>11</sup> Bataille, Georges, *La literatura y el mal. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, p. 43.

<sup>12</sup> Roché, Henri-Pierre, *Victor (Marcel Duchamp)*, p. 34.

<sup>13</sup> Duchamp, Marcel, *op.cit.* p. 54.

<sup>14</sup> James Mc Manus, « Rrose Sélavy : « Maciniste/Erotaton », en Décimo, Marc, *op. cit.*, 65.

En su relación con los demás, aparte de la mención hecha anteriormente, aunque “no pertenece a nadie”, le conmueve el sufrimiento humano; un amigo se mata en un accidente de carro, la novia vive a una hora de Nueva York, “Víctor dijo: ‘voy a avisarla’. Cogió el tren al amanecer. Al abrir sus postigos, ella lo vio paseándose en su jardín. Él le habló. No sé qué, pero ella me dijo: ‘a él le debo que mi vida no esté rota.’”<sup>15</sup>

Si bien no busca una relación amorosa convencional, de tal manera que aparta de sí todo compromiso, ni para él ni para un fugaz amor, “él [Víctor-Duchamp] exige que no le sea fiel [Winifred],”<sup>16</sup> –cómo recuerda este comentario la paradoja de la orden del padre a su hijo: “desobedéceme”- no quiere decir que renuncie al amor y al erotismo. De nuevo es su trasunto, Víctor, quien se lo manifiesta clara y explícitamente a ‘Patricia o a otra girl’: “ser uno mismo amando. No mudarse en el otro. Un diamante se puede acostar con una esmeralda. Se despiertan diamante y esmeralda, nada de mermelada de diamantes y esmeraldas. No hay que vivir juntos mucho tiempo seguido. Hay que saber dejarse para poder reencontrarse. No hay que comerse al otro, ni querer ser comido, eso no se digiere. ¿Dejarse ir con la raza, hacia la mañana? ¿Invertir en hijos? Ya no somos *desinteresados*. Eso es otra vocación, como otra vertiente.”<sup>17</sup>

Por último, un comentario más añadido a este breve apunte sobre la personalidad de Duchamp: la libertad. Volveré a ello en su momento, pero también quisiera traerlo aquí, ahora. Libertad, en primer lugar, de no tener, de no poseer, “en un cierto momento comprendí que no debía cargarse a la vida con demasiado peso, con demasiadas cosas por hacer.”<sup>18</sup> Libertad para renunciar a la propia identidad: “en efecto, quise cambiar de identidad y la primera idea que me vino a la cabeza fue adoptar un nombre judío. Yo era católico y pasar de una religión a otra ya era un cambio. Pero no encontré un nombre judío que me gustara o tentara y, de repente, tuve una idea: ¿por qué no cambiar de sexo? ¡Está mucho más fácil! De esa idea surgió el nombre de Rose Sélavy. Tal vez ahora esté muy bien, puesto que los nombre cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre bobalicón. La doble R proviene de un cuadro de Francis Picabia, el *Oeil cacodylate*, ¿sabe?,

---

<sup>15</sup>Roché, Henri-Pierre, *op. cit.*, p. 34.

<sup>16</sup>*Ibidem*, p. 73.

<sup>17</sup>*Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>18</sup> Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 15.

que está en el Boeuf sur le Toit –no sé si se ha vendido- en el que Picabia pidió a todos sus amigos que firmaran.”<sup>19</sup>

Cuando sus hermanos se presentan en su casa, tras haber enviado al Salón de los Independientes su *Desnudo bajando una escalera*, y le piden que cambie el título de la obra, porque había molestado a algunos pintores cubistas, fue Gleizes el que les hizo el encargo, su reacción fue inmediata: tomó un taxi, se presentó en el salón, descolgó su cuadro y se lo llevó. En sus declaraciones a Pierre Cabanne todavía puede una imaginar la sonrisa entre irónica y soñadora con que cierra el relato de este pasaje: “hacia dos o tres años que imperaba el cubismo y ellos tenían una línea de conducta extraordinariamente precisa, recta, que preveía todo lo que sucedería. Yo encontré todo eso insensato e ingenuo. Entonces eso me enfrió de tal modo que, como reacción frente a semejante comportamiento proveniente de unos artistas a los que creía libres, tomé un empleo. Me convertí en bibliotecario en Sainte-Geneviève.”<sup>20</sup>

Ese es, a mi juicio, el desasimiento que encubre, vela y desvela a través de su obra, de sus escritos, de sus declaraciones y de su misma vida, Marcel Duchamp.

Esta tesis sobre los *ready-mades* consta de cuatro capítulos. El primero de ellos traza una breve panorámica sobre lo que supuso para el arte moderno el surgimiento del impresionismo y la obra de Cézanne como antecedentes de las vanguardias de finales del siglo XIX y principios del XX. Es en esa efervescencia creativa y rompedora con los valores artísticos y morales burgueses en donde se nutren la mente y la inspiración de Duchamp. El segundo capítulo está dedicado a la vida del artista; de todas formas, es algo más que un apunte biográfico, pues también presento un esbozo de lo que fue su obra, anterior y posterior a los *ready-mades*. Como es lógico, al *Gran Vidrio* y a *Étant donnés* les dedico un espacio más amplio y detenido. El tercer capítulo se centra en el ambiente literario del que fue deudor Duchamp, él que no quería ser bruto como un pintor, sino perspicaz como un escritor. Me detengo en algunos de los escritores que desempeñaron un papel más relevante en su obra y en su formación, dedicando, asimismo, un espacio a sus biografías, puesto que en muchos casos hay una gran correspondencia, me atrevería a decir

---

<sup>19</sup>*Ibidem*, p. 101.

<sup>20</sup>*Ibidem*, p. 19.

que todavía podía ser así en aquellos primeros años del siglo XX, entre su airada obra y su original vida.

El cuarto capítulo de la tesis es el capítulo fundamental, el dedicado a los *ready-mades*. En primer lugar, hago una enumeración de todos ellos; a continuación, los clasifico, por ejemplo si están o no ayudados o si tienen o no una inscripción; después, menciono la opinión que sobre ellos tenía el propio Duchamp, desde lo que lo impulsó a “crearlos” hasta la historia particular de cada uno de ellos; otro punto, el siguiente, son las opiniones dispersas que desataron los *ready-mades*, de críticos del arte, filósofos o artistas; un aspecto más es mi propia interpretación, así como por qué considero que Rose Sélavy es un *ready-made*; y, por último, expongo las razones que me llevan a considerar la obra, especialmente los *ready-mades*, de Marcel Duchamp como una revolución en el arte del siglo XX que, aún hoy en día, tiene mucho que decir.

Una vez recorrido este camino, pongo fin a esta introducción con un comentario personal. Conocía la obra de Marcel Duchamp, reconocía su rostro sin necesidad de leer las letras que lo acompañaban, siempre vi como un enigma por qué un urinario puede llegar a desatar tantos comentarios. Por mi condición de licenciada en Bellas Artes encontraba divertido, original e inteligente a Marcel Duchamp. Concluida esta tesis, admito que a la inteligencia más profunda y aguda de su obra le tengo que añadir ahora algo mucho más importante; la lección que de él aprendí, algo tan obvio como elemental, no fue otra que la de ver a su través que más allá de una obra artística hay una concepción del mundo y de los seres humanos, que tras el arte late un corazón y una inteligencia y que, en definitiva, detrás de una estética se vislumbra una ética.

## Capítulo I

### Escándalo del arte, arte del escándalo. Del impresionismo a las vanguardias

#### *El giro estético del impresionismo*

El contexto social e histórico: la incorporación de las masas

El XIX es el siglo de la máquina. El carbón, el hierro, el humo y la máquina de vapor, después la fotografía, son la señas de identidad más evidentes de la era de la revolución industrial. El siglo XVIII piensa, el siglo XVIII confía en la razón, el siglo XVIII corta la cabeza al soberano. El XIX actúa, produce, se mueve, incorpora a las masas, a la vida social, a la vida política, y al arte. La industrialización transforma radicalmente la vida de las ciudades de Europa, de América, después de Asia. La ciudad siempre imán de las clases campesinas. Aquella ciudad que hacia libres a los hombres se transforma en un inmenso y humeante termitero. En la segunda mitad del siglo XIX, frustradas las revoluciones sociales de la primera mitad, se forman los partidos políticos obreros, los sindicatos. Surge una nueva concepción de la ciencia, de la filosofía y del arte. El hito más representativo de la ciencia es el darwinismo. No cabe duda que en otros ámbitos del saber científico, como la química, la electricidad, la geología, la economía, los avances fueron muy relevantes, sin embargo, el escandaloso “mensaje de Darwin” obligó al ser humano a verse a sí mismo de otra forma, a no considerarse el punto culminante de la creación e introdujo en el pensamiento social una nueva metáfora, una implacable metáfora: “Sobreviven los más fuertes”.

Desde el punto de vista de la filosofía la secuela de los debates ideológicos entre la izquierda y la derecha Hegeliana dieron lugar entre otras, a una nueva concepción de la filosofía, aquella según la cual ya no se trataba de interpretar el mundo sino de transformarlo. La filosofía salía de la academia de cristal para inmiscuirse en los asuntos mundanos. Los filósofos escriben en los periódicos, asisten a congresos obreros y fundan la Primera Internacional. Otra filosofía, también consciente del momento histórico al que le toca asistir, levanta acta de la sociedad industrial, mira con orgullo el último peldaño al que llegó la humanidad y proclama, con una confianza extrema en los hechos y en el poder de la ciencia, el triunfo inexorable del progreso. Hay otras filosofías, como había otras ciencias

aparte de la biología, pero estas dos a las que aludí, son relevantes por el papel protagónico que adquieren las masas en su consideración. Estas masas estos personajes populares, estos detalles anodinos de la vida cotidiana son los que irrumpen desvergonzadamente dando una bofetada a la literatura y al arte hierático de modosa raigambre burguesa.

#### Hacia una nueva forma. Captar el instante, Manet

En la pintura, Manet marcó la transición hacia la modernidad, su identidad como pintor del cambio quedó plasmada en la obra *Déjeuner sur l'herbe* “en la que dos hombres y dos mujeres desayunan en el claro de un bosque. Mientras una de las mujeres sale del agua, la otra permanece sentada en el prado completamente desnuda y mirando directamente hacia el espectador, lo que convierte a éste en un *voyeur* atrapado en flagrancia.”<sup>21</sup> Ya no le atribuye ningún significado ideal al tema que pretende representar, lo importante es la representación por sí misma.

Fue expuesta en un salón alternativo que Napoleón III abrió ante las protestas de todos los artistas rechazados del salón de 1863. El cuadro en cuestión, aunque ubicado en la última sala llamada Salón des Refusés, llamó fuertemente la atención. El público y la crítica de entonces lo consideraron indecente y escandaloso, una ofensa para la burguesía.

Manet trajo al presente una obra de Giorgione, *Concierto campestre*, en la que se representa la misma escena pero con los ropajes propios del siglo XVI; aparentemente, al público parisino, esta escena le había parecido irreal y por lo tanto, inofensiva. Cuando Manet se apropia del tema y lo transporta al presente le proporciona carácter realy, por lo tanto, es ofensivo. Él tomó para sí los privilegios que sólo se concedían al arte del pasado.

En las obras de Manet no sólo se observa una contraposición de épocas, también pueden observarse cambios en las características formales de sus cuadros y en el efecto psicológico que éstos tienen. Su célebre *Olympia* es la transposición de la *Venus de Urbino* de Tiziano donde Manet transforma a la diosa romana del amor en una cortesana parisina que mira directa y serenamente al espectador no visible. En aquella época, su mirada indiferente socava de algún modo la imagen que la edad moderna había tenido de sí misma.

---

<sup>21</sup>Bocola, Sandro, *El arte de la modernidad*, p. 117.

Manet renuncia así a cualquier idealización del tema escogido o cualquier glorificación romántica.

Desde el punto de vista formal de la obra, Manet prescinde del modelado y del efecto de profundidad; las superficies son planas, las figuras parecen recortadas. Obliga al espectador a mirar sus cuadros de tal manera que invita a contemplar su superficie, no sólo quiere mostrar lo que ha pintado, sino la pintura que ha aplicado para representar una escena, porque le interesaba retener la impresión inmediata de un sujeto. Pintaba de manera rápida y esquemática, sus pinceladas conservan la espontaneidad y son una fuente de expresión a la que concede la misma importancia que a sus temas. Para Manet la realidad abarca, en primera instancia, la realidad del cuadro y su proceso de creación que tiene que ser perceptible y transparente.

Fuera del círculo oficial, alrededor de su persona se reunieron los artistas jóvenes y los inconformes no sólo por la segregación de que eran objeto por los jurados del Salón, sino también porque aspiraban a hacer una pintura distinta. El café *Guerbois* fue el lugar donde artistas como Monet, Renoir, Sisley y Pissarro entre otros fundaron en 1873 la *Société Anonyme des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs*.

Hacia una nueva forma. Captar la vida del pueblo, Monet, Renoir

En 1874, organizaron una exposición, en un intento deliberado de conseguir para sus obras una salida al margen del salón oficial. Uno de los participantes, Claude Monet, expuso un cuadro que llevaba por título *Impresión: Amanecer*. Varias reseñas de la exposición escogieron este título por considerar que reflejaba la característica predominante de las obras allí expuestas, y un crítico, Louis Lorey, tituló su reseña "*La exposición de los impresionistas*." Si bien ninguno de los artistas empleaba de buen grado el nombre, pues se empleaba para describir cuadros de tipos muy diversos, la denominación hizo fortuna y lo que había nacido como una ocurrencia de la crítica se transformó en el nombre de uno de los movimientos artísticos más significativos de las postrimerías del siglo XIX.

De entre las muy diversas singularidades que conformaron a este grupo la tendencia pictórica de Monet es la que en su momento aportó una nueva manera de captar la realidad. Monet pintaba al aire libre, pues le interesaban las transparencias y los efectos lumínicos

del agua y la atmósfera, la impresión realista que encontraba en la naturaleza, captaba lo que ésta tiene de móvil y fugaz, su perpetua transformación. Logró plasmar en sus lienzos la brisa que hace ondular las hierbas y riza la superficie del agua.

Su técnica consistía en rápidos toques de pincel que no fundían los colores en la tela; pinceladas anchas y amplias, con mucha pasta grumosa o pequeños toques ligeros, fragmentados, que podían disminuir hasta convertirse en pequeñas comas yuxtapuestas o el manejo de superficies lisas y mates así como de materias acumuladas y empastadas, sirvieron para reflejar la abundancia de percepciones que animaban su pintura. La realidad visible se convierte para Monet en una forma de ver, “lo representado y el modo de representación se vuelven uno.”<sup>22</sup> La evolución pictórica de Monet está marcada por una primera etapa en la que realizó cuadros como, *Mujeres en el Jardín* donde puede verse la influencia de Coubert y Manet, aunque él se concentra en los reflejos de la luz en el agua y deja en un segundo plano la representación de las figuras.

Durante la guerra franco-prusiana Monet estuvo en Londres donde pintó *El puente de Westminster*, junto al Parlamento británico, ambos envueltos en una espesa niebla. Después de la guerra regresó a París y en 1874 expuso *Impresión. Sol naciente* en la primera exposición de los independientes. A partir de 1877, comenzó sus famosas series, en las que repetía un mismo tema en diferentes horas del día y en diferentes condiciones atmosféricas. Primero pintó los montones de heno, los veinte famosos *Meules*. Les siguieron las diecisiete *Catedrales*, en las que el autor introduce como títulos, las armonías de color como *Harmonie rose*, *Harmonie verte*, etc. Posteriormente la serie *Álamos* y finalmente *Nymphéas*, *los effets d'eau* y la serie sobre Venecia en las que la imagen y su reflejo se vuelven intercambiables.

La obra de Monet liberó el mensaje artístico del objeto representado para desplazarlo al proceso pictórico en sí mismo. El peso de ese mensaje se ha desplazado del contenido a lo pictórico, del campo de acción de lo corpóreo a lo dinámico. “La estructura

---

<sup>22</sup>*Ibidem*, p. 131.

subyacente a lo manifiestamente visible se convierte en una nueva realidad no visible que hay que mostrar.”<sup>23</sup>

También integrante del grupo de los *Impresionistas* y amigo de Monet fue Renoir, fueron compañeros de estudio en la *École des Beaux Arts*, lo mismo que Sisley y Bazille. Cuando en 1863, los amigos vieron en el “Salón de los rechazados” el cuadro de Eduard Manet, *La comida en la hierba*, reconocieron a un correligionario.

Renoir admiraba también a Courbet y a Delacroix. Del primero, le llamaron la atención los cuadros realistas de paisajes con motivos sencillos o los desnudos femeninos de cuerpos vigorosos y rústicos. Estos cuadros contradecían la mayoría de las veces las reglas académicas de la composición. Delacroix, por otro lado, permitió que los colores volvieran por sus fueros, a Renoir le atraían el fervor de sus colores y el brillo festivo de sus cuadros.

Dentro de la corriente impresionista Renoir ofrece una interpretación más sensual. Pintaba la realidad tal y como la veía, el gusto por la vida de la gente y las alegrías de la bohemia pequeño burguesa, a la que él pertenecía y que siempre representaba feliz y civilizada. Su pintura no capta toda la realidad social pero es realista, porque surge de un encuentro honesto, porquerasgos importantes en la vida de los hombres, y no sólo de aquellos años, llegaron a ser por primera vez, estéticamente conocidos. En sus creaciones muestra la alegría de vivir, incluso cuando los protagonistas son trabajadores. Siempre son personajes que se divierten, en una naturaleza agradable. Sus cuadros sobre personas se caracterizan por reflejar una observación de la realidad que rescata su belleza y sencillez.

Sus mejores retratos, los hizo a personas con las que tenía relación. Su amigo Manet y su esposa Camille. Le gustaba representar a sus modelos en una atmosfera privada, en una postura no buscada para mostrar a un observador ajeno. En lo que se refiere a su técnica, Renoir posee una vibrante y luminosa paleta que hace de él un impresionista muy especial. *El palco*, *El columpio*, *El Moulin de la Galette*, *Le dèjeuner des canotiers*, *Bañistas*, son sus obras más representativas.

---

<sup>23</sup>*Ibidem*, p. 132.

## Hacia una nueva forma. Captar el estado de ánimo, Van Gogh

La carrera pictórica de Van Gogh se desarrolló entre 1880 y 1890, previo a este fructífero lapso de vida, el artista vivió desarrollando actividades relacionadas con la religión y las ideas del socialismo humanitario. Fue predicador evangélico en Amsterdam, Laeken, Wasmès, Etten, Drenthe, Nuenen y Amberes, en estos lugares, la realidad que le conmovió, fue la de los hombres que trabajan en las fábricas, las minas y el campo. No es extraño entonces, que el tema de sus pinturas refleje una realidad social reivindicativa de la clase trabajadora y que los pintores que le influenciaron fueran maestros como Millet, Daumier, Coubert o Delacroix en los que veía ejemplos para representar y pintar lo que sentía.

Así, de Daumier recuperó el modo de captar el centro del argumento, la esencia. “El modo de acentuar la expresión mediante la deformación realista. De Millet, admiró la manera de cargar el cuadro de expresión y de Coubert el valor del color no usado en sentido naturalista que lo llevó a decir ‘El color expresa algo por sí mismo,’”<sup>24</sup> y esto, se tradujo en la intensidad de expresión de su obra, expresión de la realidad del hombre en la naturaleza fue, a lo que Van Gogh, dedicó su genio creativo, “hacer salir de las cosas su más auténtico significado” exaltando el trabajo del hombre.

Cuando Van Gogh llega a París en 1886, va cargado de pasión por el arte realista, de las ansias y los deseos de un hombre que pertenece a otra época pero, el terreno del arte en el que había crecido, está en crisis. Los impresionistas, pintores que habían liberado al color de cualquier limitación académica y habían puesto en contacto directo al artista con la realidad, se estaban destruyendo entre sí. Sin embargo, él adoptó la técnica y los colores brillantes que integró rápidamente a su obra. Por otro lado Van Gogh tuvo que enfrentar la realidad de un mundo en el que la caída de la Comuna marcó un profundo cambio con el pasado. Donde eran historia las verdades con las que él había conocido a los mineros, los campesinos y los tejedores de Bélgica.

Aparentemente toda la obra posterior del artista constituye un intento desesperado de llenar el enorme vacío que le provocaba la frivolidad del ambiente artístico parisino.

---

<sup>24</sup>De Micheli, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, p. 29.

Todos los sentimientos y las emociones guardados fueron vertidos en las vibrantes obras en las que trabajó febrilmente el resto de su vida. Al ver destruido aquello en lo que creía, Van Gogh fue el primer síntoma de la crisis en la que todos los intelectuales de la época vieron desaparecer los valores espirituales que parecía, deberían durar eternamente. Era pues, un hombre solo, agobiado de esperanzas frustradas, sin una salida a su propia inquietud que buscó en la creación de sus obras una salida para todas las emociones que agitan su corazón y que finalmente encuentra como única vía posible de protesta y defensa contra la sociedad, el suicidio.

Su obra difiere del impresionismo cuando usa los colores puros en áreas más grandes del lienzo y dota a su dibujo de mayor rigidez, cuando la línea de su dibujo adquiere importancia primordial que la convierte en el elemento configurador y determinante de su pincelada. Líneas con ritmo y fuerza expresiva que no tienen como principal objetivo hacer patente una estructura formal, sino, más bien, dar gran expresión a un estado de ánimo. Consigue la interpretación pictórica de sus sentimientos y afectos con una inmediatez desconocida hasta entonces y, aunque su marca personal está en el más pequeño detalle, la estructura de valores formales de su pintura es de amplio alcance y de validez universal y objetiva.

#### Más allá del impresionismo: Cézanne

En la obra temprana del pintor de Aix, nada permitía suponer la evolución con que inauguraría un nuevo camino para las artes plásticas. Los primeros cuadros de Cézanne representan fantasías eróticas, violencia y pasión que actualmente se consideran como creaciones surgidas de la nostalgia, el deseo y la necesidad íntima o personal del pintor. Las creaciones con las que relacionamos la evolución pictórica cezanniana se iniciaron en 1869, el paisaje *Zanja con la montaña de Sainte Victorie* o la naturaleza muerta *El reloj negro de mármol* donde, aún con técnicas de la tradición realista, el artista enfoca su interés en la construcción cromática y formal del cuadro abandonando el posible significado psicológico, presente en sus obras anteriores, serían ejemplos elocuentes de ello.

Sobre su vida, se sabe que, desde 1885, fue solitario y desconocido. Pasó los días retirado en Aix-en-Provence, alejado incluso de su familia, que consideraba su

comportamiento como extraño y no valoraba el carácter revolucionario de su arte. Allí meditaba sobre relaciones entre la forma y el color. Desconfiaba de los críticos, tenía pocos amigos y, hasta 1895, expuso sus cuadros muy pocas veces.

Quizá esa soledad fue la que convirtió a Cézanne en artista. Su afición a la pintura vino dada por la amistad de su padre con Émile Zola, lo que le puso en contacto con el arte desde muy pequeño. En 1862, y sin el consentimiento familiar, el joven Cézanne se trasladó a París para estudiar arte. Ahí comenzó a crear atraído por la obra de los hombres más radicales del mundo parisino, como Eugène Delacroix, Gustave Coubert y Edouard Manet que ya estaban dejando atónitos al resto de creadores de la época. La influencia más significativa en sus comienzos fue la de Camille Pissarro. Sin embargo, los impresionistas contaban por entonces con un éxito comercial limitado y las obras de Cézanne tuvieron la acogida más desfavorable por parte de la crítica.

Decepcionado, se distanció de muchos de sus contactos parisinos a finales de la década de 1870. Se aisló en la búsqueda de la técnica que había comenzado y evolucionó en su estilo. En ese periodo fue simplificando de modo gradual la aplicación de la pintura hasta expresar el volumen con sólo unas cuantas pinceladas de color yuxtapuestas. Esto ha sido precisamente el encanto y el misterio del legado de Cézanne.

En 1878 se estableció casi permanentemente en Provenza donde llevó a cabo su actividad pictórica en una reclusión casi total, acentuada por la ruptura con su amigo Zola a raíz de la publicación de *La obra*, en la que Cézanne creyó reconocerse en el personaje de Lantier, un pintor fracasado. Continuó con su actividad prácticamente en el anonimato, hasta que en 1895 el marchante Ambroise Vollard organizó, con el apoyo de Pissarro, Renoir y Monet, una exposición sobre su obra que fue bien recibida por la crítica, lo que le abrió las puertas del Salón de los Independientes cuatro años más tarde.

El primer Salón de Otoño de 1904 le dedicó una sala de forma exclusiva, en lo que sería un acontecimiento fundamental para el devenir de las primeras vanguardias y un reconocimiento a su arte. El artista falleció apenas dos años después pero esa exposición lo confirmó como el antecesor directo de cubistas y fauvistas.

Pintar para Cézanne era plasmar la verdad concreta “El aroma de los pinos que es áspero al sol, debe desvanecerse ante el olor verde de los prados, el olor de las piedras y el perfume del mármol lejano del monte Sainte- Victorie.”<sup>25</sup>El registro puro de las impresiones propio de la corriente impresionista, es superado por Cézanne. Sus cuadros son el resultado del conocimiento y de la emoción, organizados por el artista en la imagen. “Yo soy la conciencia subjetiva de este paisaje y mi lienzo es la conciencia objetiva. Mi tela y el paisaje, la una y el otro fuera de mí, pero el segundo caótico, casual, confuso, sin vida lógica y sin ninguna racionalidad; la primera duradera, categorizada y partícipe de la modalidad de las ideas.”<sup>26</sup>

Con esta reflexión nos presenta el cuadro como un *ente en sí*. Cézanne quiere que la obra tenga vida propia, pero sabe que ésta no puede vivir si no ha sido generada por todas las fuerzas y capacidades del artista en unión con las potencias del mundo real. “Cada pincelada que doy es como un poco de mi sangre mezclada con sangre de mi modelo, en el sol, en la luz, en el color. Debemos de vivir de acuerdo mi modelo, mis colores y yo.”<sup>27</sup>El color para Cézanne es lo que hace que las cosas sean vivas, forma-color es su fórmula. El dibujo se logra en la plenitud de la forma pero la forma es armonía de color.

Los objetos de sus pinturas transmitían una sensación de solidez asombrosa, a la vez que violaban todos los sistemas tradicionales de figuración ilusionista. Las jarras, cuencos y manzanas de Cézanne son tan sólidas que parecen casi tangibles, pero sin dejar de ser pre eminentemente pintadas y cuando se les examina se advierte que están casi invariablemente sometidas a grandes distorsiones o abstracciones.

Al mismo tiempo, y paradójicamente, esa contundencia de la que deja muestra en la representación de los objetos se logra gracias a su esquematización última geométrica, es decir, “su preocupación por conseguir una sensación de solidez y estructura en su pintura, le condujo a reducir los objetos a sus formas básicas más simples, conos, cilindros y esferas y a colocarlas o representarlas desde la posición en la que daban más información de sí mismas. Así, inclinando un poco el objeto hacia el espectador, nos dice tanto el aspecto que

---

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 182.

<sup>26</sup>*Ibidem*, p. 182.

<sup>27</sup>*Ibidem*, p. 183.

tiene desde arriba, como de frente y a veces, parece girar alrededor de los objetos para que vislumbremos, además, una vista lateral.”<sup>28</sup> Sí, los cubistas vieron muchos cuadros de Cézanne.

Retomó de los impresionistas el empleo de los colores puros y de la pincelada corta. En su afán de ganar una mayor superficie en el cuadro eliminó el punto de fuga único, de la perspectiva lineal clásica y generó la profundidad espacial de sus cuadros a partir de las intersecciones de niveles superpuestos. En lugar de diluir cada superficie en partículas de colores complementarios y cada línea en pinceladas individuales, como los impresionistas, condensa sus objetos en superficies de mayor tamaño y de un color uniforme que a su vez limita mediante contornos claros o en la yuxtaposición sin transiciones de superficies más claras y más oscuras. Así, se acentúa la densidad material y el aspecto corpóreo de la realidad visible y deja que salga a la luz la estructura cúbica fundamental de sus componentes.

Cézanne acentúa sus pinceladas y las alarga, verticales, horizontales o diagonales, crean en sus composiciones campos de fuerza; estas agrupaciones de pinceladas se unen para crear gradaciones de color y contrastes que se afianzan, tensan, enlazan y superponen unos a otros. Existe un ritmo lineal que produce una vibración en la composición del cuadro. De esta forma, independientemente del motivo de la obra en cuanto conjunto coherente, surge una realidad pictórica autosuficiente, ninguna pincelada se limita a hacer referencia al objeto representado, sino que tiene una función dentro del orden pictórico en el que se hacen patentes las leyes a las que se encuentra sometido el color.<sup>29</sup>

La tendencia constructivista de Cézanne fue la semilla que germinó en el movimiento cubista, “al problematizar la relación entre los motivos pintados o la articulación del fondo de la superficie, al introducir el movimiento y ritmo de la pincelada como recurso constructivo, no expresivo, o no sólo ni principalmente expresivo, el pintor de Aix no atendía a factores dependientes de la eventual mirada de un sujeto, sino a los que eran propios de la misma condición pictórica, del lenguaje.”<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup>Stangos, Nikos, *Conceptos de Arte Moderno*, p. 50.

<sup>29</sup>*Ibidem*, p. 138.

<sup>30</sup>Sedlmayr, Hans, *La revolución del arte moderno*, p. 19.

## *Los gritos de las vanguardias*

### Sobre los manifiestos

Puede decirse que a partir de las manifestaciones artísticas de Van Gogh y de Cézanne comenzó a hacerse arte de vanguardia. La palabra vanguardia pertenece al lenguaje militar y quiere decir: Fracción o parte más avanzada de una tropa, y también el espacio que se extiende a su frente. El término vanguardia en arte y literatura fue acuñado en Francia como reflejo del espíritu de lucha y de confrontación que las nuevas manifestaciones estéticas significaban frente al arte académico del siglo XIX.<sup>31</sup>

Los pintores que les precedieron inauguraron la reflexión teórica de su quehacer artístico y sintieron la necesidad de plasmar o proclamar sus bases teóricas fuera de los convencionalismos plásticos tradicionales, pues un cambio tan radical en el arte supone también un cambio en la significación social del arte y el papel del artista.

El manifiesto fue el documento utilizado para explicar e informar sobre las posturas estéticas y políticas de cada corriente artística. Cargado de pasión y urgencia, carecía de reflexión disciplinada y por lo mismo, cada uno de ellos es muy distinto, muy singular pero, a pesar de las enormes diferencias ideológicas, puede observarse que conservan en común tres principios: “la superación definitiva del lenguaje artístico tradicional; la creación de un código lingüístico nuevo, autosuficiente y que no creará más normas y leyes más que las surgidas de las exigencias plásticas mismas y la de hacer un arte que transforme la cotidianeidad para dejar de ser esa práctica separada de especialistas.”<sup>32</sup>

Permeadas por las líneas ideológicas de su época. Nietzsche, Marx, Freud y las interpretaciones científicas o históricas presentes en el horizonte intelectual de los artistas, surgieron múltiples corrientes que históricamente forman parte de los ismos: fauvismo, cubismo, futurismo, surrealismo, constructivismo, etc. Todos ellos constituyen el mosaico que conforma a la vanguardia. En un periodo de 15 a 20 años, los movimientos de vanguardia revolucionarán las formas y los contenidos. Algunos de estos movimientos

---

<sup>31</sup>*Ibidem*, p.78.

<sup>32</sup>González García, Ángel, Calvo Serraller, Francisco y MarchánFiz, Simón, *Escritos de Arte de Vanguardia 1900/1945*, p. 13.

pasaron rápidamente, pero otros quedaron incorporados al arte para siempre. Revisaremos sólo algunos, los más significativos movimientos artísticos en cuanto nos conducen al momento histórico y estado de las manifestaciones artísticas en las que surgió el *ready-made*.

### El Fauvismo

El Fauvismo nos sirve para delimitar históricamente el comienzo de las vanguardias.

El término *fauve*, o fiera, surge a raíz del comentario que hiciera, en el Salón de otoño de 1906, “el crítico de arte Vauxcelles a propósito de una escultura de Marque, que ocupaba el centro de una sala en la que colgaban sus cuadros Matisse y sus compañeros, pronunció una frase que resultaría histórica: ‘Donatello au milieu des fauves’.”<sup>33</sup> Los colores empleados y su violencia fueron los que propiciaron el bautismo de arte *fauve*. Las obras en cuestión, tenían un cierto aire provocativo y expresionista, el manejo del color, el convertirlo en el protagonista principal del cuadro, así como el privarse de las ornamentaciones modernistas, o de los elementos simbolistas, fueron los principales aspectos que unieron a varios artistas de la época, sin que por ello, compartieran una doctrina estética.

Dentro del movimiento *fauve* se encontraban artistas tan distintos como: Maquet, Van Doguen, Dufy, Friez, Vlammnick o Derian y en algún momento se unieron artistas como Braque, Rouault y el Picasso expresionista. Sin embargo, alrededor de la figura de Matisse, es que se puede cohesionar esta multitud de manifestaciones para comprender el alcance, la significación de su investigación, sobre el manejo y comportamiento plástico-constructivo del color. “Trataban de resolver el dualismo entre la sensación (el color) y la construcción (la forma plástica, el volumen, el espacio), potenciando la constructividad intrínseca del color.”<sup>34</sup>

No hay un Manifiesto Fauvista como tal, sólo el pensamiento de Matisse en sus famosas *Notas de un pintor*: “Lo que busco, por encima de todo, es expresión... La expresión, a mi manera de ver, no consiste en la pasión reflejada por un rostro humano o

---

<sup>33</sup>*Ibidem*, p. 42.

<sup>34</sup>*Ibidem*, p. 42.

traicionada por un gesto violento. La disposición en la que ordeno todo lo que hay en mi cuadro es expresiva. El lugar que ocupan las figuras y los objetos, el espacio vacío en torno, las proporciones, todo cumple una misión. La composición es el arte de ordenar los diversos elementos de que dispone el pintor para la expresión de sentimientos. En un cuadro han de ser visibles todas las partes, cumpliendo un papel que se les haya conferido, sea principal o secundario. Todo lo que en el cuadro es innecesario va en detrimento del mismo. Una obra de arte debe ser armoniosa en su integridad; ya que los detalles superfluos usurparían, en la mente del espectador, el lugar que corresponde a los elementos esenciales.”<sup>35</sup>Sus declaraciones nos permiten verlo como un artista consciente de la especificidad de la pintura que exige la precisión de un método y se tiene la sensación de que la obra de Matisse es el resultado de una experimentación y de un estudio exigente, hay orden y precisión en sus composiciones, nada ha sido dejado al azar.

Sólo Matisse conservó el camino de esta corriente, ya para 1907 algunos de los miembros más representativos del grupo tomaron direcciones diferentes, Braque y Derian, por ejemplo se inclinaron hacia el cubismo. Más que un movimiento artístico el Fauvismo puede tomarse como el primer síntoma de la emergente creación de un lenguaje artístico contemporáneo.

### El Cubismo

Precisamente como consolidación de un nuevo lenguaje plástico surge el cubismo, “nombre que se le ocurrió irónicamente a Henri Matisse, en otoño de 1908, al ver un cuadro que representaba casas cuya apariencia cúbica le sorprendió vivamente.”<sup>36</sup> Los pintores que iniciaron esta corriente fueron tocados por la obra de Cézanne en el Salón de otoño de 1907. Picasso, Braque y Léger comprendieron su mensaje y al interpretarlo dieron origen al Cubismo.

Su nacimiento se identifica con la exposición de las *Demoiselles d'Avignon* de Picasso. Obra en la que puede apreciarse la influencia del arte negro, “del que los cubistas extrajeron una lección formal sobre todo. Se vieron sacudidos por la enorme fuerza de

---

<sup>35</sup>Stangos, Nikos, *op.cit.*, p. 22.

<sup>36</sup>Apollinaire Guillaume, *Meditaciones estéticas, Los pintores cubistas*, p. 29.

síntesis que en las máscaras y fetiches negros predominaba sobre cualquier valor plástico. De tal observación, estos artistas dedujeron la necesidad de construir el cuadro con modos más decididos, con un dibujo más decidido y más marcado, y de crear tanto en la estatua, como en el cuadro una estructura firme y neta, precisamente como las esculturas negras.”<sup>37</sup>

Las características de las *Demoiselles d'Avignon* son el detonante del nuevo ismo. El manejo del color arbitrario y la perspectiva quebrada y fragmentada en volúmenes escondidos y marcados en los que desaparece la organización del espacio clásico del cuadro, convirtieron a esa obra en un arma de destrucción de las normas tradicionales de la cultura figurativa. Sin embargo, cuando Picasso retoma la enseñanza de Cézanne, logra formas geométricas calmas, inmóviles y netas como puede apreciarse en su cuadro *Horta de Ebro* de 1901, obra que inaugura el verdadero cubismo.

Lo que diferencia al cubismo de la antigua pintura, dice Apollinaire, es que “no es un arte de imitación, sino un arte de concepción que tiene que elevarse hasta la creación. En su representación de la realidad-concebida o de la realidad creada, el pintor puede aparentar las tres dimensiones, puede por así decirlo, cubiquear. No podría si sólo transmitiera la realidad vista, a menos que hiciera un trampantojo en escorzo o en la perspectiva, lo que deformaría la calidad de la forma concebida o creada.”<sup>38</sup>

En el transcurso de su historia el Cubismo evolucionó y se transformó dando lugar a diferentes manifestaciones del mismo. En un principio, el cubismo científico, sus preocupaciones formales fueron el volumen y la estructura, sólo le interesaban la construcción y la corporeidad de los objetos. Para aquellos artistas el color estaba en segundo plano, su paleta contenía colores neutros grises, ocre, negros, verdes apagados. “Es el arte de pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad de la visión, sino de la realidad del conocimiento.”<sup>39</sup>

El cubismo físico o analítico le secundó; en él pueden apreciarse planos anchos y simples que se quiebran aún más en facetas apretadas y continuas rompiendo el objeto, lo analizan para fijarlo en la tela, reduciendo al mínimo el relieve. Posteriormente, el cubismo

---

<sup>37</sup>De Micheli, Mario, *op.cit.* p. 63.

<sup>38</sup>Apollinaire, *op. cit.*, p. 30.

<sup>39</sup>*Ibidem*, p. 31.

sintético, “donde el objeto ya no es analizado en todas sus partes sino que se resume a su fisonomía esencial sin ninguna sujeción a las reglas de la imitación.”<sup>40</sup> Introduce el cuadro-objeto mediante el uso del collage, esta técnica defendía que, si sus cuadros contenían lo absoluto y lo concreto de un auténtico objeto de indiscutible realidad, no debía distinguirse del objeto utilizado en su composición. Apollinaire, diferenció otro tipo de cubismo al que llamó órfico, “pintar composiciones nuevas con elementos no tomados de la realidad visual, sino enteramente creados por el artista y dotados por él de una poderosa realidad con un tema sublime.”<sup>41</sup>

El cubismo significó un cambio fundamental en la concepción de la imagen pictórica. “Lograron fijar en la tela todas las facetas, todos los momentos del objeto, y su variedad ininterrumpida de apariencias y de signos con una intuición esencial.”<sup>42</sup> “El lenguaje y los materiales de la pintura reclamaron su puesto, dejaron de ocultarse y la simulación terminó. El lenguaje dejó de ser el instrumento del que se servía la mirada de aquel sujeto virtual, trasunto del empírico, para representar lo percibido, él mismo configuraba lo percibido, él mismo era, así, sujeto. La pintura adquirió de esta manera conciencia de su propia condición.”<sup>43</sup>

El movimiento podría haberse limitado a las artes plásticas, de no haber vivido los primeros años en estrecha relación tanto pintores como poetas, formándose un grupo vagamente homogéneo al que hay que sumar los nombres de Apollinaire, André Salmón, Marie Laurencin, Maurice Raynal, Max Jacob y los hermanos Leo y Gertrude Stein. Sus innovaciones en el campo de la poesía son el fundamento de numerosos epígonos contemporáneos que no hacen sino llevar hasta sus últimas consecuencias visuales los *calligrammes* de Guillaume Apollinaire.

El cubismo literario adquiere carta de naturaleza en 1913: fecha en la que Apollinaire publica un compendio de sus trabajos críticos *Meditaciones estéticas, La pintura cubista* que de hecho constituye lo que podría llamarse el manifiesto cubista.

---

<sup>40</sup>De Micheli, *op. cit.*, p. 191.

<sup>41</sup>Apollinaire, *op. cit.*, p. 31.

<sup>42</sup>De Micheli, *op. cit.*, p. 187.

<sup>43</sup>Bozal, Valeriano, *Apollinaire y el cubismo*, p. 95.

Es relevante en el movimiento cubista la reivindicación iniciada por los artistas plásticos, de la autonomía absoluta de la obra de arte. El poema se entiende como "objeto", como fin en sí mismo. Se trata de algo más que la reclamación subjetivista y estilística del expresionismo. Con el cubismo se inicia el proceso de búsqueda de lo propiamente artístico, el ensimismamiento de las artes contemporáneas.

El cubismo pictórico pretende expresar la esencia de la realidad a través de la simultaneidad de sus formas geométricas más significativas. Su traslación literaria se basa igualmente en la simultaneidad, y también en un mismo plano de percepciones, conversaciones fortuitas, intuiciones, etc. equivalentes a las formas cúbicas de la pintura. Incorpora el elemento del humor a través de los juegos verbales de Apollinaire y Max Jacob, herencia que a su vez recogerá el dadaísmo.

Con los poemas cubistas la literatura redescubre el juego; los poemas, para sorpresa general, son alegres, festivos, y atravesados por el humor, un humor que los dadaístas convertirán en corrosivo y los surrealistas en negro. Oscilan entre la simultaneidad de ideas, percepciones y sensaciones y la disposición gráfica de las palabras. Rompe con puntuaciones y rimas, y lo convierte en un experimento a caballo entre el elemento literario y el visual-espacial.

#### EL VIENTO NOCTURNO

Ah las cimas de los pinos crujen y entrechocan y se escucha el lamento del vendaval y en el cercano río con voces victoriosas los elfos tocan trompas de ráfagas o ríen Atís Atís Atís bello y desigualchado en tu nombre los elfos han burlado en la noche porque el viento gótico bate uno de tus pinos en la noche el bosque huye a lo lejos como una armada antigua cuyas lanzas oh pino se agitan en la lucha las aldeas oscuras ahora meditan como las vírgenes los viejos y los poetas y no despertarán al paso de ningún viandante ni al caer el halcón sobre blancas palomas.

Guillaume Apollinaire



Las consignas provocativas de los primeros manifiestos de Marinetti y la intensa campaña que desarrolló a través de manifiestos, conferencias y exposiciones dejan ver la fascinación por la sociedad industrial y llevaron al éxito al futurismo no sólo en Italia sino también en París, Barcelona, Berlín, Moscú, Nueva York, Londres o Madrid. De ahí, surgieron las agrupaciones futuristas rusas, el vorticismo inglés, y la adscripción transitoria de Apollinaire, Delaunay, Léger o Duchamp.

Alrededor de Marinetti se agruparon artistas como Boccioni, Carrá, Russolo, Balla, Severini, Prampolini y Soffici entre otros. Estos pintores procedían del simbolismo o del divisionismo y fueron los responsables de la formulación de un lenguaje futurista, recortado, eso sí, sobre los argumentos retóricos de Marinetti.

La interpretación metafórica de estos argumentos y la confluencia con el cubismo decantó en un estilo propio y fuerte que se ejemplifica con la famosa declaración “...un automóvil rugiente que parece que corriera sobre metralla, es más bello que la alada Victoria de Samotracia. Hoy la belleza no está más que en la lucha.”<sup>47</sup>

Los pintores del futurismo escribieron varios Manifiestos Técnicos, de manera individual o colectivamente a través de los cuales pueden apreciarse las ciudades ascendentes o los estados de ánimo de Boccioni, “En los monumentos y exposiciones de todas las ciudades de Europa, la escultura nos ofrece un espectáculo tan lamentable de barbarie, torpeza y monótona imitación, que mi ojo futurista se aparta de ellas con profundo disgusto.”<sup>48</sup>

El dinamismo futurista de las palabras en libertad de Carrá queda de manifiesto en sus propias palabras, “la nueva tiranía parece haberse impuesto a la más antigua. Lo que no supone ciertamente que nosotros rechacemos la originalidad en el arte, cuya capacidad de sorpresa le es indispensable a la belleza, del mismo modo que a un pueblo le es necesaria la originalidad de sus pulsiones raciales si no quiere adormecerse y quedar así marginado de las confrontaciones internacionales. Nunca resultó tan cierto dicho postulado con el actual

---

<sup>47</sup>Stangos, Nikos,*op. cit.*, p. 83.

<sup>48</sup>*Ibidem*, p. 153.

momento histórico.”<sup>49</sup> Donde puede apreciarse que el dinamismo no es solamente plástico, sino que quiere expresar el clima de exaltación y agitación social en las grandes ciudades.

Desde el punto de vista formal, la característica principal del futurismo es la plástica del dinamismo y del movimiento. El efecto de la dinámica se transmitía en vibrantes composiciones de color que debían producir un paralelismo multisensorial de espacio, tiempo y sonido. Al principio, se valieron para la realización de sus objetivos artísticos de la técnica divisionista, heredada del neoimpresionismo y más tarde se aplicó la técnica cubista de abstracción como procedimiento para desmaterializar los objetos. A partir de estas premisas, la representación del movimiento se basó en el simultaneísmo, es decir, multiplicación de las posiciones de un mismo cuerpo, plasmación de las líneas de fuerza, intensificación de la acción mediante la repetición y la yuxtaposición del anverso y del reverso de la figura.

Buscaban por todos los medios reflejar el movimiento, la fuerza interna de las cosas, ya que el objeto no es estático. La multiplicación de líneas y detalles, semejantes a la sucesión de imágenes de un caleidoscopio o una película, pueden dar como resultado la impresión de dinamismo. Crearon ritmos mediante formas y colores. En consecuencia, pintan caballos, perros y figuras humanas con varias cabezas o series radiales de brazos y piernas. El sonido puede ser representado como una sucesión de ondas y el color como una vibración de forma prismática.<sup>50</sup>

El futurismo también fue una vanguardia literaria, nombres como Paolo Buzzi, Corrado Govini, Aldo Palazzeschi, e incluso Giovanni Papini se adhirieron al Manifiesto Técnico de la Literatura. “Estos artistas fueron los que iniciaron la poesía ecléctica, los cantos a los motores, a las hélices, y los que de manera primordial desarrollaron la libre disposición tipográfica de las palabras, de las letras, la puntuación e incluso, de los signos matemáticos, concepto que sería básico para el desarrollo de los caligramas de Apollinaire, para la poesía fonética de Ball o Hausmann, y para la poética de los dadaístas, particularmente de Tristan Tzara.”<sup>51</sup> Finalmente, los cantos a la máquina, a la

---

<sup>49</sup>*Ibidem*, p. 162.

<sup>50</sup>Suereda, J., Guasch, A.M., *La Trama de lo Moderno*, pp. 41-43.

<sup>51</sup>*Ibidem*, p. 44.

industrialización, a lo más rabiosamente moderno, adobado con un lenguaje belicista, curiosamente también fueron vistos como un canto a la libertad artística. Así, “el futurismo logró despertar un entusiasmo que socavó la validez de todas las formas artísticas que se habían desarrollado hasta entonces creando un espacio intelectual de gran libertad.”<sup>52</sup>

A lo largo del desarrollo del presente capítulo hemos tenido la oportunidad de ver cómo en el transcurso de finales del siglo XIX a principios del siglo XX tuvieron lugar una serie de transformaciones sociales que abarcaron la política, la economía y la cultura. Así mismo las artes desde la poesía hasta la pintura experimentaron un giro revolucionario en su lenguaje y concepción. En este sentido observamos que la manera de concebir el arte sujeta a un paradigma académico y preciosista que en cierta medida seguía una línea clásica de imitación del arte griego como el exponente máximo de la expresión de la belleza, los nuevos artistas rompieron con esas teorías y prácticas artísticas. Es verdad que también ellos siguieron la senda trazada por el canon artístico establecido por la Grecia clásica; pero, su ruta frente al academicismo reinante siguió los pasos de la observación y el estudio de la verdad. Ahora bien, su ruptura conllevó aplicar esa guía al tiempo presente, a la realidad de la que eran testigos y actores por lo que evitaban la literatura y la creación artística inspirada en temas fantásticos. Tal como sostiene Valeriano Bozal “el artista rechazado fue un pintor que pretendía convertir su pincel en testimonio de verdad, esto es, hacer de sus obras expresión directa, sin mediaciones académicas de esa relación con la naturaleza que había hecho posible el arte griego.”<sup>53</sup>

En el Salón de Pintura de 1846, Baudelaire identificaba con el romanticismo a ese “arte moderno” gracias al lenguaje de la verdad y lo relacionaba con lo romántico por su colorismo es decir, plasmaban en sus obras los colores propios de la naturaleza y la misma forma en que se manifiestan en ella, no con líneas como lo hacían los artistas filósofos. De tal forma por ejemplo que es lo verdadero lo que orienta el arte de Manet al transformar el mito de las ninfas y los sátiros de la antigüedad clásica en una estampa campestre en la que sus burgueses contemporáneos disfrutaban del asueto dominical. El artista trabaja ahora, por tanto, a partir de aquellos elementos que son propios de la mirada real de un sujeto. No

---

<sup>52</sup>Stangos,*op.cit.*, p. 320.

<sup>53</sup> Bozal, Valeriano, *op.cit.*, p. 16.

olvida la tradición, así, Manet, no olvida a Goya y la pintura española, tampoco Cézanneal Veronés y los venecianos, pero supeditan su ejemplo a la exigencia de una mirada realista. Desde su mirada propia y en un proceso de ida y vuelta construyen el mundo en el que están y, a la vez, ese mundo también los construye a ellos como sujetos que lo miran. En este sentido hay una preeminencia de la vista de suerte que “La mirada es el lenguaje de que dispone para configurarlo, su instrumento.”<sup>54</sup> y como en cualquier narración, el mundo se constituye como una imagen verdadera que de él tenemos.

Viene a cuento referirse al lenguaje hablando de la pintura porque, en las últimas décadas del siglo XIX, los problemas de la pintura empezaban a ser concebidos en términos de lenguaje y no sólo en términos de estilo, “lenguaje que hace referencia a línea y plano, ritmo cromático, agregación y desagregación, etc. es decir, términos que hasta ahora se habían considerado exclusivamente como rasgos formales, cobran un sentido nuevo: replantear la posibilidad misma de la representación pictórica.”<sup>55</sup> Entonces la pintura deja de ser la expresión visual de valores y máximas, sean religiosas, morales o políticas y su creación no remite a realidades ajenas a ella sino que crea una nueva relación con el mundo que es significativa en sí misma. En este sentido el paso dado por Cézanne supuso una ruptura con respecto al impresionismo; pues si éste no dejaba de intentar trasladar al lienzo una realidad exterior convirtiendo así el cuadro o la obra de arte en un mero instrumento comunicativo de “algo que estaba ahí,” Cézanne por el contrario, se enfrenta con un problema nuevo, es decir, la superficie pictórica. Podemos verlo en el retrato de Gustave Geffroy “el tablero de la mesa sobre la que escribe el crítico se comba para aplanarse a tenor de las exigencias de la planitud del cuadro, no es la mirada la que determina este proceder, esta transformación de la mesa, sino la superficie pictórica misma y las relaciones que entre los motivos pintados se establecen. De hecho desde el punto de vista de la mirada dos son las que aquí coinciden - siendo incompatibles para una misma mirada,- la que contempla la figura de Geffroy de frente y la que contempla la mesa desde arriba y más próxima.”<sup>56</sup> Y de dos miradas simultaneas plasmadas sobre una misma superficie a la representación de múltiples puntos de vista el cubismo puede considerarse totalmente

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p.18.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 19.

instalado en este nuevo escenario abierto por Cézanne; al abandonar el punto de vista único, no sólo rompe con una tradición del espacio figurado heredada desde el Quattrocento, sino que brinda, en sus cuadros, diversos, infinitos puntos de vista, tantos como movimientos ejerza la mirada del sujeto que los contemple, pero imposibles de articular en una sola mirada. Entonces, el espacio plano mostró sus cualidades y sustituyó al espacio figurado, “lo cual supone que las pautas de representación y disposición de los motivos, los fundamentos de la unidad plástica de la obra, no se encuentran ya en el espacio figurado, sino en los caracteres propios del espacio pictórico.”<sup>57</sup>

Así pues, los pintores cubistas rompieron pictóricamente con la mirada empírica y dejan que la imagen pictórica se someta al dictado de la representación bidimensional. ¿Por qué no prescindir en último término de cualquier guiño o evocación de un objeto determinado? “Construcción suprematista: Cuadro rojo y Cuadro negro” de Malevich y Composición de Mondrian consuman la plena autonomía del plano pictórico, esas dos obras son un exponente de que “la pintura maneja signos cuyo valor semántico se configura a partir de sus relaciones en el plano. Es obvio que se trata de sistemas visuales, pero no de sistemas visuales que limitan su marco de referencia a la representación del mundo empírico percibido.[...] la pintura se ha convertido en un signo que no se parece al objeto al que hace referencia y que a pesar de todo representa [...] La imagen cubista no se parece al objeto que representa pero sigue representando su objeto: No se parece, ante todo, porque es el plano el que ha sustituido al espacio tridimensional, pero lo representa.”<sup>58</sup> Por el contrario “en la pintura de Mondrian se representa un motivo que no está antes en parte alguna pero que no pretende ser caprichoso ni mera proyección subjetiva.”<sup>59</sup>

En el arte del siglo XX no sobreviven todas las corrientes y todos los ismos que en su momento proclamaron cambios y novedades, de entre todas ellas, sólo podríamos considerar modernas a las características o tendencias que se compartieron de manera consciente o no, como lo fueron: “el afán de pureza, el hechizo de la geometría y de la construcción técnica, lo disparatado como refugio de la libertad y la búsqueda de lo

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 24.

original.”<sup>60</sup> Independientemente del ismo donde hayan surgido y que aún ahora, a principios del siglo XXI, determinan de modo esencial la creación artística.

Para concluir, y aún a riesgo de repetir algunas afirmaciones ya hechas, habría que decir que entre los descubrimientos y las aportaciones de los primeros vanguardistas, como ya se reseñó en este capítulo, es importante destacar que todos ellos participaron en la creación de este nuevo lenguaje plástico, algunos de ellos poseían teorías claras y propositivas, algunos otros realizaron sus propuestas basándose sólo en el lenguaje que les era propio. Un fenómeno primario de aquellos movimientos que abonan el terreno del arte moderno es el afán de un arte completamente puro en el sentido de emancipación, de liberarse de todos aquellos elementos o componentes de todas las demás artes, esta postura produjo un gran número de fenómenos completamente distintos pero que, como afirmaba más arriba, coincidieron en la desaparición de los elementos figurativos, de la perspectiva, de los colores naturalistas entre otras cosas. Además, en otras artes próximas pero diferentes a la pintura, encontramos que la escultura pura ya no se refiere a formas conocidas, la arquitectura pura, prescinde de elementos tectónicos y ornamentos plásticos, la música recurre a los sonidos puros sin intención de hacer una historia.

Este afán de pureza también se vio reflejado en el arte en general. “El arte disuelve su vínculo con el orden del ser y el orden de los valores, desea hacer arte ignorando toda consideración de carácter ético y religioso. No obstante, ese arte autónomo no es otra cosa que el esteticismo, el culto de lo bello artístico en sí, no de una belleza que constituye el “esplendor de lo verdadero,” de lo bueno y de lo único, sino de una belleza desentendida de todo, absoluta.”<sup>61</sup> También se modificó sustancialmente el paradigma del arte como representación de lo bello y fue sustituido primero por la creación de la representación bella y, posteriormente, por lo estéticamente bello. “En un arte orientado exclusivamente al aspecto estético, el gusto, acostumbrado cada vez más y más a los antiguos estímulos, se codiciarán forzosamente, estímulos cada vez más interesantes, fuertes e intensos.”<sup>62</sup> Lo interesante se convierte en una categoría predilecta del arte del siglo XX.

---

<sup>60</sup> Sedlmayr, Hans, *op. cit.*, en el índice.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 89.

Duchamp, digno representante de su época, interpretó de manera personal e irónica estos cambios que permeaban el ambiente artístico y fue especialmente significativo y disparatado que removiera de su espacio un objeto técnicamente puro, como el urinario al que llamó *Fontaine*, para demostrar la originalidad de su pensamiento y la existencia de objetos de arte mágicos en el sentido de que promueven experiencias imaginativas y estéticas. Tal vez, visto de este modo, dicho objeto revela la última consecuencia del nihilismo romántico que se siente llamado a elevar lo más bajo y efectuar la transmutación de todos los valores, como una “revuelta permanente.”.

En el periodo comprendido entre la época de la Primera guerra mundial y uno pocos años más tarde veremos que el gesto simbólico que cobra un significado notablemente profundo, situado más allá del arte, como acto espontáneo de un peculiar estado de ironía y desesperación “fue el de Duchamp, con el cual el artista aisló un objeto escogido y lo colocó en un entorno extraño al mismo, como algo extraño, algo presente por azar; la presencia más real de dicho objeto le otorgaba al mismo un valor más real, la magia y la dignidad del fetiche. En ese gesto la moderna experiencia de los objetos se definía como una experiencia del elemento mágico de lo que tenemos ante nosotros.”<sup>63</sup>

---

<sup>63</sup>*Ibidem*, p. 175.

## CAPÍTULO II

### La sonrisa distante: Marcel Duchamp

#### *La familia*

Nació en el seno de una familia típicamente francesa, bien acomodada, el 28 de julio de 1887 en Blainville al nordeste de Ruán. Su padre, Eugéné Duchamp, era el Notario del pueblo y poseían la mejor casa del lugar. Su familia disfrutaba del gusto por el arte, el abuelo materno fue un buen dibujante académico que dedicó los años posteriores a su retiro laboral al grabado costumbrista, llegó a presentar su obra en la Exposición Universal de París en 1878. Su madre también tenía aspiraciones artísticas, aunque sin éxito, pintó escenas cotidianas y dedicaba su tiempo a la decoración de vajillas. La relación que Duchamp tuvo con ella estuvo marcada por la incapacidad auditiva de Lucile, que la llevó a un estado de aislamiento casi completo en el transcurso de su vida. Fue el tercero de seis hermanos, de los cuales, los dos mayores fueron los artistas: Gastón, que firmaba como Jacques Villon, y Raymond Duchamp-Villon, ambos motivo de amor y admiración por parte de Marcel quien era once y diez años menor, respectivamente. Es importante mencionar que el padre de los Duchamp resultó extraordinariamente tolerante con sus hijos y se convirtió en el mecenas a cuenta de su futura herencia.

Este ambiente probablemente determinó la inclinación de Marcel quien, por lo demás, no fue un estudiante destacado en materias que no fueran de su interés personal; así, sobresalió en matemáticas y pintura pero dedicó más atención e interés al aprendizaje del ajedrez, del dibujo y de la pintura actividades que practicaban en su familia cotidianamente.

Con 17 años se va de casa y comienza su vida de artista al lado de su hermano Gastón, elaborando carteles y dibujos para periódicos de la época. En 1905 fue rechazado por la Escuela de Bellas Artes de París, este fue su primer choque con el arte académico. Vive en Montmatre y estudia en la École Julian pero ve interrumpidos sus estudios por el servicio militar que le llevó un año en la localidad de Eu, se licenció en el 39º. Regimiento Militar de Ruán.

De 1906 a 1911 vive en París experimentando y abrevando de las distintas corrientes pictóricas vanguardistas: Matisse, Cezanne, Gris, Braque y Picasso son algunos de las fuentes reconocidas por Duchamp, quien sorprende a todos con su primera obra

polémica *Desnudo bajando la escalera*, 1911, rechazada por los expositores de la Academia de los Independientes. Este hecho marca otro cruce de caminos que lo lleva al rompimiento con cualquier grupo artístico; a partir de entonces caminó solo. Abandonó totalmente la pintura pero no el arte, pues, aunque se empleó formalmente como bibliotecario, trabajó durante los siguientes dos años en el boceto de una de sus obras más importantes *El gran vidrio* o *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*.

Cuando estalla la Primera Guerra Mundial, sus hermanos son llamados a filas y Marcel es eximido al detectarle un soplo reumático en el corazón. Aparentemente, escapando de la guerra, Duchamp se embarcó para Nueva York. De su estadía se tiene poca información: sólo algunos datos que surgen de cartas enviadas a amigos, colegas y familiares. En esta guerra falleció su hermano Raymond Duchamp-Villon. En la ciudad de los rascacielos trabajó impartiendo clases de francés. A diferencia de su país natal, en Estados Unidos Duchamp fue un artista bien recibido y admirado, sin embargo, también ahí sufrió censura por *La Fuente* –el tan famoso como desconcertante urinario-, 1917, rechazada en la sociedad de artistas independientes. Tras este incidente, interrumpió de nuevo su actividad artística.

En 1917 se reencontró en Nueva York con su amigo Francis Picabia, al que secundó en su tarea de dar a conocer el movimiento dadá en Estados Unidos, donde fundaron varias revistas adscritas al movimiento como *291* o *The Blind Man*. Durante buena parte de las décadas de 1920 y 1930, una vez más interrumpió la práctica artística por la semiprofesional del ajedrez, juego del que llegó a ser un moderado experto. Desde 1934 estableció fuertes lazos con el movimiento surrealista, especialmente con Breton, que en 1935 publicó el primer estudio concienzudo de su obra.

Marcel Duchamp formó parte del grupo de los surrealistas y, con su impredecible figura, transitó distintas disciplinas artísticas: cine, montajes y exposiciones surrealistas, edición de nuevas revistas y publicación e ilustración de folletos y manifiestos. Aun así, nunca quiso ser encasillado en una sola actividad y fue innovador en cada uno de sus roles: escultor, curador, pintor, diseñador, tipógrafo y gestor cultural. Fue amigo personal del pintor, fotógrafo y escritor Man Ray, quien lo retrató en varias ocasiones. Una de sus fotografías más conocidas es la que muestra a “Rose Sélavy” personaje femenino creado por Duchamp en 1920. Él mismo lo aclara: “he querido cambiar de identidad y lo primero

que se me ha ocurrido es adoptar un nombre judío. Yo era católico, y ya era un cambio eso de pasar de una religión a otra. No encontré nombre judío que me gustara o me tentara y de golpe tuve una idea: ¡por qué no cambiar de sexo! De ahí vino entonces el nombre de Rose Sélavy. Ahora quizá suene bien, los nombres cambian con las épocas, pero en 1920 Rose era un nombre tonto.”<sup>64</sup>

En la década de los 40, impulsado por la voluntad de querer reunir copias de toda su obra realizada, inició la reproducción en miniatura de todas sus “cosas”, como las llamaba él, y las ubicó dentro de una pequeña valija de viaje, dando origen al concepto de “museo portátil.”<sup>65</sup> A mediados del siglo XX, cuando el arte comenzó a recorrer nuevos caminos, la figura de Marcel Duchamp cobró cada vez mayor trascendencia. Había sido él quien había inaugurado un nuevo concepto de artista: aquel que cuestiona la materialidad de la obra. Y hoy, ése es el concepto con el que buscan identificarse los artistas contemporáneos.

En la década de los 60, frecuentaba los ambientes donde se encontraba con artistas como Andy Warhol y John Cage; fueron ellos quienes lo adoptaron como modelo en su búsqueda de nuevos caminos artísticos. Su influencia resultó crucial para el desarrollo del dadaísmo, del surrealismo, del Pop Art y del arte conceptual, tendencias artísticas claves del siglo XX.

A finales de los 50 y a lo largo de los 60 visitó con mucha frecuencia a Dalí en Cadaqués. A pesar de sus diferencias de personalidad, siempre mostraron un gran respeto mutuo sobre su obra. De hecho, cuando Dalí estaba con Duchamp desaparecía aquel aire megalómano e histriónico que tanto lo caracterizaba.<sup>66</sup>

Marcel Duchamp murió a los 81 años en Neuilly-sur-Seine, París, el 2 de octubre de 1968. Respetando su voluntad, en su lápida del cementerio de Ruán se grabó la siguiente leyenda: “D’ailleur, c’est toujours les autres qui meurent” (“Porotra parte, los que mueren son siempre los demás”). Su epitafio es una muestra de quien mira “del otro lado de la ventana.”

---

<sup>64</sup> Duchamp, Marcel, *Escritos, du Signe*, p. 135.

<sup>65</sup> Esta obra inspiró la escritura de *Historia abreviada de la literatura portátil* del novelista Enrique Vila-Matas, Barcelona, Anagrama, 1985, en la que recrea los avatares y aventuras de distintos miembros del “club” surrealista.

<sup>66</sup> Parcerisas, Pilar, *Duchamp en España*. También investiga esta relación San Martín, Francisco Javier, *Dalí – DuchampUna fraternidad oculta*.

La vida de Duchamp consistió en un viaje de desprendimiento. Primero, se separó de los grupos vanguardistas cuando todos se reunían alrededor de una teoría estética, después, renuncia al mismo medio de expresión establecido, la pintura. Renuncia a la vida familiar y burguesa. Se marcha de su país natal, no es patriota. Cuando los aires neoyorquinos se enrarecen del espíritu patriótico en plena Primera Guerra Mundial, deja que el azar lo lleve a un país neutral y se instala en Buenos Aires.<sup>67</sup> Sin violencia ni crítica abandona todo lo que coarta su libertad e individualidad. En este proceso de alejamiento se llevó solamente las cavilaciones sobre las formas de expresión plástica que lo llevaron también, a ver el arte desde otro punto de vista, ¿desde otra ventana?<sup>68</sup>

### *Duchamp y los artistas*

Entre las pocas cosas que Duchamp conservó están las grandes amistades de su vida, si bien no se hilvana una larga lista, sí se siente el peso y profundidad de los que le acompañaron durante muchos años. Francis Picabia y Man Ray, son las personas con las que compartió no sólo esparcimiento y empatía sino también intereses artísticos y filosóficos, juntos formaron una triada en la que cada uno desarrolló un estilo muy personal sin privarse de la libertad de apoyarse mutuamente.

Francis Picabia fue uno de los mejores amigos de Duchamp, si no es que el mejor. Se conocieron en el Salón d'Automne en 1911 cuando los presentó Pierre Dumont. Entre ambos artistas surgió la amistad inmediatamente. En esa época Duchamp regresaba del servicio militar y Picabia se encontraba en un periodo de duda artística, después de haber experimentado con el impresionismo, ahora coqueteaba con el fauve y el

---

<sup>67</sup> Speranza, Graciela, *Fuera de campo*, pp.39-40. "De todas las razones para explicar la decisión de exiliarse en Buenos Aires, la más atractiva, por indemostrable, es la del escritor argentino Julio Cortázar. El viaje responde a la legislación de lo arbitrario, argumenta en *La vuelta al día en ochenta mundos*, y su fatalidad se prueba en la obra del escritor francés Raymond Roussel *Impresiones de África* ... Cortázar imagina que el propio Duchamp viajaba de incógnito en el *Lynceé*, que tuvo la ocasión de jugar al ajedrez con Roussel... si con un naufragio Roussel había señalado un rumbo, ¿por qué no seguir la ficción del maestro y embarcarse hacia Buenos Aires?"

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 25. "Durante los nueve meses de su exilio en Argentina completa dos obras enigmáticas Estereoscopia de mano (Stéréoscopie á la main) y Para ser mirado (desde el otro lado del vidrio), con un ojo, de cerca, durante casi una hora (Pequeño vidrio), en las que investiga la relación entre visión, pensamiento, materialidad y deseo que irá a alimentar toda su obra. ..Con esos ejercicios ópticos relativamente sencillos, la mirada descarnada del perspectivismo cartesiano sufre una estocada letal... que siguiendo a Benjamin en una historia alternativa del arte moderno, se centra en la manifestación de un "inconsciente óptico".

postimpresionismo. Sus personalidades eran totalmente opuestas y tal vez por lo mismo, se complementaban.<sup>69</sup>

Mayor que Duchamp (1879-1953), Picabia fue pintor, escritor y polemista, una figura en la vida cultural francesa, también fue lo suficientemente rico como para no tener que trabajar. Tenía una personalidad muy viva y explosiva, propensa a todo tipo de excesos, especie de playboy, gran aficionado a los coches veloces. Duchamp y Picabia eran atractivos, sobre todo para las mujeres pero Duchamp irradiaba una serenidad cautivadora a diferencia de la energía volcánica de Picabia

Desde el comienzo de su relación amistosa Picabia y Duchamp inventaron métodos de trabajo radicalmente nuevos. A Picabia le obsesionaba la abstracción, hasta tal punto que fue el inventor del término. Trabajó siguiendo el movimiento del baile y la música, vistos como formas puras de expresión en una modalidad expresiva que trabajaba con los pensamientos, las emociones, los recuerdos y las sensaciones. Este giro en la producción de su obra le valió perder a marchantes y coleccionistas aficionados a su veta postimpresionista. Picabia lanzaba ataques muy personalizados y virulentos contra ellos y el mundo del mercado del arte, cuando esto le sucedía. En esa época Duchamp pintó y presentó *Desnudo descendiendo la escalera*, experimento cubista-futurista que, como ya sabemos, le valió su separación del grupo de los Putaux.

Man Ray, el otro gran amigo de Duchamp, nació en Filadelfia, de padres emigrantes, y al igual que Picabia pintó hasta el final de su vida; también fue prolijo creador de objetos aunque su fama internacional la obtuvo como fotógrafo. Carecía del rigor filosófico de Duchamp pero le atraían los aspectos revolucionarios de sus ideas a las que respondía con conceptos y técnicas propias e innovadoras. Se le conocía por cínico y de una gran curiosidad inagotable. En el otoño de 1915 Walter Arensberg los presentó,<sup>70</sup> se entendieron de inmediato a pesar de que Duchamp no hablaba inglés y Man Ray no sabía francés.

---

<sup>69</sup>Mundy, Jennifer, *Duchamp, Man Ray, Picabia*, p. 12.

<sup>70</sup>Tomkins, Calvin, *op.cit.*, p. 184.

Contra lo que suele ocurrir su relación no estuvo teñida de rivalidades ni de desigualdades entre maestros y alumnos. Tampoco se basaba en la necesidad de colaborar en proyectos concretos, sino que se cimentaba en una amistad que duró cuatro o cinco décadas, con momentos de mayor o menor intensidad. La amistad entre ellos fue previa a los movimientos del dadaísmo y el surrealismo. De hecho más tarde Duchamp declaró que él y Picabia nunca tuvieron la sensación de pertenecer a ningún movimiento.<sup>71</sup>

El apoyo y la inspiración que se prestaron se notó en varias etapas de sus respectivas trayectorias y en varios niveles: si por un lado compartían ideas y experiencias, también se veían por simple y estrecha amistad, y salían en parejas. Jugaban sin descanso al ajedrez e incluso pasaban juntos las vacaciones. Se comentaban mutuamente las obras que estaban creando, y en los momentos de separación mantenían el contacto por correspondencia. Exponían juntos y se ayudaban entre sí mediante ventas, encargos y contactos. Duchamp, especialmente generoso con su tiempo y energía, promovió la obra de sus amigos y se esforzó en presentarles contactos que pudieran serles beneficiosos.<sup>72</sup> Contentos de que se les vinculase públicamente llegaron a colaborar directamente en obras de arte y publicaciones. Su amistad propició que los tres artistas respondieran a las ideas e innovaciones de sus amigos con obras que reflejaban los intereses de éstos y en una forma que sólo pudieran ser comprendidas por ellos.

“Sin sus conversaciones con Duchamp sobre el significado de la Novia y el ‘molino de chocolate’ de éste, ¿habría creado Picabia un vocabulario sexualizado de formas maquinales?,...¿fue decisiva su actitud rebelde en la decisión de Duchamp de renunciar al mundo artístico?, ¿prestaron Duchamp y Picabia más atención a la fotografía y el cine de lo que habrían hecho sin la amistad de Man Ray?, ¿existirían los ‘objetos de afecto’ de Man Ray sin la inspiración de los *ready-mades* de Duchamp?”<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Mundy, Jennifer, *op. cit.*, p. 11.

<sup>72</sup> Poniatowska, Elena, *Leonora*, En su reciente novela biográfica en la que recrea la vida de una de las pintoras surrealistas más connotadas llaman la atención tanto las complejas relaciones que entre los integrantes del grupo y amigos existían y especialmente la manera de retratar la personalidad, solidaridad y misterio de Duchamp. En alguno de sus pasajes la autora relata cómo se ofreció y acompañó a Leonora hasta la casa de Matisse ya que, siendo éste uno de los pocos pintores con suerte económica, tal vez podría prestarle a la joven pintora Leonora dinero o uno de sus grandes bastidores para que realizara su obra. En otras escenas su presencia frente al tablero de ajedrez se recrea como indispensable para entender los ambientes y las simpatías de los artistas reunidos. La personalidad de Duchamp es, aparentemente difícil de resumir o definir pero perfectamente necesaria en el desarrollo de esa época.

<sup>73</sup> Mundy, Jennifer, *op. cit.*, p. 11.

Probablemente no haya respuesta para estas preguntas pero existen paralelismos y afinidades entre la obra de los tres artistas que pueden atribuirse al diálogo ya que, aunque los tres eran individualistas a conciencia, es imposible dejar de advertir que en sus trayectorias separadas se prestaron apoyo, lograron entre los tres ecos y resonancias que proyectaron mucho más las obras de sus compañeros, y juntos tuvieron una incidencia entre sus contemporáneos que no habrían logrado al trabajar cada uno por su cuenta.

Otro de los amigos de Duchamp fue Henri-Pierre Roché quien radicado en Nueva York se dedicaba al periodismo. Con treinta y siete años era un diletante que no fue plenamente consciente de sus dotes literarias hasta la última década de su vida, en que escribió y publicó dos novelas basadas en sus experiencias de juventud. De mente inquisitiva y generosa gastaba sus pocos ingresos en la ayuda a artistas y compositores de su época. Conoció a Duchamp cuando este se encontraba en el candelero de Nueva York comparable sólo a la de Napoleón o Sarah Bernhart,

En la última década de su vida Duchamp y su esposa Teeny hicieron de Cadaqués su lugar de veraneo. “Entre Duchamp y Dalí se compartió algo más que una simple amistad. La admiración mutua que se profesaban y la posición estética que mantuvieron los sitúa mucho más cerca en la historia del arte de lo que hubiéramos podido imaginar.”<sup>74</sup> A pesar de que sus estancias en España estuvieron marcadas siempre por el lema de “no hago nada,” fue el punto de reunión con varios amigos y artistas que ahí fueron a visitarlo. Por otro lado, “la proximidad con Salvador Dalí fue fundamental para dar curso a lo que podríamos llamar el tríptico de Cadaqués: *With My Tongue in My Cheek, Torture-morte y Sculpture-morte*, las tres alegorías sobre la muerte que construyó en 1959.”<sup>75</sup> Su amistad también se reflejó en los avances que Duchamp realizó sobre su obra secreta *Étant donnés*. Tomkins relata en su biografía que aún Gala, esposa de Dalí, se mantuvo en un discreto segundo plano amistoso. La amistad entre Dalí y Duchamp, sin querer establecer comparaciones, supo mantener el apoyo, la cooperación y al mismo tiempo la libertad y el respeto que se observó con respecto a Man Ray y Francis Picabia. Aún dadas las características de fama y glamur que envolvía a Dalí, parece haber sido una característica

---

<sup>74</sup>Parcerias, Pilar, *Duchamp en España*, p. 13.

<sup>75</sup>*Ibidem*, 15.

ética la de Marcel que mantuvo hasta el final de sus días con los artistas que supieron estar a la altura de su amistad.

Aunque la obra artística de Duchamp no es muy numerosa, si es lo suficientemente importante, misteriosa y rompedora como para extender un análisis profundo de cada una de ellas. Sin embargo, en función de este trabajo más encaminado a los *ready-mades* expondré de manera general las que normalmente se consideran cruciales por su innovación, su originalidad y capacidad de rompimiento con su producción anterior.

Para su estudio, he recurrido a una selección y clasificación de la obra de acuerdo a su importancia y orden de aparición, con el propósito de trazar el camino que siguió en la construcción de su original iconología. No se puede aquí agotar todo lo que se puede decir sobre sus obras artísticas, se trata de rastrear lo que el mismo artista dijo de cada una de ellas, de sus posibles motivaciones y razones con la finalidad de seguirle en su pensamiento creativo.

#### *El desnudo: escandalizando a los subversivos*

En este sentido, el gran rompimiento, la obra que descubriría a un Duchamp que había hecho suyas, y había trascendido de alguna manera, las corrientes artísticas que su época le ofrecía, fue el *Desnudo bajando la escalera*, en el cual puede observarse la influencia cubista, donde también se encuentran ecos del futurismo, pero reinterpretada y personalizada por el autor. Esta obra fue rechazada por sus colegas contemporáneos, lo que provocó, como dije antes, un primer gran rompimiento, es decir, la decisión de trabajar alejado de cualquier grupo o corriente que le obligara a la observancia de normas o cánones. A propósito de ella comentó a Pierre Cabanne: “El origen es el propio desnudo, hacer un desnudo distinto al desnudo clásico, de pie, y ponerle en movimiento... y, más adelante, he querido mostrar una imagen estática del movimiento. En el fondo, el movimiento es la mirada del espectador que la incorpora al cuadro.”<sup>76</sup> Lo escandaloso, para los mismos vanguardistas, era la irreverencia del título, ¿cuándo se había pintado un desnudo –que parecía una explosión de una fábrica de tejas, a juicio de un crítico de Nueva York- bajando una escalera? Lo propio del desnudo era el diván.

---

<sup>76</sup>Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p.43.

A Duchamp le parecía que el cubismo se había enraizado en una estética tradicional de representación de los objetos y quiso imprimirle una nueva dirección. En vez de plasmar un objeto desde distintos puntos de vista, experimentó con la representación del objeto en movimiento, para ello se inspiró en la obra de Étienne-Jules Marey y sus cronofotografías de exposición múltiple, que captaban el movimiento en imágenes únicas. El resultado fue *Desnudo descendiendo una escalera*, donde una figura humana es vista en una veintena de posturas, mientras baja por una escalera. Esta manera de presentar un desnudo a mucha gente le pareció prosaica y ridícula, poco elegante, sobre todo, porque el mismo título del cuadro señalaba una temática erótica sin ningún reparo, dando sentido a miradas poco entrenadas que podían confundir lo visto, como ocurrió en Nueva York años después, cuando un observador pensó que se trataba de la “explosión de una fábrica de tejas.” Independientemente de que Duchamp haya señalado que el desnudo era indiscutiblemente femenino, el título le confiere un carácter erótico y su carga, al igual que la sensación de movimiento, no se encontraban en la retina del observador, sino en su pensamiento. El grupo de artistas cubistas del Salón de los Independientes, 1912, donde supuestamente podía exponerse todo, rechazaron la obra, pensando que se burlaba del cubismo, y les pidieron a sus hermanos Raymond y Jacques que por lo menos, le cambiara el título. Duchamp prefirió retirar el cuadro sin ningún escándalo pero quedó profundamente afectado por la rigidez de miras del grupo cubista y por la traición de sus hermanos.

*El desnudo bajando la escalera* es una obra decisiva no solo porque aportó una manera nueva de representatividad artística sino también porque en la vida de Marcel Duchamp marcó el momento en el que el artista decidió prescindir de los grupos y las corrientes del arte.

Después de esta experiencia Marcel se retira de la pintura como medio de expresión en su formato tradicional de “lienzo.” En esta obra encontramos ya los visos de algunas de sus preocupaciones creativas: el desnudo, el movimiento y la participación del espectador, una combinación que resultó “chocante” en su época. *Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, a la que asistió en compañía de Picabia y Apollinaire, entre otros, en 1910, proporcionó a Duchamp la guía para su trabajo artístico posterior. La pieza describe a un grupo de naufragos en la ceremonia de coronación de un emperador negro imaginario.

“Esta obra es considerada antirromántica y antinaturalista, una muestra de cómo hacer un trabajo literario lógico y riguroso pero alejado de las convenciones de cualquier género conocido.”<sup>77</sup> El mismo, más adelante, declaró a Cabanne que era preferible estar influenciado por un escritor antes que por un pintor. Después de este acontecimiento personal comienza el trabajo en el *Gran Vidrio*, mismo que le llevaría los próximos 10 años de su vida antes de declararlo formalmente noacabado en 1923.

El título mismo de la obra muestra una nueva preocupación o temática en el artista, que puede ser descrita como amorosa o erótica, otra novedad en los primeros bocetos es el uso de formas viscerales y mecánicas en la composición.

### *El vidrio quebrado*

*La Novia puesta al desnudo por sus Solteros, mismamente*, la obra más ambiciosa del artista, de la que comenta que fue Roussel quien le marcó la línea a seguir para su creación, encontró, entre otras fuentes de inspiración, una muy fecunda en sus *Impressions d’Afrique*, representadas en la obra de teatro que de ella se montó. Duchamp, “parece haber querido encontrar, para ellas, un territorio intermedio, a mitad de camino, entre la descripción literaria, su hipotética existencia como objetos materiales y la representación de los mismos en el plano con los procedimientos del dibujo técnico.”<sup>78</sup>

Por el título sabemos que la obra habla del amor-erótico pero, la metáfora es fríamente mecánica, tan rígida, que resulta cínica e irónica. La complejidad de esta obra ha sido motivo de varios libros, ya que en ella se ve reflejado todo un mundo imaginario desde el cual se explican muchas de sus obras, por ejemplo, los mismos *ready-mades*. *El Gran Vidrio* es el astro principal, como dice José Antonio Ramírez. Quedó inconclusa, al respecto le comentó a Pierre Cabanne, “lamento no haberlo terminado, pero era algo que se hacía tan monótono, era una transcripción y al final, ya no había invención.”<sup>79</sup>

De todas formas, el mismo título es ambiguo y enigmático. En primer lugar, la mariée no es desnudada, sino “puesta al desnudo”, el matiz es importante por la connotación que tiene “mise à” cercana a “mise en scène;” por tanto, se deja sentir la idea

---

<sup>77</sup> Ramírez, José Antonio, *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, p. 22.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>79</sup> Cabanne, Pierre, *op.cit.*, p. 102.

de una puesta en escena, de una escenificación o de un acto que tiene lugar no en la intimidad, sino ante un público que espera el espectáculo. No es su novio quien lleva a cabo el acto, son “sus solteros,” en lo que parece más una reina entre zánganos que unos pretendientes al matrimonio. Y ese adverbio de tan difícil traducción e interpretación, *même*. En español se suele trasladar como “incluso” o “mismamente”, en inglés como “even;” en los dos se pierde el sentido de *même* que suena como “m’ailles”, me amas – parecería que la novia estaría enamorada del propio Duchamp, lo que no puede entenderse más que como un gesto suyo irónico- o podría hacer una referencia a un cuadro anterior titulado “tu m”’.

Si se tiene en cuenta que la idea de esta obra es del verano de 1912, cuando estaba en Munich, y que todavía la tiene que restaurar en 1936 debido a las grietas que le provocó el traslado en camión, y, aún más, que en 1959 añadió en un dibujo del *Gran Vidrio* titulado *Cols alités* un paisaje de suaves colinas a la parte de la novia y unos cables telefónicos a la de los solteros, se puede decir que la novia acompañó a Duchamp casi cincuenta años. Si a ello se añade lo que le escribía en una carta fechada en diciembre de 1949 a Jean Suquet, “un punto importante también, que usted ha sentido con mucha exactitud, se refiere a la idea de que el vidrio, a fin de cuentas, no está hecho para ser mirado (con ojos ‘estéticos’); debía ir acompañado de un texto de ‘literatura’ tan amorfo como sea posible que no tomara nunca forma; y los dos elementos vidrio para los ojos, texto para los oídos y el entendimiento debían completarse y, sobre todo, impedirse el uno al otro tomar una forma estético-plástica o literaria. En definitiva, le debo el gran favor de haber puesto al desnudo a mi desnudada,”<sup>80</sup> en donde se refiere a la Caja Verde, en la que mezcló las notas y los apuntes que había ido tomando durante años para la creación del *Gran Vidrio*, pero los mezcló sin ningún orden ni concierto, entonces, lo que podría ser un elemento de explicación volvió más confuso, si cabe, el sentido de la obra.

En un intento de poner un punto de claridad en ella, Juan Antonio Ramírez divide en tres etapas las fases por las que pasó la novia: la postcubista, intento de extraer todas las consecuencias del cubismo visceral y del futurismo contrarrestados por la lógica alternativa de Roussel y Jarry, la dadaísta, en la que puso un mayor énfasis que en la etapa

---

<sup>80</sup>Duchamp, Marcel, *Cartas sobre el arte. 1916-1956*, p. 65.

anterior en los aspectos más estafalarios y de burla erótica y, por último, la surrealista, en la que “Duchamp no se sintió encantado por la intervención del simple azar dadaísta, negador de cualquier lógica inevitable, sino por el *azar objetivo* de los surrealistas.”<sup>81</sup>

De una altura de 2.75 metros, un ancho de 1.75, siendo de vidrio el soporte, con la luminosidad y transparencia propias de ese material que funde luz y color, de un cubismo extremo y con ecos del expresionismo alemán, insinuada la cuarta dimensión y con la presencia imperiosa del dibujo técnico y del diseño de máquinas industriales, *La mariée mise à un par ses célibataires, même*, se compone de dos paneles superpuestos, de igual dimensión y de muy distinto significado.

La mitad superior es el dominio de la novia nombrada de diferentes maneras: Motor-deseo, Avispa y Ahorcado hembra; para algunos críticos es una mezcla de libélula y manta religiosa, para otros, *mariée* es el nombre vulgar de una mariposa nocturna.

Arriba, a la izquierda, el complejo mecanismo de la novia, pues es un aparato cuya humanidad no se refleja en forma humana, su funcionamiento fisiológico, mecánico, irónico, simbólico e imaginario: la substancia que la alimenta es un rocío llamado automovilina, sus éxtasis son eléctricos y la fuerza física que mueve sus engranajes es el deseo; los elementos que componen esta parte son la novia colgada de un gancho, la muesca con tallo metálico conectado con el magneto-deseo, donde está la materia de filamento (invisible en la obra), del que sale un asta llamado “árbol-tipo”, conectado a la “avispa” que secreta la “gasolina del amor”. En la parte inferior, está la “aguja-pulso” con forma de péndulo, es el horizonte-vestido de la novia.

En el centro está la Vía Láctea que parece salir de la “cabeza” de la Novia. Sería el momento de su “florecimiento cinemático,” de su dilatación de placer antes del orgasmo. Dentro de esa especie de nube se encuentran tres “pistones”, tres tableros, llamados Redes o Inscripción de arriba, “su función consiste en transmitir a los Solteros y al Juglar de la gravedad las descargas de la Novia: sus sensaciones, sus mandamientos. Debajo de la Vía Láctea hay unos puntos, los Nueve disparos de los Solteros. Otras partes no están pintadas, como debajo de los Nueve tiros las Sombras proyectadas y debajo de ellas la Imagen de la

---

<sup>81</sup>Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp*, p. 170.

salpicadura; en la línea del horizonte el vestido caído de la novia; el Juglar de la gravedad, hubiera sido un resorte espiral cuyo remate sería una charola en la que rodaría una bola negra que ofrecería a la lengua de la novia y a su izquierda, en la línea del horizonte, estaría el sistema Wilson-Lincoln, una trampa óptica consistente en esos prismas que nos hacen ver el mismo rostro, desde un lado, como si fuese de Wilson y, desde el otro, como si fuese el de Lincoln.

En la mitad inferior están los solteros, también nombrados de diversas maneras: Aparato-soltero, Nueve moldes machos y Cementerio de libreas y uniformes. Si en la superior las formas no están sujetas a medida, en la inferior sí son mensuradas, son imperfectas; aquella está regida según una geometría libre, la de los solteros por la perspectiva clásica; la primera es el reino de la indeterminación, la segunda el de la medida y la causalidad. La novia tiene un centro-vida, los solteros no, viven por el carbón; aquella es autosuficiente, estos están sometidos a la geometría y a la perspectiva, son moldes huecos que llena el gas de alumbrado. La parte superior es la región de la cuarta dimensión, la inferior es el mundo prosaico de las tres dimensiones.

En la izquierda está el grupo de los Nueve moldes machos o Cementerio de libreas y uniformes o Matriz de Eros; trajes vacíos, sin personalidad, una Máquina-soltero, máquina que da origen a su 'parte-deseo' con lo que se convierte en un motor de explosión separado de la novia por un enfriador que se podría juntar con el vestido de la novia si estuviera representado. A la derecha de los moldes está la Corredera, un carrito o Trineo, que esconde el Molino de agua movido por una Cascada que no está representada, tiene un movimiento de ida y vuelta, gracias a la caída de una botella de benedictino, recitando letanías: "Vida lenta, Círculo vicioso, Onanismo...", son el tema de los solteros. Los tubos capilares unen los moldes con los Tamices, siete sombrillas dispuestas en semicírculo, coloreados por el polvo depositado sobre ellos durante meses y provistos de una bomba aspiradora, son una especie de *Cámara de las metamorfosis*. El Molino de chocolate, de movimiento incesante, ocupa la parte central de los Solteros, "el soltero muele su chocolate él mismo" un chocolate que viene de no se sabe dónde y que después de la molienda se deposita en chocolate con leche. A la derecha del Molino están los Testigos oculistas, tres círculos similares a los usados por los ópticos, y sobre ellos otro más pequeño que debía ser

una lente de aumento. Debajo de los Testigos estarían la Cuesta o el Plano de escurrimiento, es la región de la Salpicadura, que termina en una Pesa móvil con nueve agujeros, y encima de los Testigos iría el Combate de boxeo.

A lógicas distintas, funcionamientos distintos. En la parte superior, tiene lugar el desnudamiento de la novia, es una figuración posible, pero invisible, y una representación estática del movimiento, lo que vemos es un momento de un proceso, cuando la Novia alcanza su ‘florecimiento’, consecuencia de su desnudamiento y antecedente de su orgasmo. La ceremonia es una iniciativa de la novia a partir de su potencia tímida que se comunica desde ella misma a todo el complejo mecanismo descrito y su esencia es el deseo de ser. Al mismo tiempo, tiene un sistema de ventilación, soplo vital, su espíritu, que recorre a las distintas partes de la maquinaria y las pone en movimiento, metáfora del alma deseante y de la sexualidad, acompañada de suspiros; esa corriente de aire alcanza a los Tres pistones desde donde en forma de descargas eléctricas llega hasta la Matriz de Eros y despierta a los solteros. En una segunda versión de este proceso o en un momento posterior, los suspiros que pasan a través de los Tres pistones se transforman en unidades alfabéticas no fonéticas sino ideográficas, intraducibles a otros lenguajes, dando lugar a una escritura particular del deseo de lectura universal.

En la parte inferior, el monótono mundo de los solteros sigue su curso, el gas de alumbrado los infla, la presión lo empuja hacia los tubos capilares y finalmente se congela transformándose en “lentejuelas de gas escarchado,” cada una de ellas tiende a subir, pero es absorbida por la primera sombrilla en la que el gas escarchado entra en el laberinto de las tres direcciones donde pierden el sentido de la orientación y el de la individualidad, lo que les queda es “el instinto de cohesión,” al final de su errar se encuentran con el ventilador en forma de mariposa que las transforma en una especie de glicerina, las empuja por la Cuesta y se estrellan tres veces. En su andadura el líquido llega hasta el ámbito de los Oculistas y se transforma de algo que se mira en algo que mira. Como toda mirada, tropieza con el horizonte: esa transparencia que es el vestido de la Novia. Sufre entonces los efectos del sistema Wilson-Lincoln. A través de este sistema las gotas son otras sin dejar de ser ellas y siguiendo su curso suben hasta rozar la zona de los Nueve tiros. Hay una indudable correspondencia entre la imagen de la Escultura de gotas y los Nuevos tiros. La primera es

la proyección del gas de alumbrado después de sus metamorfosis y su final transfiguración a través de las especulaciones de los Testigos oculistas y del prisma Wilson-Lincoln; la segunda –los Nueve tiros de los Solteros- es la proyección de los principales puntos de un cuerpo de tres dimensiones. Lo que tienen en común las gotas y los tiros es el deseo, “un deseo que nunca da en el blanco” y la mayor o menor cercanía con el blanco viene dada por el recuerdo.<sup>82</sup>

Según Octavio Paz, esta obra “es una pintura infernal y bufona del amor moderno o, más claramente, de lo que el hombre moderno ha hecho con el amor. Convertir al cuerpo humano en una máquina, inclusive si es una máquina productora de símbolos, es pero que una degradación. El erotismo vive en las fronteras de lo sagrado y lo maldito. El cuerpo es erótico porque es sagrado. Ambas categorías son inseparables: si el cuerpo es mero sexo e impulso animal, el erotismo se transforma en monótona función de reproducción; si la religión se separa del erotismo, tiende a volverse árida preceptiva moral. Esto último es lo que ha ocurrido con el cristianismo, sobre todo, en su versión moderna, el protestantismo. [...] El elemento hilarante de la *Novia puesta*... no consiste en que Duchamp, en lugar de pintar cuerpos radiantes y perecederos, pintó máquinas opacas y rechinantes. La comicidad del esqueleto es patética; la de la máquina es helada. El primero nos hace reír o llorar; la segunda nos produce lo que llamaría, parodiando a Duchamp, *horror de indiferencia*. En suma, la crítica de Duchamp es doble: crítica del mito y crítica de la crítica. En el *Gran Vidrio* culmina el movimiento de la ironía de afirmación que anima a los *ready-mades*. Es un mito crítico y una crítica de la crítica que asume la forma de mito cómico. En el primer momento, traduce los elementos míticos a términos mecánicos a un contexto mítico y los niega a su vez. Niega al mito con la crítica y a la crítica con el mito. Esta doble negación produce una afirmación nunca definitiva, en perpetuo equilibrio sobre el vacío. O como él ha dicho: *Et-qui-libre? Équilibre.*”<sup>83</sup>

Excúsenme esta larga cita, pero la interpretación que Paz hace de la obra de Duchamp y la ambigua impronta que en la misma tiene su representación del erotismo amerita esta precisa y completa referencia.

---

<sup>82</sup>En esta descripción del Gran Vidrio seguí la exposición de Octavio Paz en *Los privilegios de la vista*.

<sup>83</sup>Paz, Octavio, *op. cit.*, p. 177.

Por su parte, Linda Dalrymple Henderson centra su atención, sin que eso signifique que solamente a ese aspecto se reduce y limita la interpretación de esa obra, en las relaciones entre arte y ciencia a la hora de desentrañar sus claves. Así, la fascinación que ejerció a finales del siglo XIX la capacidad de ver la hasta entonces realidad invisible por medio de los rayos X –posibilidad que también podía tener connotaciones eróticas, ver a través de la ropa-, la despersonalización del estilo del dibujo, las analogías entre la máquina y el ser humano, las máquinas fantásticas en las obras de Roussel y Jarry, la importancia del diseño industrial aplicado a los automóviles y a los aviones, son otros tantos de los aspectos en los que se demora la obra crítica de Henderson y que dan idea de cuál es el hilo conductor que la dirige.

Desde otro punto de vista totalmente opuesto, Eugenio Trías aborda la obra de Duchamp como la sinfonía de la transparencia pura. En la primera parte de *Los límites del mundo*, titulada “Primera Sinfonía”, Ontología Trágica, había explorado el alcance del límite en el doble sentido de ‘límite’, es decir, el límite de... y el límite entendido como el “entre” de dos cosas diferentes. Así, era límite del mundo o del ser o del decir o del cerco físico, o bien límite entre mundo y sinmundo, entre el cerco y lo que trasciende; también era un límite visto desde arriba al que se asciende mirando, una vez alcanzado, afuera. En la segunda sinfonía, “Crítica de la Transparencia pura,” el límite se concibe “*como tal límite, o el límite en tanto que límite*. Eso significa que se traspasa de esa visión *de abajo arriba* a una visión ‘horizontal’ del límite. Una visión ‘frontal’ cuya mejor ejemplificación la daría la visión de un canto de puerta o del canto de una lámina de vidrio, visión en la cual sólo se ve el eje vertical o la *bisagra*, la pura línea vertical cuyo barrido produce la *superficie móvil*. A esa visión le llamo *puro repliegue absoluto del límite en su interior*.”<sup>84</sup>

Esa especulación sobre el límite mismo, ya no sobre “el límite de” o “el límite entre”, le lleva a destacar la proyección del mismo en un anverso y un reverso, en esta cara y en la otra cara, y desde ese límite-bisagra de vidrio brotan las figuras pintadas en su superficie que se pueden ver desde su anverso y desde su reverso, no habiendo la posibilidad de que haya testigos externos capaces de ver la diferencia entre el anverso y el reverso porque los testigos, “testigos oculistas,” están pintados dentro. El *Gran Vidrio*, se

---

<sup>84</sup> Trías, Eugenio, *Los límites del mundo*, p. 244.

presenta ante la mirada de Trías como la pictoricidad que “produce un símbolo adecuado a lo que es espacio-luz, es decir, puro límite idéntico a sí en su absoluta diferencia, pura línea replegada en su mismidad y desplegada en su diferencia.”<sup>85</sup> Y destaca la correspondencia que Duchamp lleva a cabo “en el método de construcción que hace posible la generación del Gran Vidrio y el método constructivo a través del cual puede generarse la idea filosófica de bisagra, de barra, de límite en tanto que límite, eso que aquí llamo espacio-luz, lo topológico puro.”<sup>86</sup>

Así es como Duchamp, rota la concepción de la pintura como arte especular de lo que se ve, que se impuso desde el Renacimiento y su idea de la perspectiva, se confía en una superficie transparente para expresar algo que no es un cuadro, sino un retardo en vidrio, porque la idea misma de cuadro ha sido sobrepasada. Lo que no significa la muerte del arte, al modo en que lo concebía Hegel, sino la muerte de un tipo de arte, que se ve superado por un arte “rabiosamente material”, siendo, por otra parte, denominado arte conceptual o no-objetual, pero de una conceptualidad que no remite a ninguna idea absoluta. Solo se advierten en el Gran Vidrio “ciertos sucesos, ciertas proposiciones: la Mariée puesta al desnudo, expuesta por solteros. El Gran Vidrio es la sustancia tópica y luminosa, espacio-luz, que acoge esos sucesos conjuntados, esas proposiciones articuladas, cuyo despliegue proposicional, verbal, se encierra en la Gran Caja Verde y cuyo despliegue en el orden del Ser o acontecer se encierra y conserva en esa cristalización del Gran Vidrio, azar en conserva de ocho años de perezoso trabajar y conservar con la sustancia tópica y luminosa, con el elemento puro del espacio-luz.”<sup>87</sup>

Ya lo había anunciado en la Introducción de este trabajo a propósito del comentario de Trías a Duchamp, el artista es el desvelador práctico que promueve la visión de la bisagra, que es la verdad de todo ser, y al filósofo se le encarga la construcción de la idea lógica que corresponde a esa producción. Así, al menos, interpreta a Duchamp Eugenio Trías, llevándolo a su idea propia filosofía.

---

<sup>85</sup>*Ibidem*, p. 245.

<sup>86</sup>*Ibidem*, p. 245.

<sup>87</sup>*Ibidem*, p. 253.

### *El último secreto ya dado*

La última y misteriosa obra de Marcel Duchamp fue *Étant Donnés*, obra que comenzó en 1946 y no se conoció hasta después de la muerte del autor y se encuentra expuesta en el Museum of Art de Philadelphia. Se trata de una “instalación” muy compleja de la que el autor sólo dejó un manual sobre el montaje y desmantelamiento de la misma.

“El visitante cruza una puertecilla [en el museo de Filadelfia] 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 toско travesaño también 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 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 del 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?”<sup>88</sup>

---

<sup>88</sup> Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, p. 192.

La respuesta de Duchamp a Cabanne sobre la génesis de *El Gran Vidrio*, me parece, es totalmente aplicable a esta obra; de nuevo logra sorprendernos con algo que no ha ocurrido anteriormente, logra llevar a cabo una escisión exacta y total. “Un cuadro que no sorprende no vale la pena.”<sup>89</sup> Duchamp consigue crear una obra que está muy lejos del mundo mecánico de *El Gran Vidrio*, pero consigue, también, ser fiel a la metáfora y a la posición desde la cual el observador, se encuentra sin escape. Al hacernos testigos, mirones en una escena cuya continuidad nos compete, pues podemos imaginar cualquier historia para explicar lo que ahí pasa, nos convierte, como a los “testigos oculistas,” presentes en la parte inferior de *El Gran Vidrio*, en seres cuya decisión es difícil de tomar; o se derrumba la puerta para llegar a la “novia” o se cae en la pulsión masturbatoria como la “máquina solipsista” de los solteros, de los cuerpos málicos. Lo imposible es llegar a la novia. La magia está en que, al mirar por la rendija espiamos una sugerente escena, y al mirarla nos vemos mirando y en esa conciencia hacemos mucho más que sólo gozar con lo mirado, imaginamos una historia y al imaginarla, jugamos y “somos” parte y coautores de la misma.<sup>90</sup>

Su construcción tiene en cuenta tres planos: primero la cámara del mirón, la habitación de los ladrillos y la cámara del desnudo. “Es un montaje óptico muy riguroso: la figura recortada – deformada y los espacios irregulares, son reconstruidos como una realidad ilusionista completa (una escena) por la retina y la mente del mirón. La obra está compuesta, en realidad, de piezas fragmentadas desmontables, como si fuera un motor. Su naturalismo conecta con la fotografía, la estereoscopia y con el cine, medios mecánicos todos ellos de restituírnos la realidad con la máxima objetividad.”<sup>91</sup>

La preocupación del autor por superar la planitud de la pintura logra colocarnos, como espectadores, en una realidad cuatridimensional e hiperrealista.

En el contexto de un museo, de nuevo, y como vivencia profunda de quien mira a través de la rendija, la ironía y la irreverencia hacia lo que se considera Arte con mayúscula y la sensación de haber caído en una experiencia inesperada que mueve, no sólo nuestras preferencias de gusto sino nuestras posturas éticas e intelectuales, obligándonos a dar

---

<sup>89</sup> Cabanne, Pierre, *op.cit.*, p. 109.

<sup>90</sup> Paz, Octavio, *op.cit.*, pp. 201-203.

<sup>91</sup> Ramírez, Antonio, *op.cit.*, p. 245.

respuesta, a tomar postura sobre la historia que ahí se cuenta, que tal vez trata sobre la experiencia primigenia del amor.

Para concluir, como afirma Paz, el arte, para Duchamp es un medio de transmisión de ideas y emociones. No existe el arte en sí, la obra del artista gira en torno al tema más clásico del arte y del pensamiento: el amor y el conocimiento, cuyo objeto es la naturaleza de la realidad. Amor que lleva al conocimiento que es un reflejo, una sombra. Así, también, la Novia y la joven desnuda de *Étant Donnés* son la aparición que fugazmente se muestran como apariencia para desaparecer y esfumarse. Son la lógica del gozne, abrir cerrando y viceversa.<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Paz, Octavio, *op.cit.*, pp. 245-247.

## CAPÍTULO III

### Duchamp entre escritores

No es inútil repetir en este capítulo que Duchamp prefería ser influido por un escritor más que por un pintor,<sup>93</sup> ya que esta declaración refleja el interés del artista para quien “la pintura no ha de ser exclusivamente visual o retiniana. También ha de afectar a la materia gris, a nuestro apetito de comprensión. Igual sucede con todo lo que me gusta: nunca quise limitarme a un círculo estrecho, y siempre procuré ser lo más universal posible.”<sup>94</sup> Esta actitud explicaría su interés por el ajedrez y también, en parte, su interés por la literatura.

En parte, porque ya en el ámbito familiar se respiró el gusto por los escritores polémicos y rompedores. El apellido que eligió su hermano como pseudónimo de artista, “reflejaba su admiración por el poeta francés de vida aventurera del siglo XV Francois Villon y denota un espíritu de rebelión que nunca llegó a aflorar ni en la vida ni en la obra de Gaston.”<sup>95</sup>

Entre otras posibilidades laborales, por otra parte, Duchamp eligió trabajar un breve periodo de tiempo, de 1913 a 1914, en la Bibliothéque Sainte-Geneviève de París, donde pudo leer algunos textos de Nietzsche y Bergson y seguramente algún texto de geometría no euclidiana. Si bien, se dice que no fue un lector sistemático, para Duchamp, “en la poesía, las palabras recuperan su verdadero significado y su sitio.”<sup>96</sup> Entre sus escritores favoritos la biblioteca ideal contendría, según el mismo mencionó, “todos los escritos de Roussel, Brisset, tal vez Lautréamont y Mallarmé. Mallarmé era un gran personaje. Esa es la dirección que ha de tomar el arte: la expresión intelectual antes que la expresión animal.”<sup>97</sup>

Es por estas razones, por las que, en el presente capítulo, revisaremos detenidamente a los escritores que Duchamp reconoció como fuentes de inspiración y guías en su trabajo, tanto escritural como artístico. Dedicaré una especial atención a Roussel, Brisset y Jarry y,

---

<sup>93</sup> Cabanne, Pierre, *op.cit.*, p. 76.

<sup>94</sup> Johnson Sweeny, James, “Entrevista con Marcel Duchamp”, en Duchamp, *Escritos*, p. 160.

<sup>95</sup> Tomkins, Calvin, *op.cit.* p. 34.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>97</sup> Samouillet, Michel, “Rose & Cia.”, en Duchamp, *op.cit.* p. 154.

de manera más general, el conjunto de escritores inspiradores de la época, Baudelaire, Mallarmé o Lautremont, a los cuales Duchamp leyó y admiró. Para terminar, también revisaremos a otros escritores, contemporáneos suyos, que fueron, además de amigos, sus críticos y compañeros de producción. Nos referimos específicamente a Picabia, Apollinaire, Breton, Dalí y Cravan.

Esta revisión de lo que se podría señalar como el ambiente literario de Duchamp tiene como objetivo develar las fuentes que nutren el arte escrito y plástico del mismo y dejar patente así la deuda que tiene con estos escritores.

### *Brisset, las ranas y el origen del lenguaje*

“Brisset y Roussel eran las personas que yo admiraba más entonces por su imaginación delirante. Jean-Pierre Brisset había sido descubierto por Jules Romains gracias a un libro que había encontrado en los *quais*. La obra de Brisset era un análisis filológico del lenguaje- análisis guiado por una increíble red de retruécanos-. Era una especie de Aduanero Rousseau de la filología.”<sup>98</sup>

Así se refiere Duchamp a este misterioso personaje de oscura biografía. Se sabe que nació el 30 de octubre de 1837 en la ciudad de La Sauvagère, Orne. Dejó la escuela a los doce años para trabajar en la granja familiar. Fue pastelero en París y después se enroló en el ejército. Siete años de servicio militar lo llevaron por distintos países, lo que aprovechó para aprender italiano y alemán.

Autodidacta, sus intereses intelectuales no estaban en la milicia aunque volvió a trabajar para el ejército por varios años más. Escribió su primer libro, *El nadar aprendió el arte de nadar solo en menos de una hora*, en 1871. Durante su vida registró dos patentes de inventor, *la cinta al aire del tubo en traje de baño*, que fue un fracaso comercial, y una *tabla de gramática para aprender francés*.

Siendo profesor de lenguas modernas en París publica en 1878 *Gramática Lógica o Teoría de un nuevo análisis matemático que resuelve los problemas más difíciles*. Este mismo año se postula para ser administrador de Ferrocarriles, actividad en la que hará

---

<sup>98</sup>Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p. 153.

carrera hasta el año de 1900. Otras dos obras, *El misterio de Diosse ha cumplido o la Creación del hombre*, en 1890 y en 1906, *Las profecías cumplidas (Daniel y el apocalipsis)* y *Los orígenes humanos*, Segunda Edición de *La ciencia de Dios*, 1906, conforman la producción de este autor.

En 1912 Romain Rolland descubre la obra de Brisset y lo presenta a sus amigos. “Y éstos, como Apollinaire y sus compañeros, organizaron una manifestación en su honor al pie del Pensador de Rodin delante del Pantheon, donde le aclamaron *Príncipe de los pensadores*.”<sup>99</sup> Jean Pierre Brisset murió el 2 de septiembre de 1919 en la *Ferté-Macé*. “Fue un ser verdadero que vivió para que después le olvidaran.”<sup>100</sup>

En un peculiar y poco conocido texto de Foucault, *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, que, según los editores, fue el prólogo que Foucault escribió en 1970 a la *Grammaire logique, siuvi de la Science de Dieu*, señala que en la época de Brisset este texto se consideró la obra de un loco. Su tratado del origen de las lenguas partía de la tesis de que nuestros antepasados eran batracios, puesto que en toda palabra aún resuenan los sonidos de esos saltos en el agua de las ranas. Ángel Gabilondo resume la concepción de Brisset así, “él, Brisset, está encaramado en un punto extremo del delirio lingüístico, allí donde lo arbitrario es recibido como alegre e infranqueable ley del mundo; donde cada palabra analizada en elementos fonéticos cada uno más que una frase contraída; de palabra en palabra, las ondas del discurso se escalonan hasta la ciénaga primera, hasta los grandes elementos simples del lenguaje y del mundo: el agua, el mar, la madre, el sexo. Esta fonética paciente atraviesa el tiempo en una fulguración, nos vuelve a poner en presencia de nuestros antepasados batracios, más tarde desempeña la cosmogonía, la teología y el tiempo a la velocidad incalculable de las palabras que obran sobre sí mismas. Todo lo que es olvido, muerte, lucha con los diablos, caducidad de los hombres, no es sino un episodio en la guerra por las palabras a las que los dioses y las ranas se entregaron antaño en medio de los ruidosos juncos de la mañana. Después, nada, ninguna cosa obtusa y sin boca que no sea palabra muda. Mucho antes de que el hombre fuera, eso no ha cesado de hablar.”<sup>101</sup>

---

<sup>99</sup>Duchamp, Marcel, *op. cit.* p. 153.

<sup>100</sup>*Ibidem.*, p. 154.

<sup>101</sup>Foucault, Michel, *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, p.13.

El trabajo de Brisset se centra en la sonoridad y rechaza la relevancia de la dimensión histórica evolucionista; ahora bien, “el origen no es sin más un pasado. Es una posibilidad de lenguaje.”<sup>102</sup> Este punto de vista nos muestra que lo primitivo es una presencia paradójica, un silencio sonoro que habla de lo que es anterior al lenguaje, su posibilidad. “Es el retorno de esa situación originaria en la que todo parece estar a punto de comenzar. Los sentidos son ya todos los sentidos. Son sentidos de la circulación de los sonidos.”<sup>103</sup>

Este retorno, esta búsqueda tiene una visión salvífica; como afirma Laura Hernández, “el traslape entre poesía y discurso psicótico es total, una ceremonia en la que el retorno es la posibilidad de acceder al lenguaje desde un lugar en el que podemos purificarnos, la ‘matria’ lingüística.”<sup>104</sup>

Asimismo, pensando en el origen del lenguaje y su finalidad, el análisis de Foucault nos ofrece una visión distinta a la instaurada como la única posible. El único discurso sobre el origen del lenguaje que no se traicionaría a sí mismo sería el que fuera capaz de reconocerse en su imposibilidad de decir algo con sentido lógico, pues al hablar de ello intentamos decir lo que no podemos decir, algo que, más bien, pertenece al territorio del sinsentido.

A propósito de sinsentido, la aberrante *Gramática Lógica*, aunque perfectamente normativa y de un rigor casi absoluto, le inspiró a Duchamp los párrafos casi didácticos de *La caja verde* y *La caja blanca* relativos al buen uso del nuevo lenguaje. “Se trata de aplicar tercamente y sin ideas preconcebidas ciertas reglas o recetas descubiertas empíricamente y trajar, por decirlo así, con los sintagmas como un niño con las piezas del Mecano.”<sup>105</sup> Estas reglas son sencillas y poco abundantes. Producen un postulado elemental (“la gran ley o la clave de la palabra”), así formulada por Brisset:

“La palabra encierra muchas leyes, desconocidas hasta hoy, y de ellas la más importante es que un sonido o una serie de sonidos idénticos, inteligibles o claros, pueden

---

<sup>102</sup> Ángel, Gabilondo, “El apocalipsis de los anfibios”, en *Siete sentencias sobre el séptimo ángel*, p. 61.

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>104</sup> Hernández Martínez, Laura, “El origen del lenguaje: un tema reactualizado”, UAM, *Ludus Vitalis*, vol. XIII, num. 23, 2005.

<sup>105</sup> Duchamp, Marcel, *op. cit.* p. 129.

expresar cosas diferentes gracias a una modificación en la manera de escribir o comprender estos nombres o estas palabras. Todas las ideas enunciadas con sonidos semejantes tienen un mismo origen y se refieren, todas, a un mismo objeto.”<sup>106</sup>

Y Brisset da como ejemplo la serie fonética:

Original:	Traducción literal:	Propuesta del autor:
Les dents, la bouche. Los dientes la boca.		La cera, la vela.
Les dents la bouchent.	Los dientes la atascan.	La cera, lávela.
L’aidant la bouche.	Ayudándole la atasca.	Lacera la vela.
L’aide en la bouche.	La ayuda en la boca.	L’hacer a la vela.
Laidés en la bouche	Feas en la boca	La cera, alábelá.
Laid dans la bouche.	Feo en la boca	La acera, hala, vela.
Lait dans la bouche.	Leche en la boca	La acera a la vela
L’est dans la bouche. Está dañado él en boca	La C era a la B la A.	
Les dents-la bouche. Los dientes-tapa ahí		La acera ala B, hela.

Es decir, para Brisset el lenguaje es un caldo de sonidos, de ruidos que al azar se revuelven en el hervidero de la vida. Su intención es recuperar el sonido primigenio o lo que es lo mismo “él se propone restituir las palabras a los ruidos, que las han alumbrado.”<sup>107</sup>

En términos generales podemos decir que Duchamp trabajó el lenguaje en dos niveles: el de la palabra y el de la frase. Prácticamente “todas las intervenciones de Duchamp pueden definirse como variaciones aportadas a un estereotipo lingüístico

<sup>106</sup> *Ibidem*, p.129.

<sup>107</sup> Foucault, Michel, *op. cit.* p 38.

petrificado (cliché, aforismo, refrán, dicho, etc.) tanto si es aparente u oculto. Aquí como allí basta con distender un poco las realidades físicas y químicas.”<sup>108</sup>

En las palabras Duchamp juega con la homofonía/homografía, homonimia/paronimia, utilizando todas las relaciones, interferencias y combinaciones de sonido/sentido/grafía. También trabaja con la adición de una letra o con juegos silábicos.<sup>109</sup> Con las frases, hace uso del retruécano, la conjugación, la alternancia y las series onomatopéyicas. También inventa una parológica pervertida: “un grifo que deja de chorrear cuando ya no lo escuchan;” “una caja de suecas llena es más ligera que una caja empezada porque no hace ruido.”<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup>Samouillet, Michel, *op.cit* p. 130.

<sup>109</sup>Francis Picabia est une *vis* qui a de *vices* –*Equivalencias Propuestas por el Traductor*, Francis Picabia no vino por culpa del vino. *Traducción Literal*, Francis Picabia es un tornillo que tiene vicios.( homofonía simple)

La paronimia fue la más utilizada por Duchamp (palabras de pronunciación afin, de sentido y grafía diferentes) como ovaire (ouvert) toute la nuit. *EPT*, Tortilla de ojos (ajos) tiernos, *TL* ovario abierto toda la noche. Sistema tétrico (métrico). También trabaja con la adición de una letra o con juegos silábicos.

En cuanto a la adición de una letra (Belle Haleine – *EPT* La batalla de Lespanto, *TL* bello aliento); supresión (Fre(n)sh Wi(n)dow -*EPT* car(t)a de cul(t)o), *TL* viuda desvergonzada; substitución de una letra por otra (Cuisse (caisse) enregistreuse – *EPT* Ortiga (Ortega) y Gasset), *TL* Cadera (caja) registradora; desplazamiento o inversión (Église, exil; Ruiner, uriner – *EPT* cedro, cerdo, ruina, urina), *TL* Arruinar, orinar.

Juegos silábicos: adición de una sílaba (Orch)idée fixe- *EPT* (Ca)misa de difuntos, *TL* (Orqu)idea fija; (Mier)coles de Bruselas; Lupa(nar) de aumento; (San)turrón de Alicante; (Azu)cena fría.

Palíndromos: la lectura fonética L.H.O.O.Q.*TL*, Ella tiene el culo caliente; M.E.T.R.O. *TL* Ama a tus héroes. Obsérvese que Duchamp evita el neologismo, por formal que sea, y a *fortiori* ante el neologismo informal cultivado por Michaux. En el plano de la frase advertimos tres tipos de funcionamiento distintos:

Retruécano, en Rose Sélavy y Trozos escocidos: sels de bains, belle de seins, bains de gros thé, grains de beauté –*EPT* Queso de bola, beso de loca; o sole mio, oh solomillo. *TL* sales de baño, bella de senos.

Crear etimologías deceptivas y familias léxicas aberrantes a partir de un paradigma cualquiera: Conjugación: Je purule, tu perules, la chaise purule –*EPT* Yo demento, tu dementes, el caramelo demente. *TL* yo purulo, tu purulas, la silla purula (por curul).

Series onomatopéyicas: Si la scie la scie. Et si la scie qui scie la scie... -*ETP* Si pisas el piso de Pisa písallo aprisa, que la repisa se plisa. *TL* si la sierra sierra la sierra. / Y si la sierra que sierra la sierra. A veces ilustra su gramática absurda mediante ejemplos interpretados literalmente: mirar las musarañas, ir de 21 alfileres.

<sup>110</sup>*Ibidem*, p.133.

Todas las reglas que sigue Duchamp tienen por objeto un afán de ahorro extremo. Al igual que en su obra plástica se trata de que con un esfuerzo mínimo por parte del creador se provoquen efectos considerables. El acto poético es planteado en frío y es desprovisto de cualquier pasión en virtud de principios y reglas empíricas con pretensiones científicas.

Los ejercicios verbales son utilizados como transformaciones, performances, cirugías anti-estéticas como lo explica Lyotard, en el *ready-made Stoppages-étalon*, lo importante no es el acto, la performance, sino la proyección de la cuerda por su pesadez y el azar, es decir, de la performance a la transformance. De la misma forma que M. Marcel se proyecta en Mlle. Rrose Sélavy que, en último término, son dos figuras de un mismo objeto proyectadas en dos espacios, el masculino y el femenino.

El acento se pone aquí en la similitud de las figuras, no en su incongruencia. Pero, es su similitud la que es incongruente con la creencia en la diferencia de los sexos. De la misma manera, dos volúmenes similares y simétricos en relación a un plan, por ejemplo, el guante de la mano derecha con el guante de la mano izquierda, no son superponibles: Uno no entra en el otro. El acento se pone aquí en la incongruencia, pero es siempre un problema de proyección, y es aún más, la incongruencia que es incongruente en relación al prejuicio de la perfecta simetría de los vertebrados.

En materia de lenguaje, Duchamp busca los mismos efectos de transformación por proyección. Ellos pueden obtenerse a partir de los diferentes niveles de lenguaje. Sólo un ejemplo: [si vous voulez une règle de grammaire: le verbe s'accorde avec le sujet consommament: Par exemple: le nègre aigrit, les négresses s'aigrissent ou maigrissent] 'si usted quiere una regla gramatical: el verbo concuerda con el sujeto: por ejemplo: el negro se agría, los negros se agriarían o adelgazarían'. Las reglas gramaticales son las de la declinación para el nombre y de la conjugación para el verbo.

“Son dos sistemas de marca independientes, al menos parcialmente. Aquí, Duchamp propone marcarlos por medio de una única regla, de la que toma el principio de Jean-Pierre Brisset, y que consiste en una derivación (declinación) simplemente fónica. Los dos

sistemas independientes se vuelven semejantes por la proyección sobre ellos de una misma regla.”<sup>111</sup>

En definitiva, la influencia de Brisset se deja sentir en los aforismos de Duchamp, aunque en él esté ausente el genio poético del autor de *El nadar aprendió el arte de nadar solo en menos de una hora*; de todas formas, su manera estética, que en el fondo es una estética, se aferra al azar como *Trois Stoppages-étalony* a la misma lógica estricta y extremista presentes en la obra de Jean-Pierre Brisset.

*Jarry, Ubú y el Supermacho*  
*El cocodrilo embalsamado es la obra de arte por excelencia.*  
Alfred Jarry

Jarry nació en Laval, el 8 de septiembre de 1873, en el seno de una familia de la clase media compuesta por sus padres y una hermana mayor. Su madre excéntrica y con veleidades artísticas y su hermana Charlotte impulsaron su actividad literaria. Sobre su padre, el propio Jarry comenta “nuestro padre era un tipo sin importancia, lo que se suele llamar un buen hombre,”<sup>112</sup> no parece, por tanto, haber desempeñado un papel importante en la vida del escritor.

De fuerte y peculiar personalidad “Jarry fue un personaje estrambótico, mucho más estrambótico que sus personajes de ficción”, dice Tomkins, “orgullosa, tremendamente independiente, tímido, arrogante, sarcástico, ingenioso, valiente y por debajo de todo eso, inmensamente bueno, Jarry dejaba a sus compañeros de colegio embelesados con su don natural para las diabluras y los alborotos.”<sup>113</sup> En 1888, cuando tenía 15 años, su madre se traslada a Saint-Brieuc, donde residía el abuelo materno.

Sus primeros textos literarios se ubican entre 1885 y 1888 reunidos en *Ontogénie*. Inventa la Pompe-a-merde o Tauróbolo, un instrumento de música compuesto de una “bacinilla de latón, de una gran clave, de una bomba y de cinco tubos terminados por una

---

<sup>111</sup> Lyotard, Jean- Francois, p. 37.

<sup>112</sup> Jarry, Alfred, *Ubú rey*, p. 10.

<sup>113</sup> Tomkins, C., *op. cit.*, p. 81.

flauta.”<sup>114</sup> Cuando ingresa al Instituto Rennes es alumno del profesor Hébert quien ya es entonces motivo de farsa entre los alumnos. Charles Morin, compañero de Jarry, había escrito una comedia titulada *Los Polacos* inspirada en aquel profesor, que será el origen de *Ubú rey*.

Entre 1891 y 1892 acude a la Escuela Normal Superior y se hace amigo de León-Paul Fargue, esta relación dio pie para especular sobre las tendencias homosexuales de Jarry que hacía declaraciones misóginas actitud, por otra parte, muy extendida en la época. Aún así, Jarry concebía las relaciones entre los sexos de manera más rompedora, “no nos gustan para nada las mujeres, pero si alguna vez amáramos a alguna, quisiéramos que fuera nuestra igual, lo que no es poco.”<sup>115</sup>

En 1893 con *Guigol*, núcleo de la obra *Jarriana* donde por primera vez aparecen *Ubú* y la *patafísica*, obtiene el premio de prosa del *Écho de Paris littéraire illustré*. Ese mismo año murió su madre. Participó en revistas como *Art Littérate* de Louis Lormel; funda *L’Ymaginier*, revista de la que publicará cinco números y que estaba consagrada a estampas populares y religiosas. En el *Mercure de France* publica *Les minutes de sable memorial* título polisémico como la mayoría de las obras de Jarry: minuta (borrador)/, minuto; sable (negro de la heráldica)/ arena del reloj; archivo de recuerdos/ memorial. Esta obra agrupa textos mayores de la obra de Jarry: *Guignol*, *L’Autocléte*, *Phonographe*, *L’Art et la Science*. En este mismo año rompe con León-Paul Fargue. Conoce a Paul Gauguin y escribe sobre él a su regreso de Tahití en el *Mercure de France*.

En 1895 es licenciado del ejército por litiasis biliar, experiencia trasmutada en *Les jours et les Nuits*, *Roman d’un déserteur*, publica también *César Antéchrist* donde todos los elementos de la obra son abstracciones que hablan. Funda la revista *Perhirnderion* en cuya edición dilapidada la fortuna heredada a la muerte de su padre. Jarry descubre los placeres del alcohol.

En 1896 Jarry sobrevive gracias a sus amigos y a esporádicas colaboraciones en revistas como *La Revue Blanche*, *La Plume*, *L’Omnibus de Corinthe* o *Le Mercure de France*, sin

---

<sup>114</sup>Jarry, Alfred, *op. cit.*, p.23.

<sup>115</sup>*Ibidem*, p. 24.

embargo ese mismo año, Aurélien\_Marie Lungné-Poe director de teatro decide correr el riesgo de estrenar *Ubú Rey* en el Teatro de l'Ouvre en 1896.

#### ESCENA VII

(PADRE UBÚ, MADRE UBÚ, CONSEJEROS DE PHINANZAS)

*En la sala de Consejos del PADRE UBÚ.*

**Padre Ubú:** Señores, se abre la sesión. Traten de escuchar atentamente y de mantenerse tranquilos. En primer lugar pasaremos revista al capítulo Hacienda. Luego hablaremos de cierto sistema que he imaginado para provocar buen tiempo y evitar la lluvia.

**Un Consejero.** Muy bien, señor Ubú

**Madre Ubú:** ¡Estúpido hombre!

**Padre Ubú:** Cuidado, señora de mierdra. No estoy dispuesto a aguantar vuestras simplezas... Como íbamos diciendo, señores, el Tesoro va pasablemente bien. Un considerable número de sabuesos con calzas de lana se lanzan cada mañana por las calles, y no lo hacen mal, no, los salopines. Por todas partes se ven casas ardiendo y gente agobiada bajo el peso de nuestras phinanzas.

**El Consejero.** ¿Y los nuevos impuestos, señor Ubú? ¿Van funcionando?

**Madre Ubú:** En absoluto. El impuesto sobre matrimonios sólo ha producido once céntimos hasta ahora. Y eso que el Padre Ubú persigue a la gente hasta el infierno para obligarla a casarse.

**Padre Ubú:** ¡Charrasco de plata! ¡Cuerno de mi panza! ¡Aprendiz de hacendista! Creo que tengo dos onejas para hablar y vos una boca para escucharme...*(carcajadas de los presentes)* ¡O más bien al revés, mierdra! ¡Me hacéis equivocar y sois la responsable de que parezca tonto! Pero ¡por el cuerno de Ubú...! *(entra un mensajero.)* ¿Y ahora qué? ¿Qué le pasa a éste? Desaparece, cochino, o acabarás en mi talega, previa degollación y quebradura de piernas.

**Madre Ubú:** ¡Ah! Ya se ha ido. Pero ha dejado una carta.

**Padre Ubú:** Léela. O estoy perdiendo la inteligencia, o es que no sabía leer. Date prisa simplesca. Debe ser de Bordura.

**Madre Ubú:** Exactamente. Dice que el Zar le ha acogido muy bien. Que van a invadir tus Estados para reponer en el Trono a Bugrelao, y que a ti te matarán.

**Padre Ubú:** ¡Oh, oh! ¡Tengo miedo! ¡Tengo miedo! ¡Muero ya! ¿Qué ocurrirá gran Dios? ¡Oh, pobre de mí! ¡Ese hombre terrible va a matarme! ¡Protegedme, por favor, san Antonio y todos los santos! ¡Os procurará phinanza y os encenderé muchas velas! ¿Qué será de mi, señor? *(llora y hace pucheros.)*

**Madre Ubú.** Sólo queda un partido que tomar, Padre Ubú.

**Padre Ubú.** ¿Cuál, amor mio?

**Madre Ubú.** ¡La guerra!

**Todos.** ¡Vive Dios! ¡Así es como debe ser!

**Padre Ubú.** Sí, pero seré yo quien se lleve los golpes.

**Primer Consejero.** ¡Apresurémonos! ¡Corramos a organizar el ejército!

**Segundo Consejero.** ¡Y a reunir víveres!

**Tercer Consejero.** ¡Y a separar el dinero para las soldadas!

**Padre Ubú.** ¡Eso sí que no caramba! ¡A ti tendré que matarte! ¡Nada de soltar dinero!

¡Pues menuda ocurrencia! ¡Antes me pagaban por hacer la guerra ahora queréis hacerla a mi costa! ¡Ni pensarlo, por mi chápiro verde! Haremos la guerra, puesto que tenéis el capricho pero ni un céntimo habrá de costarnos.

**Todos.** ¡Viva la guerra!<sup>116</sup>

La noche del estreno fue uno de esos acontecimientos en los que la vanguardia bohemia tenía a bien mostrarles su profundo desprecio a los bien-pensantes burgueses "filisteos". A la primera palabra ("*merdre*", o sea "mierdra", con una r intercalada) siguió un cuarto de hora de indignados abucheos y aplausos entusiastas. La obra sólo se representó una vez más antes de caer del cartel, pero esto fue suficiente para convertir a Jarry, con veintitres años, en una celebridad.

La acción de esta comedia se desarrolla en *Ninguna Parte* o, lo que es lo mismo, en Polonia. Cuenta el ascenso al poder, y posterior caída, del Padre Ubú, capitán del ejército polaco, ex-monarca de Aragón que, alentado por su mujer, Madre Ubú, y su compinche, el capitán Bordura, mata a Wenceslao, rey de Polonia, tomando su lugar. En un par de días muestra tan absoluta monstruosidad moral que el Zar accede a ayudar a Bugrelao, hijo del legítimo Rey a recuperar su trono. Padre Ubú se ve obligado a huir exiliado. Esta obra constituye una profunda crítica moral, social y política de su época, en cuanto al manejo de su trama, y no menos revolucionaria en el campo del hacer literario.

En lugar de explotar su éxito, Jarry comenzó a sumergirse en la ficción que había creado y se fue volviendo "ubuesco." Así, adoptó al hablar una pronunciación sincopada, nasal, que subrayaba todas las sílabas por igual, los tropos pedantes y ridículos de Ubú y comenzó a emplear el plural mayestático "nosotros", y a referirse a su bicicleta, con la que iba a todas partes, como "la que rueda." Se volvió excéntrico, vivía en un departamento

---

<sup>116</sup>*Ibidem*, pp. 137-138.

dividido horizontalmente por la mitad, en la que apenas cabía él de pie. Cargaba pistola a la vista de todos, sin embargo, nunca fue capaz de hacerle daño a nadie.

Pese a esta forma de vida, en la que abundaban el alcohol y la pobreza y escaseaba la salud, Jarry escribió *Le Surmale, El supermacho*, novela que constituye “un intento de llevar a la práctica el espíritu de la patafísica. Mezcla de mecánica, de exceso y de sexualidad en frío que influyó poderosamente sobre Marcel Duchamp.”<sup>117</sup> Esta novela puede leerse como una sátira mordaz del ideal simbolista de trascendencia.

En esta obra Jarry trató las convenciones novelescas tradicionales con la complejidad de una temática absolutamente moderna. Escrita en la época en la que se rompían barreras en los campos científicos, busca un viaje más allá de las fuerzas humanas capaz de equiparar a la máquina corporal del hombre con la mecánica acelerada de la ciencia. “La novela plantea un paralelismo entre la potencia mecánica y la potencia erótica del ser humano, en busca de una meta situada en el infinito.”<sup>118</sup>

*Hechos y dichos del Dr. Fastrroll, patafísico*, publicado póstumamente y considerado el mejor libro de Jarry, lanza al mundo la idea de la patafísica: “una nueva ciencia de las soluciones imaginarias que otorga simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad.”<sup>119</sup> El universo adicional de Fastrroll es nuestro propio mundo consciente de todos los días, pero patas arriba, un lugar en el que la alucinación es norma y en el que todo puede ser su opuesto.

Jarry vivió en el mundo de la alucinación alcohólica y falleció prematuramente a los treinta y cuatro años de edad, víctima de tuberculosis, el primero de noviembre de 1907.<sup>120</sup>

Su producción literaria está afianzada en la intertextualidad, en la que la lectura de la obra se enriquece a la luz del resto, ya sean obras de teatro o novelas. Su obra bien podría ser responsable de la abolición de las fronteras genéricas que encajonan a un escritor, de tal manera que fue “una subversión y un sabotaje sistemáticos de los fundamentos ideológicos

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p.81.

<sup>118</sup> Jarry, Alfred, *El supermacho*, p. 10.

<sup>119</sup> Vazquez Rocca, Adolfo, “Patafísica Virtualidad y Heterodoxia”, *Nómadas*, Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas, No. 13, Universidad Complutense, Madrid, 2004, p 2.

<sup>120</sup> Jarry, Alfred, *op. cit.*, p.32.

de su tiempo que correspondió al periodo decadente y simbolista de la literatura finisecular.”<sup>121</sup>

Este autor merece un análisis pormenorizado de cada una de sus obras, sin embargo, en función de su influencia sobre Marcel Duchamp, me abocaré a esbozarla relación que aparentemente existe entre la novela *El Supermacho* y la filosofía de la patafísica con la obra plástica de Duchamp.

Jarry crea y difunde una ciencia de su invención, la Patafísica. Esta nueva disciplina estudia las leyes que rigen las excepciones y describe el universo que podemos ver en lugar del tradicional. Jarry dice al respecto: “Dios es la distancia más corta entre el cero y el infinito... en ambas direcciones.”<sup>122</sup> La idea central de la patafísica es la consideración de las leyes generales de la física como un conjunto de excepciones no excepcionales y, en consecuencia, sin ningún interés. En suma, la regla es una excepción a la excepción. Este es el centro de la dialéctica patafísica y sólo la excepción es lo que hace avanzar a la ciencia. Para ello baste con recordar los principios de Fleming, de Pasteur, o de cualquiera de esos ilustres científicos para constatar que todo verdadero descubrimiento acontece por azar.”<sup>123</sup>

En definitiva, él mismo se encarga de sintetizar su ideario respecto a la ciencia, a la religión y al amor: “Eso que se llama escepticismo es la credulidad burguesa. Creo en el amor absoluto porque es absurdo, del mismo modo en que no creo en Dios. Siendo los órganos de los sentidos una causa de error, el instrumento científico amplifica el sentido en la dirección del error, la superstición, entonces, vale lo mismo que la ciencia.”<sup>124</sup>

En *Crítica y Clínica*, Deleuze dice que la patafísica (epi meta ta phusika)<sup>125</sup> tiene como objeto la superación de la metafísica, la ciencia de lo que se sobreañade a la metafísica y cita a Jarry, sea en sí misma, sea fuera de ella, extendiéndose tanto más lejos de ésta como ésta de la física y considera la obra de Heidegger como un desarrollo de la patafísica conforme a los principios de Sócrates el armenio. Las grandes similitudes,

---

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>122</sup> Tomkins, Calvin, *op. cit.* p. 93.

<sup>123</sup> Vazquez Rocca, Adolfo, “Patafísica Virtualidad y Heterodoxia”, p. 5.

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>125</sup> Deleuze, Gilles, pp. 128-139.

memoriales o historiales, conciernen al ser del fenómeno, la técnica y el tratamiento de la lengua.<sup>126</sup>

Me resta hacer un comentario sobre el “El supermacho.”

“El amor es un acto sin importancia, puesto que puede hacerse indefinidamente,”<sup>127</sup> sentencia Marcueil anfitrión de la tertulia en la que un grupo de científicos y un clérigo discuten sobre las capacidades físicas humanas. El químico del grupo, William Elson, propone una carrera de diez mil millas ininterrumpidas entre un equipo de cinco ciclistas y

---

<sup>126</sup>Permítaseme transcribir la siguiente larga cita de Adolfo Vázquez que resume con precisión los comentarios de Deleuze a la patafísica de Jarry. “Lapatafísica como superación de la metafísica es inseparable de una fenomenología, es decir de un nuevo significado y de una nueva comprensión del fenómeno. Se trata de una nueva similitud alucinante entre ambos autores. El fenómeno ya no puede ser definido como una aparición; pero tampoco se definirá, como en la fenomenología de Husserl, como una aparición. La aparición remite a una conciencia a la que se le parece, y así mismo puede existir bajo una forma distinta de aquella que hace aparecer. El fenómeno por el contrario es lo que se muestra a sí mismo en sí mismo.

La metafísica sería un error que consiste en tratar el epifenómeno como otro fenómeno, otro siendo, otra vida. En realidad, antes de considerar el ser como un siendo superior que fundamentaría la constancia de los demás siendo percibidos, tenemos que pensarlo como un vacío o un no-siendo, a través de cuya transparencia se plantean las variaciones singulares.

El siendo puede incluso parecer una degradación del ser y la vida, del pensamiento, pero más aún, se dirá que el siendo corta el paso al ser, lo mata, lo destruye, o que la vida mata al pensamiento. La metafísica cabe toda ella en el retraimiento del ser o el olvido efectivo del siendo es la heredera de la metafísica: la terina, la realiza. La acción y la vida han matado el pensamiento.

Diríase, en ambos autores, que la técnica es la sede de un combate en el que ya se pierde el ser en el olvido, en el retraimiento, o se produce lo contrario y se muestra y se devela. No basta en efecto con poner el ser y su olvido, el ser y su retraimiento, puesto que lo que define la pérdida del ser es más bien el olvido del olvido, el retraimiento del retraimiento, mientras que el retraimiento y el olvido constituyen el modo en que se muestra o puede mostrarse. La esencia de la técnica no es técnica, y encierra la posibilidad de que lo que salva surja en nuestro horizonte.

En Jarry, cabe precisar, esta apertura de lo posible también tiene necesidad de la ciencia tecnicizada. Y si Heidegger define la técnica por la ascensión de un “fondo” que borra al objeto en beneficio de una posibilidad de ser –el avión como posibilidad de emprender el vuelo en todas sus partes-, Jarry por su cuenta considera la ciencia y la técnica como la revelación de unos trazados que corresponden a las potencialidades o virtualidades de un objeto: la bicicleta por ejemplo, constituye un excelente modelo, en tanto que construido por “vástagos rígidos articulados y volantes impulsados por un rápido movimiento de rotación.”

En este sentido la patafísica comporta ya una gran teoría de las máquinas, y supera las virtualidades del siendo hacia la posibilidad de ser (Ubú manda sus inventos técnicos a una oficina cuyo jefe es el señor Posible). La ciencia en efecto trata el tiempo como variable independiente: por eso las máquinas son esencialmente máquinas de explorar el tiempo, tiempo-móviles más que locomóviles. La ciencia bajo ese carácter técnico hace primero posible un vuelco patafísico del tiempo.

Jarry tal vez recuerde a su profesor Bergson cuando recupera el tema de la duración, a la que define primero por una inmovilidad en la sucesión temporal (conservación del pasado), luego como una exploración del futuro o una apertura del porvenir: “La duración es la transformación de una sucesión en reversión, es decir: el devenir de una memoria.” Se trata de una profunda reconciliación de la máquina y la duración.

En ese paso de la ciencia al arte, en esa reversión de la ciencia en arte, Heidegger recupera tal vez un problema familiar de finales del siglo XIX, idea que ya encontramos en Jarry, particularmente en su tesis sobre la anarquía: en el hacer-desaparecer, en la consideración estética del crimen”. -Vazquez Rocca, Adolfo, *op. cit.*, p. 7.

<sup>127</sup>Jarry, Alfred, *El supermacho*, p 13.

una locomotora a vapor, para corroborar la eficacia de su último invento *Perpetual-Motion-Fud* suplemento alimenticio o “gasolina” capaz de potenciar al infinito y sostener durante largos periodos, la fuerza física y mental de los que la ingieren, y aún después de la muerte; como ocurrió con uno de los ciclistas que, tras morir accidentalmente, fue capaz de seguir pedaleando hasta el fin de la carrera.

El protagonista de la historia, Marcueil, poco agraciado y misterioso, participa veladamente en la carrera, y de hecho él es el que llega en primer lugar de tal forma que llevando cinco días a toda velocidad ninguno de sus contrincantes sabe, a ciencia cierta, quién fue misterioso ganador. Luego, se preocupa por patrocinar y establecer un tipo de record distinto, en el campo de las relaciones sexuales. Consiste en tener ochenta y dos orgasmos en un lapso de veinticuatro horas, cronometrados por el médico y el clérigo, invitados suyos. Ellos son observadores científicos, conseguidos gracias a la entusiasta cooperación de Ellen, una joven norteamericana, hija del químico inventor. La joven, enamorada de Marcueil, sabe que él es el ganador de la carrera. Entonces secuestra y sustituye a las trece prostitutas que participarían en la demostración y se convierte en una superhembra, que guarda el anonimato detrás de una máscara. Desfalleciente, casi muerta, cae su disfraz al final de la prueba y el químico teme por su hija arrebatada de amor por esa bestia, por esa máquina desalmada, por ese ser fuera de natura.

Ante la osadía de Ellen, Marcueil, que no había conocido a ninguna mujer, puesto que todas eran máquinas anónimas para “descargar” su fuerza, fue consciente de que ella era un ser humano, pues hasta entonces nunca había conocido a ninguna mujer en sus “descargas” y se percató de lo lejos que estaba de conocerla.

Por su parte, coludidos los científicos recurren a las fuerzas poderosas de la electricidad con la intención de contraponer la fuerza de otra máquina a Marcueil para dotarle de un alma. El Supermacho murió coronado con once mil voltios, como un Cristo.

Se sabe que Duchamp leyó *El Supermacho*,<sup>128</sup> además, se sospecha que podría haber sido miembro destacado de una sociedad docta e inútil dedicada al estudio de las soluciones imaginarias. Fue creado el 11 de Mayo de 1948 como contrapunto irónico al prestigioso

---

<sup>128</sup>*Ibidem*, p. 30.

Collège de France, y se inspiró en *Gestos y opiniones del Dr. Faustroll*. Lógicamente recibió el nombre de Collège de Pataphysique.<sup>129</sup>

Encontramos un paralelismo en Jarry y Duchamp en que los dos se plantean la validez fundamental de la ciencia, ¿porqué se reverencia más a las leyes de la ciencia que a las del arte? Y, si Jarry crea una nueva ciencia de la patafísica, Duchamp hace algo parecido con su interpretación de la física aplicada, vertiendo algunos de sus conceptos en *ready-mades*, como *Tres hilos al azar*, *Ready-made infeliz* o *rueda de bicicleta sobre taburete de cocina*. En estos tres últimos ejemplos aborda con ironía las teorías de la geometría no euclidiana y proyecta su concepción e interpretación de la ciencia y de la cuarta dimensión.

De acuerdo con Ian Stewart, hacia 1895 la idea de la cuarta dimensión sintonizaba con la idea de un lugar donde residían espíritus, fantasmas o incluso Dios. La cuarta dimensión era defendida por charlatanes, explotada por novelistas, objeto de especulación para científicos y formalizada por matemáticos.

En 1908 Hermann Minkowski comprendió que las tres coordenadas del espacio ordinario, junto con una coordenada extra para el tiempo, forman un espacio-tiempo tetradimensional. Cualquier “punto” en el espacio-tiempo se llama un *suceso*: es como una partícula puntual que aparece un instante en el tiempo y al momento desaparece. Esta partícula que se mueve en el espacio ocupa coordenadas  $x$  pero esta posición cambia conforme pasa el tiempo. Desde el punto de vista del espacio tiempo de Minkowski, la colección de todos esos puntos es una curva en el espacio-tiempo, *la línea del universo* de la partícula, y es un solo objeto por sí mismo que existe todo el tiempo. En realidad la cuarta dimensión tiene una única y determinada interpretación: *tiempo*.

La incorporación posterior de la gravedad, conseguida en la relatividad general, hacia un fuerte uso de las geometrías revolucionarias de Riemann modificadas para adaptarse a la representación de Minkowski de la geometría del espacio-tiempo plano, es decir, lo que hacen el espacio y el tiempo cuando no hay presente ninguna masa para provocar distorsión gravitatoria, que Einstein modeló como curvatura.

---

<sup>129</sup>Vazquez Rocca, Adolfo, *op. cit.* p. 30.

Otro estímulo para la geometría multidimensional fue la formulación que hizo Hamilton en 1835 de la mecánica en términos de “coordenadas generalizadas,” afirma que un sistema mecánico tiene tantas coordenadas como grados de libertad, es decir, maneras de cambiar su estado. De hecho un número de grados de libertad, es sólo una manera disfrazada de decir “dimensión”.

Por ejemplo, se necesitan seis coordenadas generalizadas para especificar la configuración de una bicicleta rudimentaria: una para especificar el ángulo del manillar con respecto al cuadro, una para cada una de las posiciones angulares de las dos ruedas, otra para el eje de los pedales, dos más para las posiciones rotacionales de los propios pedales. Una bicicleta es, por supuesto, un objeto tridimensional pero el espacio de las configuraciones posibles de la bicicleta es seis-dimensional. Cuando Marcel Duchamp atornilló la rueda de bicicleta al banquillo de cocina permitiendo el movimiento propio de la rueda, y el de ésta sobre su eje, al mismo tiempo, con respecto a los radios rígidos de la rueda, creó la representación de un espacio n-dimensional, ya no solo el 12-dimensional de la bicicleta en movimiento normal, con respecto a su lugar en el espacio.

Hacia 1920 esta concurrencia de física, matemáticas y mecánica había triunfado y el uso del lenguaje geométrico para resolver problemas de muchas variables, geometría multidimensional, había dejado de sorprender, excepto quizá a los filósofos.<sup>130</sup>

Las obras de Jarry como *La máquina que inspira amor* o *El supermacho* coinciden en la obra de Duchamp. Esta última “es un canto a la posibilidad de batir récords de toda índole, es el sueño de pulverizar las limitaciones humanas matizando la ironía de quien sabe que nada debe tomarse demasiado en serio.”<sup>131</sup> Algunos autores, tales autores como Nikos Stangos creen que en *El gran vidrio* puede verse plasmada la novela de Jarry.

*Tres hilos al azar* o *Tres paradas estándar* de 1924, cuyo patrón resultante es una distorsión aleatoria de una línea recta, fue para Duchamp una broma sobre el metro, una aplicación humorística de los postulados de Riemann, para quien “la geometría euclidiana carecía de las líneas rectas. Al igual que en la patafísica, [Duchamp] se trataba de

---

<sup>130</sup> Stewart, Ian, *Historia de las matemáticas*, pp. 230-245.

<sup>131</sup> Jarry, Alfred, *El supermacho*, p. 4.

cuestionar el positivismo tradicional.”<sup>132</sup> En definitiva el autor de *El gran vidrio* lanzó una duda metafísica sobre el concepto de que la línea recta es la ruta más corta entre dos puntos y puso de manifiesto una realidad posible mediante la distensión de las leyes de la física.

### *Las impresiones de África*

Entre las influencias reconocidas por Duchamp, destaca la de Raymond Roussel y especialmente *Impressions d’Afrique* que vio en la primavera de 1912 en su adaptación teatral. La obra fue representada en el Théâtre Antoine, suficientes veces para convertirla en un obra de culto entre la vanguardia parisina. A una de estas representaciones asistió Duchamp en compañía de Francis Picabia y Guillaume Apollinaire.

Visiblemente impresionado, Duchamp, quien “sentía la necesidad de huir de la tradición, de hacer algo nunca visto ni ideado en el mundo,”<sup>133</sup> comentó al respecto “Saqué el enfoque general de sus *Impressions d’Afrique*. Esa obra suya que vi con Apollinaire me ayudó mucho en una de las facetas de mi expresión. Me di cuenta inmediatamente de que podía aprovechar a Roussel como influencia. Pensaba que como pintor, era mucho mejor recibir la influencia de un escritor que la de otro pintor. Y Roussel me mostró el camino.”<sup>134</sup>

En 1966 cuando Pierre Cabanne le pregunta si el desafío que lanzaba Raymond Roussel correspondía al que él lanzaba en la pintura. Duchamp contesta “Si Usted quiere... ¡De verdad me gustaría que así fuera!”<sup>135</sup> Lo consideró su más importante influencia aunque también se sentía atraído por autores como: Jarry, Laforgue y Apollinaire.

“En lo que se refiere a la génesis de *Impresiones de África*, ésta consiste en una comparación entre las palabras *billard* (billar) y *pillard* (pillastre, ladrón, saqueador). El pillastre es Talou; las bandas son las hordas guerreras; el blanco es Carmichél (la palabra letra no ha sido conservada). Amplificando aún más el procedimiento busqué nuevas palabras que tuvieran relación con la palabra *billard*, siempre con la intención de tomarlas en un sentido diferente del que se presentaba inmediatamente, y esto me brindaba cada vez

---

<sup>132</sup>Williams, Jonathan, “*Duchamp y el fin de la física determinista*”, p. 49.

<sup>133</sup>Tompkins, Calvin, *op. cit.*, 280.

<sup>134</sup>Cabanne, Pierre, *op. cit.*, p., 39.

<sup>135</sup>*Ibidem*, p., 49.

una creación más. Así *queue* (taco de billar y cola) me proporcionó el vestido de cola de Talou.”<sup>136</sup>

Raymond Roussel es un autor que se caracterizó por su originalidad creativa y su excentricidad personal. Proveniente de una rica familia burguesa tuvo una preparación musical, área en la que mostró talento y cierto reconocimiento pero fue la literatura la profesión elegida y a ella se dedicó de manera constante y casi obsesiva.

A la edad de 19 años escribe *La Doubleure* (1897) que publica por cuenta propia. La indiferencia que obtuvo le sumió en una inmensa melancolía ya que él estaba seguro de ser el autor de una obra maestra “Lo que escribía resplandecía, cerraba las cortinas porque temía que la más mínima fisura dejara escapar el luminoso resplandor que brotaba de mi pluma. De pronto sentía deseos de retirar la pantalla e iluminar al mundo... En ese momento viví más que en toda mi existencia.”<sup>137</sup>

Tres años después esta experiencia lo encierra más en sí mismo, sin embargo, su vida es lúdica e intensa así como sus gustos. Tenía predilección por las operetas y los payasos, lleva una intensa vida mundana llena de excentricidades favorecidas por su capacidad económica, como no utilizar su ropa más de dos o tres veces. Fue campeón de tiro al blanco. “Le obsesionaba el orden y le torturaba lo imprevisto, lo nuevo, todo aquello que pudiese destruir el equilibrio cotidiano pues podía destruir la serenidad necesaria para la creación.”<sup>138</sup> Profundamente reservado mantuvo a su lado a Charlotte Dufréne, para atenuar los rumores sobre su homosexualidad, como mujer *entretenué*. Se dice que respondía a una necesidad de riesgo, secreto y peligro para gozar de la intimidad y el sexo.

En 1907 escribió *La Vue*, *Le Concert* y *La Source* poema en el que intenta atrapar nuevamente la sensación suprema. *Nanon* (1907), *Une Page de folklore breton* (1908). Más importante, en esta época descubre “*le procédé*” método de composición y procedimiento verbal con el que crea *Impresiones de África* (1910), que fue llevada al teatro a instancias de Edmund Rostand en 1912. Tanto esta obra como la de *Locus Solus*, adaptada posteriormente por Pierre Frondaie, representaron un fracaso comercial y un

---

<sup>136</sup> Roussel, Raymond, *Impresiones de África*.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 324.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 328.

descubrimiento para algunos artistas vanguardistas, como futuros surrealistas, que celebraron también *L'Étoile au front* (1924) y *La Poussière de Soleils* (1926) obras que escribió específicamente para teatro, ya que estaba convencido de que el fracaso se debía a las malas adaptaciones de sus obras, sin embargo el resultado de estas, fue igualmente de incompreensión y escándalo. Concluyó *Nouvelles Impressions d'Afrique* (1928), que publicará hasta 1932 y para la que construyó una máquina especial para leerla.

La vida de Roussel tomó un nuevo giro a partir de la publicación de esta última novela. Tras entregar a su editor *Como escribí algunos libros míos* preparo su testamento y dejó instrucciones para la publicación póstuma de sus libros. Abandonó la literatura y se dedicó al ajedrez, juego en el que fue brillante, y descubrió el método de jaque con el caballo y el alfil. Bebe e ingiere grandes cantidades de barbitúricos, está arruinado tras los excesivos gastos de su vida sibarita y excéntrica y se muda al Hotel Grande Albergo delle Palme, en Sicilia, donde vive en cuarto contiguo a su *maîtresse á titre* Charlotte. El 2 de julio de 1933 fue encontrado muerto en su habitación junto a la puerta de acceso a la alcoba de su compañera bloqueando el acceso. Tenía 56 años y su rostro estaba tranquilo.

Fue hasta 1950 cuando la obra de Roussel comenzó a ser rescatada a través de André Breton en su *Antología de Humor negro*; en 1963 la editorial Gallimard publica *Locus Solus* y en 1965 la editorial Jean-Jacques Pauvert comienza a publicar el resto de su obra.

Como su autor indica, *Impresiones de África* es el nacimiento de una aventura fantástica en la que se presentan dos o varias posibilidades de lectura: sumergirse en el libro desde el primer capítulo y asistir luego a la recomposición aparentemente mágica de lo que se leyó, o comenzarlo por el capítulo décimo y retomar las primeras páginas al concluir la obra, para asistir al gran desfile teatral de los festejos de Ponukele. O bien, ubicar el contexto del relato desde el capítulo X hasta el XV para regresar a los primeros capítulos, disfrutar del ambiente mágico y atemporal de éstos y regresar, posteriormente, a la explicación y desenlace de los capítulos XVI hasta el XXVI.

Si comenzamos la lectura de esta obra a partir del capítulo décimo nos encontraremos con un grupo de náufragos compuesto por artistas, cirqueros, arquitectos

variopintos y excéntricos que navegan camino a Argentina para las bodas de un rico empresario. Un gran huracán desvió al *Lyncée* hacia las costas de África donde embarrancó.

Ya los espera en la costa Seil-Kor, emisario de Talú VII monarca y señor de Ponukele. En perfecto francés Seil-Kor pone al tanto a los náufragos de la situación de la monarquía y las tierras que acaban de pisar. Llegan en el día justo en el que se llevarán a cabo los juicios sumarios de los personajes más allegados al monarca, su consejero, amante de la más bella y querida de sus esposas, y sus cómplices que, traicionando su confianza y burlando su autoridad habían intentado robarle el trono mediante la desaparición de su amada hija.

Un gran incendio de la selva maldita, donde el malvado consejero había ido a abandonar, años atrás, a la pequeña princesa se la devolvió. La ahora joven mujer fue identificada por la cicatriz de estrella en su frente y su mirada bizca. Ella había sobrevivido gracias a un prófugo francés que se ocultaba en la selva de los caníbales y de su regimiento pues había desertado.

En estas circunstancias el grupo de náufragos con todo lo que pudo ser rescatado del barco fue instalado en la plaza principal o “Plaza de los Trofeos” donde vivirían hasta no recibir el rescate que por cada uno de ellos esperaba el monarca.

Ante la perspectiva de la monótona y aburrida vida que ahí llevarían mientras llegaba su rescate el grupo organizó el “Club de los Incomparables” donde cada uno de ellos mostraría sus talentos y virtuosismos en una función de gala destinada a celebrar el regreso de sus libertadores.

Fue menester rescatar y poner en funcionamiento las herramientas y bártulos de trabajo del *Lyncée* para los diecinueve integrantes del club y principales actores de esta aventura. Entre ellos el blanco Carmichaël célebre por su voz, Luxo empresario pirotécnico, el gran arquitecto Chénevillet, el hipnotizador Darriand, el químico Bex, el inventor Bedu, el excultor Fuxier, Olga Cherwonenkoff, antigua primera bailarina de San Petesburgo, la gran trágica italiana Adinolfá y una compañía, bastante numerosa de fenómenos, domadores y acróbatas contratados para un circo en Buenos Aires entre otros.

A partir del conocimiento de la situación general de esta historia es posible otra lectura, regresando al capítulo primero para sumergirse en la magia de las máquinas extraordinarias. Así las representaciones del Club de los Incomparables nos presentan la virtuosa ejecución del hombre orquesta, que no tiene manos ni piernas; el telar automático que funciona gracias a la fuerza de la corriente del río; la máquina viviente reproductora de sonidos, compuesta por los cuerpos delgadísimos de los hijos de Sthepané Alcott o las plantas proyectadoras de imágenes, que mediante efluvios sedantes proyectan sobre el espacio las principales escenas de la vida, invención de Darriand hipnotista y médico; la cítara acuática que toca magistralmente un gusano de río amaestrado, mediante chorros de agua lanzados por su boca; las esculturas carnosas, vivas concebidas en las carnes de la fruta aún antes de nacer; la máquina de la vida y la muerte donde un hombre muere ante los ojos del público para luego resucitar gracias a la savia de una extraña flor por él descubierta.

En atemporal desfile se van elaborando ante nuestra imaginación las escenas más extrañas y fantásticas. Una descripción clara y casi esquemática del autor, paradójicamente, logra acercarnos a las máquinas descritas con visión imaginativa. Es así como leemos este libro comenzando por el final de la aventura, ya que después de las representaciones magistrales, los naufragos son puestos a bordo del buque que los conduciría a Marsella para continuar, cada uno, con su vida normal.

Para concluir este apartado, la historia típica de los naufragos perdidos en tierras salvajes de África se convierte en una obra única y extraña gracias al *procedimiento* que fuerza la imaginación desbordante de Roussel a seguir una pista sonora, topológica, sin relación semántica para cubrir el enorme vacío que lanzan las palabras. Las máquinas de esta aventura fueron creadas por la máquina del lenguaje con la que Roussel se enmascara y a la cual se afianza para contener y dar sentido a su discurso o ¿a su propio vacío?

Las obras de este autor son fantásticas, “para mí la imaginación lo es todo,”<sup>139</sup> el ejercicio imaginativo es extraordinario, pero lo es más su “*procedimiento*” de escritura que explica en *Cómo escribí algunos de mis libros*. Michel Foucault escribió un ensayo en el que analiza y descubre los vericuetos de esta manera original de hacer arte. Será

---

<sup>139</sup>*Ibidem*, p. 328.

conveniente retomar de su profundo análisis lo que tiene relación con el procedimiento, para comprender como es esta “máquina maravillosa” que construye máquinas maravillosas.

Los escritos de Foucault sobre literatura se interesan principalmente en obras que describen o incluso ofrecen una experiencia de transgresión que pone a prueba planteamientos convencionales de la individualidad o la personalidad. Le interesan principalmente las técnicas vanguardistas clásicas de la repetición, reproducción y *mise en abyme* (reproducción dentro del texto de su propia estructura). Este interés se pone claramente de manifiesto en el estudio dedicado a Raymond Roussel.<sup>140</sup>

Su estudio parte del movimiento de las palabras descrito ya por los gramáticos del siglo XVIII. “Esa propiedad del lenguaje de enriquecerse con su miseria, la capacidad de la palabra de desprenderse de la figura visible con la cual estaba ligada por su significación para ir a colocarse sobre otra, designándola con una ambigüedad que es a la vez límite y recurso.”<sup>141</sup>

El lenguaje tiene un movimiento interior y su relación con lo que dice puede metamorfosearse sin cambiar su forma, como si girara sobre sí misma y al girar trazara todo un círculo de posibilidades que permitiría efectos diversos. Este desplazamiento es tropológico y de él surgen las figuras de la retórica.

En este espacio se da la experiencia de Roussel, pero tratado como un blanco, un vacío inserto en el lenguaje y que abre en el interior mismo de la palabra un vacío insidioso, desértico y lleno de acechanzas, este vacío es para Roussel una laguna que debe extenderse al máximo y medirse meticulosamente.

Para los gramáticos es el lugar canónico del origen de las palabras, para él “es la vacancia absoluta del ser que es menester investir, dominar y llenar con la invención pura: es lo que él llama por oposición a la realidad, la “concepción” (imaginación). Él no quiere

---

<sup>140</sup>Veyne, Paul, *Foucault, pensamiento y vida*.

<sup>141</sup>Foucault, Michel, *op.cit.*, p. 27.

duplicar la realidad con otro mundo, sino descubrir en las duplicaciones espontaneas del lenguaje, un espacio insospechado y recubrirlo con cosas nunca dichas.”<sup>142</sup>

En sus textos, procura decir subrepticamente dos cosas al mismo tiempo. Convierte el movimiento tropológico en un círculo que vuelve a conducir a las palabras a su punto de partida. Ese punto de partida es una frase epónima a partir de la cual se generan círculos que se desarrollan, concéntricos, en un extraño rosetón para unir las mismas palabras con un sentido diferente por ejemplo: *las bandas del viejo billar (billard)* se trasforman en *las hordas (bandas) del viejo pillastre (pillard)*, las mismas palabras con un sentido diferente.

Cuando la frase se desencadena, provoca desconcierto por la falta de puntos de referencia y de proporciones, rompe con el tiempo en la irrupción de un espacio vacío que la misma frase abrió. “La semilla (pépin) del limón (citrón), el paraguas (pépin) del mozo de panadería (mitron); el lugar de los estuchistas (boutons rouges) sobre las máscaras (masques) con hermosas patillas rubias; el lugar de los botones rojos (boutons rouges) en los faldones (basques), etc.”<sup>143</sup> Con estas pequeñas derivaciones morfológicas que nunca faltan y que nunca son más de una por frase, nos presenta Roussel el principio organizador del conjunto.

Este lenguaje que parece mera superficie ¿cubre un vacío?, nos deja en la imposibilidad de decidir si hay alguno o varios secretos, es un vacío que moviliza sin iluminar nuestra ignorancia, donde nos exponemos al peligro de leer todas esas palabras como otras que son las mismas. Mediante el desdoblamiento y la transmutación de las formas más visibles, cada palabra es animada y destruida, llenada y vaciada por la posibilidad de que haya una segunda o nada.

Si dibujamos una estrella a partir de contraponer la palabra inicial y su derivación fonológica que es también semánticamente extraña, encontramos que la trama de la historia se lanza de punta a punta, esquemáticamente hablando, la historia se crea para llenar el vacío que, entre una significación y otra existe. En este nuevo tejido, se van sobreponiendo nuevas palabras que forman nuevas frases de punta, partiendo siempre de la frase epónima madre. Así, en el transcurso de *las bandas del viejo billar* a *las bandas del viejo pillastre*

---

<sup>142</sup>*Ibidem*, p. 29.

<sup>143</sup>*Ibidem*, p. 32.

encontramos el mismo orden con un sentido totalmente distinto que abre zonas de parentesco de dos mundos distintos, por ejemplo, de billar se pasa al taco de billar (queue de bilard) que personaliza y cifra el curso del juego. Así llegamos a la palabra *cifra*. Roussel toma sólo de esta palabra como “madre”, proveniente de la primera frase pero la utiliza, de nuevo, de idéntica forma pero con un sentido totalmente diferente.

“1º. *Tronc* (cepillo de Iglesia) a *auverture* (abertura, para colocar las monedas); 2º. *tronc* (tronco humano) a *auverture* (obertura de una ópera): tal es el origen del hombre orquesta Tancre de Boucharessas.”<sup>144</sup>

Aparentemente la imaginación desarrollada en el uso de la maquina rousseliana es eficaz. Capaz de dar origen y continuidad, por asociación, disociada entre sus palabras, a las más extraordinarias historias. En su movimiento moldea, transporta y fuerza al autor a seguir a las palabras y a construir a su alrededor historias que describan los mundos trazados en su andar.

“Es la angustia del significante lo que convierte el sufrimiento de Roussel en el esclarecimiento solitario de lo que hay más cercano en nuestro propio lenguaje. Que convierte a la enfermedad de este hombre en nuestro problema. Y que nos permite hablar de él a partir de su propio lenguaje.”<sup>145</sup>

En el procedimiento de Roussel las palabras elegidas por azar o por su cotidianeidad son manipuladas y transformadas semánticamente y marcan el camino a seguir en desarrollo de una historia o relato. En los *ready-mades*, son las cosas elegidas por su asepsia estética las que guían el significado o el concepto que Duchamp quiere mostrar y que normalmente no tiene nada que ver con la naturaleza del objeto, sino con lo que es capaz de evocar mediante su manipulación. Al igual que Roussel, con las frases, las cosas de uso cotidiano son capaces, con su tropismo, de mostrar otros conceptos que estaban ahí pero que no podíamos ver, ideas o conceptos que se desenvuelven en virtud de su capacidad de significar otras cosas totalmente distintas.

---

<sup>144</sup>Roussel, Raymond, *op.cit.*, p. XIII.

<sup>145</sup>Foucault, Michel, *op. cit.*, p. 189.

En las palabras la transformación aparece con el cambio de las letras que le dan forma y sentido. En las cosas, la transformación tiene que ver con su enunciación, su forma y el lugar que ocupa en el espacio. Así transformadas, las cosas y las palabras comparten el volver su significado, cualquiera que sea éste, atemporal. En *Impresiones de África* el tiempo fluye sólo hasta que es “rescatado” en la segunda parte de la novela. En los *ready-mades* el tiempo no está presente más que para girar en sí mismo como en la *Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina* o los *roto-relieves*.

En cuanto a lo que “dicen” o “significan” las máquinas de uno y otro autor en ambos casos, en mi opinión, los creadores han dotado a su proceso de libertad en la inercia de su transformación, esto es, les dejan ser, a las palabras y a las cosas, todo lo que ellas se puedan transformar, trasladar o evocar. Roussel se ciñó al procedimiento para escribir sus más famosas obras. Encauzó de esta manera su imaginación y creatividad al “relleno” de ese vacío que entre cada cambio semántico producía la frase epónima. Su máquina se adueñó de él.

Probablemente Duchamp haya retomado de Roussel la transformación semántica de las cosas y de las palabras que las designan siempre, para crear obras que dicen otras cosas, que en su calidad de objeto, nada tienen que ver con la complacencia visual o la lógica diaria, sino que tienen como objetivo invitar a un juego mental. Puesto que pensamos con palabras que nos traen las imágenes, éstas últimas se convierten en “entretenimientos”, acertijos divertidos e irónicos que ocurren en la mente no en la retina.

El tropismo, en este sentido, es tan grande o profundo como la capacidad del lector o espectador ya que tiene que ver con su bagaje vital. Así *Why not sneez Rose Sélavy* puede ser una alusión a “la imposibilidad o dificultad del amor o una posible broma (o insulto velado) dirigida a Dorothea Dreier”<sup>146</sup> o sólo eso, una jaula con cubitos de mármol y termómetro.

A diferencia de las máquinas de Roussel, los *ready-mades* al ser objetos y poseer como tales muchas palabras calificativas, rememorativas, evocadoras dejan abierta su lectura a múltiples interpretaciones. No así las máquinas descritas en *Impresiones de África*

---

<sup>146</sup>Ramírez, Juan Antonio, *op.cit.*, p. 65.

que, aunque extraordinarias y fantásticas cierran en ellas mismas su función. Tal vez, ante la representación de la obra de Roussel, el artista plástico comprendió que en los objetos del mundo las palabras se multiplican, se deslizan y transforman, dotando a los mismos de significados distintos. Por último Roussel utilizó el lenguaje de una manera que nunca nadie había utilizado antes. Duchamp hace lo mismo con los objetos.

*Artur Cravan: el poeta boxeador*

Cravan, seudónimo de Fabien Avenarius Lloyd, nació el 22 de Mayo de 1887 en Lausana. Era hijo de Otho Holland Loyd y sobrino de Oscar Wilde, que se había casado con Cosntance Mary Lloyd, hermana de Otho. Probablemente la multiplicidad de sus intereses personales fue la causante de que permaneciera tanto tiempo como un personaje marginal en la historia de la literatura, sin embargo, no ser honrado por la universidad puede ser el mayor de los honores. Imposible de clasificar, tanto en su vida como en su escritura, confiesa “que se sepa de una vez por todas: no quiero civilizarme.”<sup>147</sup>

Se sabe que su madre Neillie expresó toda su vida rechazo hacia este hijo indomable producto de su primer matrimonio con Otho Loyd, noble millonario, que la abandonó después del nacimiento de su segundo hijo, Fabian Avenarius. En un ambiente de bienestar económico Fabián, la crisálida de Arthur, fue un niño perezoso y travieso, aborrecía la lectura, pero gustaba del hurto de dinero, “el dinero me parecía una cosa tan bella que cuando... mi madre me decía: Fabián, ¿qué prefieres, ir al teatro o el precio del billete?... yo respondía: quiero los tres francos.”<sup>148</sup>

En 1904 siendo un adolescente escapa del internado donde, gracias a las actividades deportivas, sobrelleva el tedio y el frío. Por aquella época escribe a su madre: “Quiero crear nuevas imágenes y no copiar servilmente, ni siquiera cambiar ligeramente los brillantes pensamientos de ciertos autores;”<sup>149</sup> quiere ser poeta y con 17 años de edad fue a buscar estas imágenes por el mundo.

Señorito recién llegado a Nueva York, granjero en California, turista excéntrico en Berlín que gustaba de pasear por sus calles sosteniendo en sus hombros a no menos de

---

<sup>147</sup>Cravan, Arthur, *Maintenant*, p. 8.

<sup>148</sup>*Ibidem*, p. 9.

<sup>149</sup>*Ibidem*, p. 10.

cuatro prostitutas. Fogonero en un barco mercante, deserta en Australia. Leñador en Munich y Florencia, se instala en París desde 1909 hasta 1915.

En este periodo, después de un breve viaje a Cravans que es el pueblo de origen de su compañera Reneé, Fabián adopta el seudónimo por el que será recordado, Arthur es “sin lugar a dudas un homenaje a Rimbaud.”<sup>150</sup> Su agenda social incluye a Apollinaire, León Paul Fargue, Fernand Léger, Braque o Duchamp que se reúnen con regularidad en un café de Montpernasse donde también conoce a Van Dongen con quien comparte su pasión por el boxeo, deporte en el que Arthur consigue ganar el campeonato Francés de semipesados en marzo de 1910.

Entre 1912 y 1915, fue el editor y único redactor de la revista *Maintenant*, de la que publicó cinco números. En ella se unían las críticas literarias y artísticas, excentricidades y provocaciones de todo tipo, anticipándose a la aparición de lo que sería el movimiento Dadá. El autor muestra una concepción enteramente nueva de la literatura y del arte que corresponde a la que podría ser, en el terreno del espectáculo, la del luchador ambulante o el domador. Para Cravan la literatura y el boxeo pueden mezclarse, “la crítica no es el arte de alabar sino el arte de pegar.”<sup>151</sup>

Breton eligió su texto sobre Gide para su *Antología del humor negro* donde Cravanda cuenta de la entrevista que sostuvo con el escritor francés, para entonces icono de las letras francesas que no entendía ni de boxeo ni de ironías. Fue noqueado en *uppercut* irónico con la pregunta metafísica “Monsieur Gide ¿en qué punto del tiempo estamos? El protestante y práctico Gide le contesta, son las seis menos cuarto.”<sup>152</sup> Ser reconocido como sobrino de Oscar Wilde era tan importante para Arthur Cravan como ser considerado un gran boxeador por lo que se piensa que esta entrevista constituyó una venganza a nombre de su tío ya que el consagrado autor había afirmado que Wilde no era un gran escritor.

Aunque nunca lo conoció en persona, le dedicó tres textos en su revista y otro más en una neoyorkina en 1917. Cravan hizo suyos varios de los rasgos de la figura maldita: el humor, la ironía, el arte de los aforismos, el dandismo y, sobre todo, la consideración de que la vida puede ser una obra de arte. La vida del autor es su obra maestra y *Maintenant* su portavoz.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 13.

Fiel a su naturaleza sigue viajando. Durante el conflicto de Sarajevo, que precipita la entrada en guerra de las grandes potencias, Cravan se encuentra en una expedición de boxeo y conferencias por Belgrado, Rumanía y Rusia; posteriormente vence al campeón de boxeo en Atenas. A su regreso a París edita, publica y vende, ofreciendo los volúmenes por las calles, el quinto y último número de su revista. Con la guerra pisando sus talones Arthur visita por última vez la casa de su madre y de ahí emprende un viaje del que no volverá.

Primera escala en Barcelona donde visita a su padre y tiene lugar el combate de boxeo que lo enfrentará con Jack Johnson ex campeón norteamericano negro exiliado en España por su romance con una blanca de 19 años. La motivación es ególatra pero también económica para ambos, Johnson recuperaría un poco de su gloria y Cravan vencería a una leyenda del box, pero en el rin se impuso la enorme masa negra y Arthur se dedicó a huir de los golpes cayendo noqueado al sexto asalto.

Segunda escala, Nueva York, enero de 1917, deambula por las calles. Picabia, Duchamp y Man Ray que preparan la primera exposición de los artistas independientes en Nueva York le proponen dar una conferencia. Es, en otra de sus múltiples facetas, un gran conferenciante. En una de sus presentaciones se anunciaba que el conferenciante se suicidaría delante del público “Cravan, que prefirió seguir viviendo, dio algunos pistolazos al aire antes de atacar a los artistas e hizo elogio de deportistas, ladrones, homosexuales y locos.”<sup>153</sup> Típico gesto dadá antes de dadá.

En el Salón de los Independientes de Nueva York, bajo el tema propuesto por Duchamp “los artistas independientes de Francia y de América” demostró que sabía ser independiente en cualquier lugar. “Arrastró su largo cuerpo tambaleante, estaba borracho, hasta el escenario y se puso a contemplar con aire extático un cuadro frente a él en el que aparecía una mujer desnuda. Se desvistió entonces lentamente, salpicando su *striptease* de un ulular estridente, hasta la intervención de los agentes de seguridad de la exposición que fueron molidos a palos.”<sup>154</sup> Antes del evento Picabia y Duchamp lo habían llevado a almorzar, asegurándose de que bebiera abundantemente. Arensberg rescató a Cravan que pasó el resto de la noche espabilando la borrachera en su departamento. “Una conferencia maravillosa, sentenciaría Duchamp.”<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>155</sup> Tomkins, Calvin, *op.cit.*, p. 210.

En esta época conoce a la inglesa Mina Loy pintora y poeta que acompañaba a Duchamp en el baile organizado con motivo de la exposición de los independientes. Aparentemente el desinterés de su acompañante orilló a la artista a mirar con más atención a esa “tumba de carne, carente de todo magnetismo que dejó helado mi cutis empolvado”.<sup>156</sup> Sin embargo, se enamora de las extravagancias de *Colossus* como le llamó a él y al libro que posteriormente escribiera sobre Cravan. Pero el amor no detiene al artista que en 1917 retoma los caminos y las aventuras.

Años más tarde Duchamp dijo a Pierre Cabanne, “era un tipo curioso. Yo no le apreciaba mucho, y él tampoco a mí. Comusted sabe fue él quien, en uno de los Salons des Indépendants, en 1914, insultó a todo el mundo en unos términos totalmente sorprendentes, en particular a Sonia Delaunay y Marie Laurencin, lo cualle creó problemas...”<sup>157</sup>

La tercera escala sin regreso comenzó, en principio, huyendo nuevamente de la guerra, pues Estados Unidos ha entrado al conflicto mundial. Cravan es incapaz de cualquier alistamiento y recorre el país con diferentes pasaportes y termina en México en enero de 1917. Mina Loy se reúne con él un año después. En este país la situación es atroz para la pareja, no hay trabajo en plena agitación revolucionaria, por lo que Cravan, aunque debilitado y enfermo, pelea contra el campeón mexicano Castro y gana. Posteriormente decide repetir la proeza, pero esta vez pierde en el segundo asalto contra Black Diamond. La derrota llega en el peor momento, Mina está embarazada.

Los siguientes datos biográficos que se conocen sobre él se limitan a comentar que durante su estancia en México acompañado por Mina Loy, decidió hacer un viaje por mar. En el puerto de Salina Cruz, Veracruz, compró, reparó y se hizo a la mar en un frágil barco y nunca regresó. “Mina, a punto de perder la cabeza de pura desesperación, marchó para Argentina. Le estuvo esperando varios días, hasta que unos amigos norteamericanos consiguieron embarcarla en un vapor rumbo a Valparaiso. Desde allí viajó hasta Buenos Aires donde permaneció aproximadamente un mes en espera de tener noticias de Cravan”<sup>158</sup> que tenía entonces, 31 años.

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 211.

<sup>157</sup> Pierre, Cabanne, *op. cit.*, p. 45.

<sup>158</sup> Tomkins, Calvi, *op. cit.*, p. 240. Su estancia en Buenos Aires coincide con la de Duchamp, pero la obsesión de éste por el ajedrez le impide buscarla.

Así reflejaba su tarea de escritor, “si escribo es para hacer rabiar a mis colegas, y para dar de que hablar y hacerme un nombre. Con un nombre se triunfa con las mujeres y en los negocios.”<sup>159</sup> Cravan es un extraordinario prosista que sabe también hacer versos. Le encanta mezclar la belleza clásica con rasgos modernistas, maneja con igual destreza la grosería y el lirismo. E “inventa un nuevo ritmo haciendo un singular uso de la puntuación que, en un hermoso mimetismo, casa con sus distintos estados de ánimo.”<sup>160</sup>

Aunque su obra abarca sólo las notas biográficas sobre Wilde, los manifiestos, los poemas o la crítica violenta de Gide, la recopilación de los cinco números de *Maintenant* incluye curiosos mensajes publicitarios como este, de la primera entrega:

*¿Qué necesita el poeta?  
Una buena comida.  
¿Dónde la puede encontrar a buen precio?  
Chez Jourdan.  
Donde se reúnen los poetas,  
los chulos,  
los boxeadores.*

O este otro anuncio de una galería de arte en el nº 4 de *Maintenant*:

*El 2.500 %  
¡ESPECULADORES! Compren pintura.  
Lo que hoy pague con 200 francos  
valdrá 10.000 francos en 10 años.*

El último ejemplar que salió a la calle incluía, antes de dos pequeños textos de relleno, el prosopoema *Poeta y boxeador*, quizá lo más significativo que Cravan publicó en los cinco números.<sup>161</sup>

Enrique Vila-Matas lo reconoce como miembro *shandy*<sup>162</sup> en su *Historia abreviada de la literatura portátil*,<sup>163</sup> como Vaché, como Armand Robin, como Arthur Cravan, como

---

<sup>159</sup> Cravan, Arthur, *op.cit.*, p. 15.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>161</sup> Molina Foix, Vicente, “Las vidas misteriosas de Cravan”, *El País*, Madrid, 07-08-2008.

<sup>162</sup> *Shandys*, también llamados *portátiles*, conjurados de los años 20 que adoptaron este nombre en referencia al dialecto de algunas zonas del condado de Yorkshire (donde Laurence Sterne, autor del *Tristram Shandy*, vivió gran parte de su vida), donde significa indistintamente alegre, voluble y chiflado.

Firmin Quintrat, como todos los otros *artistas sin obra* había tenido, a pesar de no producir nada, una influencia destacada en sus compañeros artísticos de generación.

André Breton, para quien Arthur Cravan era “surrealista en el alma,” se declaró admirador de su estilo y elogió el precioso poema *Notas* “... respirarán en estas páginas el clima puro del genio, del genio en su estado puro. Durante mucho tiempo los poetas volverán a él como a una fuente.”<sup>164</sup>

#### *Otros escritores*

Otros escritores, mencionados por Duchamp como Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé y Baudelaire fueron compilados en la obra *Antología del Humor negro*, de André Breton. Esta Antología recoge, además, ejemplos de los literatos y artistas contemporáneos de Duchamp como Francis Picabia, Guillaume Apollinaire y Salvador Dalí, quienes le acompañaron como amigos o como críticos.

La *Antología del humor negro*,<sup>165</sup> constituye un excelente hilo conductor que trama la red literaria en la que conceptos como: humor, ironía, cambio, intertextualidad, libertad, entre otros, formaron los nudos de la urdimbre que se extendió y reinterpretó en cada uno de ellos, en cada una de sus posibilidades. Para entender la relación entre las obras y las personalidades de todos estos escritores y artistas con Duchamp, mencionaré las características literarias más importantes de cada uno de ellos, según lo expone Breton.

Así, al Sidore Ducasse, Conde de Lautréamont, la atmósfera extra-literaria que le conviene a este autor es la de una figura deslumbrante de luz negra. Revelación total que parece ir más allá de las posibilidades humanas. Todo lo más audaz que durante siglos se piense y se emprenda ha encontrado en él una formulación anticipada en su ley mágica. El verbo, no ya el estilo, sufre con Lautréamont una crisis fundamental, marca un *recomienzo*. Los límites en los cuales las palabras podían relacionarse con las palabras y las cosas con las cosas han sido sometidos a un principio de mutación perpetua. Los objetos y las ideas, así, tienden a su liberación total, lo que implica la del hombre. El lenguaje de Lautréamont es a la vez un disolvente y un plasma germinativo sin equivalentes.

---

<sup>163</sup>Vila-Matas, Enrique, *op.cit.*, 2000.

<sup>164</sup>Cravan, Arthur, *op.cit.*, p. 23.

<sup>165</sup>Breton, André, *Antología del humor negro*.

Características de la literatura de Lautréamont según Breton que sigue a León Pierre-Quint serían, en primer lugar, siendo el mal, para Lautréamont (como para Hegel), la forma bajo la cual se presenta la fuerza motriz del desarrollo histórico, importa fortificarlo en su razón de ser, basándolo en los deseos prohibidos inherentes a la actividad sexual, particularmente el sadismo. En segundo lugar, la inspiración poética en él, se caracteriza por el producto de la ruptura entre el sentido común y la imaginación, ruptura consumada frecuentemente a favor de esta última y obtenida por una aceleración vertiginosa de la prestación verbal. (Es sabido que el surrealismo parte de la sistematización de este medio de expresión). Y, por último, toda su obra descansa en el humor, llevado con él a su suprema fuerza y que nos somete físicamente, de la manera más total.

En Arthur Rimbaud es la mirada filtrante del visionario. Poeta en el que el hombre interior y el hombre exterior nunca llegaron a vivir en buena armonía. El trauma afectivo era traducido en sublimación poética. Los únicos destellos de humor tenidos por Rimbaud están casi siempre oscurecidas por los esfuerzos de una ironía desesperada diametralmente contraria al humor; en él un yo gravemente amenazado es incapaz de saltar hacia el super-yo que permitiría el desplazamiento del acento psíquico y persiste en defenderse por sus propios medios armado de la miseria intelectual y moral de los seres que le rodean. Ante su propio sufrimiento ataca a los demás en lugar de resolverse en ellos.

Duchamp, como ya mencioné, resalta la dimensión intelectual del arte que Stéphane Mallarmé<sup>166</sup> defendía cuando pedía al poeta que renunciara a la excitación de las pasiones y emociones. Mallarmé no creía en la renuncia de todo contenido intelectual de la poesía. El simbolismo se basa en la suposición de que el contenido de la poesía es expresar algo que no puede ser encajonado en una forma definida y que no puede ser alcanzado por un camino directo. El poeta debe dar iniciativa a las palabras, insinúa Mallarmé, “debe dejarse arrastrar por la corriente del lenguaje,” la sucesión espontánea de imágenes y visiones, lo cual implica que el lenguaje es no sólo más poético, sino también más filosófico que la razón.

---

<sup>166</sup>Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, p.p. 451-453.

Cuando comenzaba a escribir un poema no sabía exactamente a dónde le llevaría la primera palabra, el primer verso; el poema surgía como la cristalización de palabras y líneas que se combinan casi según el propio acorde. Su concepto de “poesía pura” representa la forma de esteticismo más pura y más intransigente donde se expresa la idea básica de un mundo poético completamente independiente de la realidad ordinaria y racional, un microcosmos autónomo y completo en sí mismo.

El símbolo como estilo poético, reduce la idea y la imagen a una unidad indisoluble, de manera que la transformación de la imagen implica también la metamorfosis de la idea. En suma, el contenido de un símbolo no puede ser traducido a ninguna otra forma, pero, por el contrario, un símbolo puede ser interpretado de varias maneras, y esta variabilidad de la interpretación, esa aparente inagotabilidad del significado de un símbolo, es su característica más esencial. El símbolo puede ser interpretado pero nunca resuelto, es alegoría de un proceso mental dinámico que pone en movimiento las ideas y las mantiene en él.

Para Mallarmé la poesía es la insinuación de imágenes que se ciernen y se evaporan siempre; asegura que nombrar un objeto es destruir tres cuartas partes del placer que consiste en la adivinación gradual de su verdadera naturaleza. El símbolo, que bien podría ser un *ready-made*, implica evitar la nominación directa e indirecta de su significado, que es imposible describir simplemente, que es esencialmente indefinible e indescifrable.

El humor en Charles Baudelaire forma parte de su concepto de Dandysmo. Definía al humor en oposición a la alegría trivial o al sarcasmo corrosivo. Sus insultos, sus fantasiosas confidencias en público obedecen a un deseo de chocar, de molestar, de sorprender. ¿No probarías conmigo los sesos de los niños? Deben tener como un gusto a avellana.

Consagra su vida a lo que la mayoría de los hombres entenderían como imágenes de pesadilla. La ironía, el humor negro, sobrevivió a la decadencia intelectual de sus últimos años. Es preciso convenir en que Baudelaire cuidó particularmente este lado de su personalidad. Corrobora toda la concepción estética sobre la que descansa su obra y desarrolla en relación estrecha con ella, sobre el plan poético, la serie de preceptos que

conmoverán toda la sensibilidad ulterior. “Contar pomposamente cosas cómicas- La irregularidad, es decir, lo inesperado, la sorpresa, la admiración son una parte esencial y la característica de la belleza. – Dos cualidades literarias fundamentales: sobrenaturalismo e ironía. – La mezcla de lo grotesco y de lo trágico es agradable al espíritu, como las discordancias a los oídos blasés. - Imaginar un argumento para una bufonada lírica y mágica, para una pantomima, y traducir esto en una novela seria. Ahogar el todo en una atmosfera anormal y soñadora en la atmosfera de los grandes días... Región de la poesía pura.”<sup>167</sup>

Una vez insinuados la obra y el talante de esos tres escritores del siglo XIX, que de una u otra forma, si no influyeron en Duchamp directamente, si formaban parte de su ambiente intelectual aludiré brevemente, a otros tres autores contemporáneos y cercanos a Marcel Duchamp, Guillaume Apollinaire, Francis Picabia y Salvador Dalí.

La obra de Guillaume Apollinaire<sup>168</sup> refleja el paso por todo lo que de importante fuera a ocurrir en la poesía francesa del siglo XX. Con mayor o menor perseverancia, con menor o mayor acierto. Siguiendo el movimiento de Picasso su letra grande después se decantaría por lo que se ha conocido como cubismo literario. Fue el descubridor de figuras pictóricas tan perturbadoras como Henri Rousseau y uno de los primeros en celebrar a Giorgio Chirico, fue él quien presentó a Breton y a Soupault, germen del grupo dadá en París. Participó en las publicaciones de Tristan Tzara en Zurich, y en las futuristas de Marinetti en Roma. Conoció a Duchamp a través de Francis Picabia con quien, además de la amistad, sostenía serias conversaciones sobre las tendencias abstractas de la pintura y el arte que entusiasmaban a Picabia.

“Tenía un aspecto agradable distinguido, de rasgos angulosos, con unos ojillos bastante juntos, una larga nariz romana y unas cejas que parecían comas. La boca pequeña a menudo parecía empujarla deliberadamente al hablar, como si quisiera dar mayor mordacidad a lo que decía. Era una mezcla de distinción y una cierta vulgaridad, que se manifestaba en su risa estrepitosa e infantil. Sus manos y la untuosidad de sus gestos

---

<sup>167</sup>Breton, Andre, *op. cit.*, pp. 111-113.

<sup>168</sup>Monteverde, Julio, “Al dominio de la libertad absoluta” en Apollinaire, Guillaume, *El marqués de Sade*, pp. 9-17.

recordaban a un sacerdote. (Y de hecho corrían rumores de que era hijo de un prelado del Vaticano. Su madre era rusa o polaca.) Pero lo que más llamaba la atención era su manifiesto buen talante. Era tranquilo y agradable, serio, afectuoso, inspiraba confianza en cuanto se ponía a hablar..., y hablaba por los codos.”<sup>169</sup>Duchamp lo menciona en *Escritos* como el primero que lo puso en contacto con las obras de Roussel.

Sus libros *Alcools* y *Caligrammes*, representan las más altas cotas de la sensibilidad moderna, recopiladores y fundadores de una poética cuyas ramas alimentarán los frutos más extraordinarios aportados por las voces del futuro. Paradójicamente su falta de método escritural le permitió estar a la altura de la mayoría de los retos de la poesía por venir. Un aspecto de su personalidad que destacó de forma arrolladora en su influencia hacia los demás y que no puede considerarse desde el punto de vista filológico, fue la noción de lo maravilloso cotidiano de tanta importancia en los poetas del siglo pasado y que espoleó a grupos y personas al terreno de la poesía realizada en la vida. Su forma de estar en el mundo, estableció una nueva relación vital entre su experiencia y lo maravilloso contagiando a todos los que lo rodeaban de un fervor por lo real que moduló gran parte de la sensibilidad moderna.

En Francis Picabia el sentido del humor, que posee en un alto grado, se acomoda mediocrementemente con la deliberada y complicada actitud crítica, desafiante, agresiva que adopta frente a sus contemporáneos. Es un acérrimo detractor de todas las convenciones morales y estéticas, es uno de los mayores poetas del deseo, de un deseo incesantemente condenado a reaparecer a partir de su misma realización. Picabia fue el primero en comprender que todas las relaciones verbales eran lícitas sin excepción, y que su virtud poética era tanto mayor cuanto más gratuitas o irritantes podían parecer a primera vista.

El artista Salvador Dalí definió su actividad paranoico-crítica como el método espontáneo de conocimiento irracional basado en la asociación interpretativo-crítica de los fenómenos delirantes, consiguiendo así un estado lírico basado en la intuición pura, de tal forma que sólo soporta pasar de un goce a otro.

---

<sup>169</sup>Tomkins, Calvin, *op. cit.*, p. 118.

Las ilícitas interpretaciones ultrasubjetivas que componen el cuadro de la paranoia le proporcionan la materia prima de su obra. Dalí no pierde de vista que el drama humano nunca se desprende y exaspera tanto como de la contradicción que existe entre la necesidad natural y la necesidad lógica, porque ambas necesidades sólo consiguen fusionarse de vez en cuando para descubrir en el deslumbramiento de aquel instante la zona del azar objetivo, entonces, la actividad paranoico-crítica es una fuerza organizadora del azar objetivo. Parece que la obra se constituye cuando los objetos, distraídos de su significación convenida, están dotados de una carga simbólica que tiende a convertirse en el vehículo concreto del humor, así, los famosos relojes blandos de Dalí no son otra cosa que el camembert paranoico-crítico, tierno, extravagante y solitario de tiempo y del espacio.

Daba comienzo este capítulo recordando la tan citada expresión de Duchamp en la que manifestaba su preferencia por ser influido por un literato antes que por un pintor o artista plástico. A lo largo de las páginas precedentes, espero haber dejado constancia de la interrelación entre los escritores de los que hice una breve mención y la obra de Duchamp. Si me demoré en sus vidas, es porque en cierto modo en su mayoría hicieron de ellas también una obra de arte, por su originalidad, rebeldía y autenticidad. Cuestión que también afecta a la propia de nuestro artista. En segundo lugar, la obra de estos escritores no solo se vio reflejada en los escritos de Duchamp, sino también en su obra, desde el *Gran Vidrio* hasta la final *Étant donnés*. En tercer lugar, ya viniendo a los *ready-mades*, en su momento veremos la importancia que tiene en ellos la inscripción que el artista escribió en la mayoría de ellos; ahí jugaba con el lenguaje de manera similar a como lo hacían los escritores aludidos. En cuarto lugar, me atrevería a decir que Duchamp llevó al arte los presupuestos radicales que llevaron a la literatura, y al lenguaje en general, esos mismos autores, es decir, obligar al lector, en su caso al espectador, a colocarse en un punto de vista totalmente alejado de lo que era el punto de vista más habitual. En esa misma dirección, en quinto lugar, las obras de aquellos como la de este exigía la participación del lector o del espectador, no concluían en la ejecución, sino en su correlato de ser comprendidas, juzgadas o interpretadas por aquellos a los que estaban dirigidas. Por último, un rasgo que comparte Duchamp con todos ellos es el humor, la ironía, el distanciamiento con cualquier gesto o estética establecida.

## CAPÍTULO IV

### La revolución de los *ready mades*

Los *ready-mades* plantean un problema, un problema de alcance filosófico, pues desvanecen la diferencia entre objetos de uso común y producción masiva y los objetos considerados obras de arte, una diferencia que es decisiva, pero que, curiosamente, no viene dada por el mero sentido de la vista, de ahí que “la distinción entre significar y ser es un buen punto de partida para desarrollar una perspectiva crítica: hay que preguntarse cómo el significado está incorporado en el ser material del objeto. Lo importante es que la forma entera del mundo del arte tal como ha evolucionado a finales de siglo fue generada por los experimentos de Duchamp. Lo que hizo Duchamp fue introducir la reflexión filosófica en el corazón del discurso artístico.”<sup>170</sup>

#### *Aparición, evolución y extinción del ready-made*

¿Qué es un artista?, ¿Cómo se hace arte? Sus respuestas a estas preguntas pueden explicar cómo materializa la obra en objetos insospechados e intrascendentes de la vida cotidiana y cómo desmaterializa la “cosa” a partir de robar el estrellato a la “vista”, lo retiniano, dejando sólo la “idea” flotando en algún lado y muchos significados a partir de su descontextualización. La nota irónica, el gesto espontáneo, la desacralización, la búsqueda de lo más a-estético para construir su estética, extraño erotismo mecanicista entre este mundo y otro ¿cuarta dimensión? Retomar las cosas del mundo, leerlo de otra manera; el arte está en todos lados, o no está en ningún lado ¿a merced de nuestra voluntad?, ¿de nuestra mirada interior? sólo existe en el encuentro con el espectador, con la posteridad. Fue lo que él mismo expresó en una reunión de la Federación Americana de Artes en Houston (Texas), en abril de 1957, en la que nos proporciona su personal visión del proceso creativo.

“Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y del espacio, busca su camino hacia un claro.”<sup>171</sup> Duchamp le roba, con esta declaración, el estrellato al “artista”, él mismo dice sentirse más cómodo como artesano, se siente molesto con palabras como “creación”, prefiere “hacer cosas”, todo el

---

<sup>170</sup>Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, p. 13

<sup>171</sup> Duchamp, Marcel, *op.cit.*, p. 162.

mundo hace cosas, pero no todos son médium a nivel estético y “habrá que negarle [al artista] entonces, la facultad de ser plenamente consciente, a nivel estético, de lo que hace y por qué lo hace: todas sus decisiones en la realización artística de la obra se mantienen en los dominios de la intuición y no pueden traducirse mediante un self-análisis, hablado o escrito o incluso pensado. Entonces, en el proceso creativo se va de la intención, a la realización, pasando por una cadena de reacciones totalmente subjetivas. La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente conscientes, al menos a nivel estético.”<sup>172</sup>

En este sentido el grado de éxito de la obra realizada está sujeta al “coeficiente artístico” personal que “es como una relación aritmética entre < lo que está inexpresado pero estaba proyectado> y < lo que está expresado intencionalmente>.”<sup>173</sup> Finalmente, cuando la obra hace contacto con el espectador tiene lugar una verdadera transubstanciación y el papel importante del espectador consiste en determinar el peso de la obra sobre la báscula estética.”<sup>174</sup>

Al mismo tiempo trabajaba en los *ready-mades*, objetos “ya hechos”, de la vida común, totalmente despersonalizados, “indiferentes”. De hecho, según José Antonio Ramírez, “se constituyen en interacciones temáticas y técnicas que ligan toda la obra Duchampniana.”<sup>175</sup> El comentario del artista sobre estas “cosas” es el siguiente. “Debo hacerle notar que no quería convertirlo en una obra. La palabra *ready-made* no apareció hasta 1915, cuando fui a los Estados Unidos. Me interesó como palabra, pero cuando puse una rueda de bicicleta sobre un taburete, y la horquilla cabeza abajo,”[el primer *ready-made*, pero todavía sin ser denominado de esa forma] “no había en ello ninguna idea *ready-made*, ni siquiera de cualquier otra cosa, se trataba simplemente de una distracción. No tenía ninguna razón determinada para hacerlo.”<sup>176</sup>

Sin embargo, en la recopilación, clasificación y análisis de los *ready-mades* que, de manera tan completa realiza José Antonio Ramírez, puede observarse que existe cierta

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>176</sup> Cabanne, Pierre, *op. cit.*, pp. 70-71.

coherencia, una búsqueda tal vez semiconsciente de experimentaciones técnicas y conceptuales alrededor del *Gran Vidrio*.

Los *ready-mades* fabricados por Duchamp se caracterizan por su indiferencia estética o de gusto, “el gusto es una costumbre. La repetición de una cosa ya aceptada. Si se empieza de nuevo varias veces alguna cosa se convierte en gusto. Bueno o malo es lo mismo, es siempre gusto.”<sup>177</sup> También por ser “divertidas” en su ejecución o en su manipulación y por responder a un experimento de tipo literario y filosófico como el azar o los nuevos y ambiguos significados que los objetos adquirieron en otros contextos. La producción de los *ready-mades* fue limitada por el propio Duchamp: “Comprendí por esa época que, para el espectador más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género.”<sup>178</sup>

#### *Tipos de ready-mades*

Básicamente el término quiere decir “objeto ya hecho”, objeto descontextualizado, secuestrado de su medio y elegido por su falta de atributos estéticos. Duchamp seleccionó varias obras o tuvo estos “gestos” artísticos antes de nombrarlos como *ready-mades*. “Fue mi intento de sacar una conclusión o una consecuencia cualquiera de la deshumanización de la obra de arte lo que me llevó a concebir los *ready-mades*. Tal es, como ya sabes, el nombre que di a esas obras que, en realidad ya están hechas.”<sup>179</sup>

“Como dijo Duchamp al final de su vida ‘No estoy seguro en absoluto de que el concepto de *ready-made* no sea la idea más importante en sí que haya producido mi obra.’ [...] Los *ready-mades* eran su antídoto contra el arte ‘retiniano’, porque lo que acudía primero era la idea, no el ejemplo visual. Planteaba el interrogante ¿Qué es el arte? E insinuaban la inquietante respuesta de que podría ser cualquier cosa: de hecho un *ready-made* no era más que una forma de negar la posibilidad de definir el arte.”<sup>180</sup>

“Cada uno de sus *ready-mades* es un reflejo de Duchamp en su ambigüedad irónica, humorística y calladamente malévola”<sup>181</sup>

---

<sup>177</sup> *Ibidem*, p., 72.

<sup>178</sup> Duchamp, Marcel, *op.cit.*, p. 164.

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>180</sup> Tomkins, Clavin, *op.cit.*, p. 178-179.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 179.

“Nunca logró dar con una definición que le satisficiera totalmente. “mi intención fue siempre alejarme de mí mismo, aunque sabía perfectamente que me estaba utilizando, llámalo un jueguecillo entre “mi’ y “yo”.”<sup>182</sup>

Aparentemente constituyen también la manifestación práctica del rechazo del artista a los dictados de las vanguardias, necesitaba redefinir el contexto en el que se sitúa la obra de arte.

### *¿Cuáles son los ready- mades de Duchamp?*

Duchamp limitó la producción de los *ready-mades* a 20 conocidos hasta el momento ya que como él mismo afirmó: “No tardé en darme cuenta del peligro que podía haber en usar sin discriminación este tipo de expresión y decidí limitar la producción de los *ready-mades* a una pequeña cantidad cada año. Comprendí por esa época que, para el espectador, más aún que para el artista, el arte es una droga de hábito y quise proteger mis *ready-mades* contra una contaminación de tal género.”<sup>183</sup>

Para su estudio consideré conveniente presentarlos de manera cronológica, rescatando el contexto en el que fueron creados, y recurrir a la clasificación que sobre ellos realizó José Antonio Ramírez de acuerdo a su grado de: rectificación o ayudado que se refiere a la intervención del autor u otra persona sobre su construcción, y por el grado de exigencia en su manipulación.

### *Rueda de bicicleta sobre un taburete*

El primero de ellos, surgió en Neuilly en 1913. Se trata de un *ready-made* rectificado y manipulable pues pretende que el espectador intervenga en la obra haciendo girar la rueda de bicicleta. “Tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina y de mirar como giraba.”<sup>184</sup> La parte superior está formada por la horquilla y la rueda delantera de una bicicleta que, en la máquina original lleva “la dirección”, razón por la cual tiene un doble movimiento: el de la rueda sobre su propio eje, y el de la horquilla en el agujero del taburete y éstos pueden ser simultáneos. El taburete es alto, como los empleados en los estudios de dibujo técnico y los colores son los opuestos: blanco y negro. El ying y el yang, curiosamente puede llevar a la metáfora de la pareja humana en su ámbito sexual.

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>183</sup> Duchamp, Marcel, *op.cit.*, p. 164.

<sup>184</sup> Duchamp, Marcel, *op.cit.*, p. 164.

En esta época Duchamp estaba interesado en “la pintura de precisión” estudiaba perspectiva y geometría. Esta obra resuelve admirablemente el problema esencial de la mecánica: transformación del movimiento alternativo en circular continuo.<sup>185</sup>

### ***Trois stoppages étalon.***

A finales del mismo año (1913), Duchamp, mediante esta obra con elevado grado de rectificación, consiguió neutralizar la intención consiente mediante el uso del azar. “Cortó un metro de hilo blanco para coser y lo tensó sobre un lienzo rectangular, pintado previamente de color azul de Prusia y lo dejó caer sobre él. Repitió la operación con otros dos hilos dejando que cada uno cayera “serpenteando a su antojo” sobre lienzos distintos para luego proceder a pegarlos con cuidado con gotas de barniz respetando la forma que habían adoptado al caer.”<sup>186</sup> Posteriormente realizó con estas plantillas, reglas de madera, a manera de las que utilizan los sastres y costureras y los colocó delicadamente en un estuche adecuado.

Sobre este *ready-made* el artista comentó “me abrió el camino para huir de unos métodos tradicionales de expresión asociados al arte desde hace largo tiempo. En aquel momento no me dí cuenta de lo que acababa de descubrir. Cuando descubres algo no siempre reconoces el sonido. Eso suele venir después. Para mí los *Trois stoppages étalon* fue un primer gesto liberador del pasado.”<sup>187</sup>

### ***El Portabotellas.***

Surgió en 1914, se trata de un portabotellas ordinario de hierro colado que no fue sometido a ningún tipo de distorsión visual. “Lo compré como una escultura ya hecha.”<sup>188</sup> Quedó en su estudio de Francia y no fue hasta 1915, en una carta que escribe dirigida a su hermana Suzanne donde le pide que coja el portabotellas y escriba sobre su base, con pintura de color plata y blanco una inscripción que, por otra parte, nunca se supo cuál era pero, eso sí, tendría que firmarlo por él. Para ese entonces su hermana había limpiado el estudio y había tirado como trastos viejos el portabotellas y la rueda de bicicleta. Se cree que Duchamp escribió la frase que pondría a este *ready-made* en otra hoja y luego, la perdió o bien, que esperaba que su hermana, habiendo entendido el sentido de estos “gestos” creara la frase por él. El portabotellas, al que en algunas ocasiones llegó a referirse como al “erizo” quedó sin inscripción pero era ya, un *ready-made*.

“Está cargado-literalmente- de sugerencias fálicas, tomando en cuenta que el porta botellas sólo cumple su función cuando las botellas se han introducido en las puntas de hierro pero al haber

---

<sup>185</sup> Ramirez, Juan Antonio, *op.cit.*, p. 34.

<sup>186</sup> Tomkins, Clavin, *op.cit.*, p. 148.

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>188</sup> Tomkins, Clavin, *op.cit.*, p.153.

sido investido como *ready-made*, ha perdido su funcionalidad, su vida social; este objeto se presenta como una definición del estado de soltero.”<sup>189</sup>

#### ***Pharmacie.***

Es la reproducción barata de un paisaje pictórico, con los puntos añadidos de color rojo y verde. En su significado erótico supone el hueco vagamente asociable a un sexo femenino según José Antonio Ramírez.

#### ***In advance of the broken arm***

Entre 1915 y 16 Duchamp paseando en compañía de Crotti compró en una ferretería de Columbus Avenue esta pala para quitar la nieve, normal y corriente, tenía una hoja plana de hierro galvanizado y un mango de madera. En la punta de la chapa metálica de refuerzo escribió: “In advance of the broken arm”. Duchamp no había visto nunca una pala quitanieves, le ató un cable al mango y la colgó del techo, no sin antes pintar el título y firmar como “from” Marcel Duchamp, 1915. Fue el primer *ready-made* no ayudador norteamericano y supone la realización consiente y plena de la “idea” del *ready-made* que le había estado rondando en la cabeza desde hacía dos años.

#### ***Pulled at 4 pins***

Duchamp adquirió un ventilador de chimenea de hojalata sin pintar, de esos que tiran al viento para que la chimenea jale mejor. Es una obra no ayudada. “El título de esta pieza es la traducción literal de “tiré à quatre épingles”, cuyo significado en francés viene a ser algo así como <de punta en blanco>. En inglés no significa nada y eso es lo que gustaba a Duchamp: al carecer de sentido y no guardar ninguna relación con la imagen visual, las palabras podían conducir a la mente por caminos impredecibles.”<sup>190</sup>

#### ***Peine***

Peigne, era un peine metálico para perros, lo firmó y fecho “17 de febrero de 1916, 11 a.m., lucía en lo estrecho de su canto una inscripción escrita con pintura blanca que decía: < 3 OU 4 GOUTTES DE HAUTEUR N’ONT RIEN À FAIRE AVEC LA SAUVAGERIE>(3 O 4 GOTAS DE ALTIVEZ NO TIENEN NADA QUE VER CON LA BARBARIE).”<sup>191</sup>

Ha sido siempre el más estético y sereno de los *ready-mades* duchampianos, el que mejor ha plasmado las características de un *ready-made* tal y como él las definiera prácticamente medio siglo más tarde < sin belleza, fealdad, sin nada especialmente estético>.<sup>192</sup>

#### ***Pliant... de voyage***

---

<sup>189</sup> San Martín, Francisco Javier, *Marcel –Duchamp, Étant Donnés*, p. 55.

<sup>190</sup> Tomkins, Clavin, *op.cit.*, p. 180.

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 180.

Es una funda de máquina de escribir de oficina con la palabra <UNDERWOOD> estampada en grandes letras mayúsculas. Esta obra, no rectificada, tiene la particularidad de ser la primera escultura “blanda” conocida en la historia del arte, y su parecido con las faldas de una mujer ha suscitado un sinfín de especulaciones entre los eruditos de que la relacionan con el “vestido” de la novia del *Gran Vidrio*.<sup>193</sup>

### *À Bruit secret*

Fue el cuarto *ready-made* norteamericano y contó con la colaboración de Walter Arensberg, (obra rectificada y ayudada) se trata de un ovillo de cordel de uso doméstico comprimido entre dos láminas cuadradas de latón, sujetas entre sí por cuatro largos tornillos. Siguiendo las instrucciones de Duchamp, Arensberg aflojó los tornillos e introdujo un objeto de pequeñas dimensiones en el interior del ovillo sin decir a Duchamp de que se trataba, y ese es el “ruido secreto” ( *bruit secret*) que se escucha cuando se agita el objeto. Las láminas de latón, están grabadas con una inscripción criptográfica en la que se yuxtaponen palabras en inglés y francés a las que faltan algunas letras. “ como un rótulo de neón en el que una de las letras de una palabra no está iluminada y resulta ininteligible.”<sup>194</sup>

### *Apolinère Enameled*

Un anuncio de pintura esmaltada Sapolin, en el que aparecía una niña pintando el mástil de una cama de madera, se convirtió en *Apolinère Enameled*. Duchamp se limitó a tapar con pintura unas letras y a añadir otras – para evocar el nombre de su poeta-amigo – e incorporó también el reflejo de la larga cabellera de la niña en el espejo de la cómoda que aparece a la derecha. Se trata de un *ready-made* “asistido” o “rectificado”, esto es, que exige algo más que un mero título y la firma del artista.<sup>195</sup>

### *Trébuchet*

El Perchero, a principios de 1917, podría describirse como un *ready-made* inadvertido, no rectificado. Era un perchero para abrigos que consistía en cuatro escuadras metálicas fijadas en un soporte de madera que, según Duchamp, compró como perchero para los abrigos, aunque nunca llegó a colgarlo en la pared. De hecho lo tuvo en el suelo durante varios días y como tropezaba con él de vez en cuando, se le ocurrió la idea de atornillarlo al suelo y titularlo *Trébuchet* – del verbo *trébucher*, que significa tropezar, con la connotación añadida del término ajedrecístico con el que se designó el sacrificio de un peón para pillar al contrincante.<sup>196</sup>

### *Porte-chapeau*

---

<sup>193</sup>*Ibidem*, p. 180.

<sup>194</sup>*Ibidem*, p. 181.

<sup>195</sup>*Ibidem*, p. 199.

<sup>196</sup>*Ibidem*, p. 198.

Otro *ready-made* no rectificado de 1917 era un perchero circular de madera para sombreros con seis brazos de forma sinuosa, que Duchamp colgó del techo con un cable.<sup>197</sup>

### ***Fountain***

Es un *ready-made* no rectificado y uno de los más emblemáticos en la producción Duchampniana. “Acompañado por Arensberg y Joseph Stella habían ido a comprar este artículo una semana antes de la inauguración de la exposición de los Independientes de 1917, la mayor exposición de arte jamás organizada en Norteamérica. Un fabricante de sanitarios J. L. Mott Iron Works, tenía una exposición en la 5ª avenida en donde Duchamp eligió un urinario de porcelana, modelo Bedfordshire, de fondo plano. Lo llevó a su estudio, lo colocó boca abajo y pintó con grandes letras negras el nombre de R. Mutt, la fecha 1917, en su reborde inferior izquierdo y lo envió dos días antes al Gran Central Palace, acompañado de un sobre que contenía los seis dólares de la inscripción a la exposición y el título de la obra *Fountain*.”<sup>198</sup> “Duchamp descubrió una nueva utilidad del *ready-made*: la provocación.”<sup>199</sup>

### ***Sculpture de voyage***

“*Escultura de viaje*”, obra rectificada. Duchamp compró varios gorros de baño de goma de colores diversos. Los cortó a tiras, los pegó entre sí en segmentos aleatorios y fijó los extremos con cordel y clavos a las paredes de su estudio, con lo que obtuvo, según él mismo, “una telaraña multicolor”, este *ready-made* tenía la particularidad de tener una forma indeterminada.<sup>200</sup>

### ***Ready-made malheureux.***

“*Ready-made desdichado*, rectificado y realizado a distancia desde Argentina, fue un regalo de bodas para su hermana Suzanne quien se casó en París el 14 de abril de 1919 y siguiendo las instrucciones de Duchamp, con buen humor, colgaron un tratado de geometría de la ventana de su apartamento y lo fijaron con cordel para que el viento pudiera hojear, escoger los problemas, pasar las páginas y arrancarlas. “Me divertía introducir la idea de felicidad e infelicidad en los *ready-mades*, y luego estaba la lluvia, el viento, las páginas volando, era una idea divertida,” confesó a Cabanne. También insinuó a otro periodista que, al exponerlo a las inclemencias del tiempo, “el tratado había captado por fin cuatro cosas de la vida.”<sup>201</sup>

### ***Cheque Tzanck***

Todo él es obra de Duchamp, (rectificado). “El doble de grande que cualquier cheque oficial, está extendido a nombre de <The Teeth’s Loan and Trust Company, Consolidated, 2 Wall Street, New York>, por un importe de 150 dólares, las letras parecen impresas pero todo está hecho

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 199.

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>199</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>200</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 238.

a mano a excepción del fondo, que se repite una y otra vez con tinta roja y que Duchamp realizó con un sello de goma. (Si la firma de un artista confiere valor a un dibujo, ¿Por qué no iba a <dibujar> también sus propios cheques?).”<sup>202</sup>

### ***L.H.O.O.Q.***

Durante el otoño de 1919 compró una reproducción barata de la *Mona Lisa* y lo convirtió en un *ready-made*, “rectificado”. Pintó a la dama unos bigotes realizados con lápiz negro (con los extremos elegantemente vueltos hacia arriba) acompañados de una esmerada perilla y agregando al pie, en grandes letras mayúsculas, las siglas L.H.O.O.Q. Aunque las letras carecen de sentido en cuanto se leen en francés en voz alta se obtiene la frase “Elle a chaud au cul”, (Ella tiene el culo caliente) y si se leen en inglés obtendremos “look”. Con un pequeño toque Duchamp consiguió el gesto dadá por antonomasia.<sup>203</sup>

### ***Air de París.***

*Ready-made* no rectificado. Solían venderse jarabes y sueros envasados en ampollas de vidrio sellados, con unos cuellos de graciosas curvas. Duchamp pidió al farmacéutico que rompiera el cuello de una ampolla campaniforme bastante grande (de 14,5 cm de altura), dejara que se perdiera el líquido y lo sellara de nuevo. Aquel fue el regalo de Duchamp para Walter y Louise Arensberg a su regreso a América en diciembre de 1919. Como tenían de todo, según explicaría más tarde, les llevaba cincuenta centímetros de *Air de París*.<sup>204</sup>

### ***Rotative plaque verre (Optique de précision)***

Estructura metálica triangular asociada a un motor eléctrico, que hacía girar un eje horizontal al que se habían fijado cinco paneles rectangulares de vidrio de longitudes decrecientes. Duchamp pintó líneas curvas en negro sobre los paneles de modo que, al girar gracias al motor, el espectador – situado a una distancia precisa de la máquina- pudiera ver continuos círculos concéntricos en el mismo plano. Duchamp no consideraba a ésta como un objeto de arte.<sup>205</sup>

### ***Rrose Sélavy***

En el verano de 1920 nació *Rrose Sélavy* para tener dos identidades según dijo Duchamp. En principio quería adoptar un nombre judío para contrarrestar su educación católica. “Pero entonces se me ocurrió de pronto: ¿y por qué no un nombre de mujer? Mucho mejor que cambiar de religión sería cambiar de sexo...Rose era el nombre de chica más bobalicón de la época, por lo

---

<sup>202</sup>*Ibidem*, p. 247.

<sup>203</sup>*Ibidem*, p. 248.

<sup>204</sup>*Ibidem*, p. 249.

<sup>205</sup>*Ibidem*, p. 25

menos en francés. Y Sélavy era un calambur sobre *c'est la vie*.<sup>206</sup> En este caso el mismo autor es el *ready-made* rectificado y luego generador de otros *ready-mades*.<sup>207</sup>

#### ***Fresch widow***

Duchamp encargó a un carpintero una ventana en miniatura, de 77,5 x 45 cm, y le colocó ocho paneles de cristal que luego cubrió con láminas de cuero negro. La ventana estaba fijada sobre una base de madera, a la que Duchamp había pegado el título con grandes letras mayúsculas de estilo industrial: FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SÉLAVY 1920. Las connotaciones sexuales son irresistibles para Duchamp. El doble juego de palabras alude a la actividad favorita de Rose Sélavy y también a que es fresca (fresh), en el sentido de descarada; francesa (French), viuda (widow) que prefiere el cuero negro al crêpe del mismo color, y una ventana cerrada que, sin embargo se puede abrir sin mayor esfuerzo.<sup>208</sup>

#### ***Belle Haleine eau de voilette.***

Es un frasco de perfume transformado con la foto de *Rose Sélavy*. En el encontramos las iniciales invertidas en una relación geométrica especular. Es un *ready-made* rectificado. Su significado erótico es “aliento por debajo” según José Antonio Ramírez.

#### ***Why not sneeze Rose Sélavy.***

Este es un *ready-made* rectificado, Es una jaula de pájaros, normal, que contiene cubitos de mármol blanco, termómetro y hueso de sepia. Según la clasificación de José Antonio Ramírez, su significado erótico muestra la dificultad en el amor. También menciona la posible broma (o insulto velado) dirigido a Dorothea y Katherine Dreier.

#### ***Cuando los objetos hablan y expresan***

Una definición clásica del ser humano era la de “animal racional”; compartía características propias del reino animal, pero tenía como peculiaridad privativa suya la de estar dotado de razón. Relacionada con esta caracterización estaba la de considerarlo como “animal hablante”, es decir, el ser humano tenía voz frente al grito de los animales. Desde otro punto de vista, se tenía como exclusivo de él su modo de vivir en comunidad, es decir, el ser humano era un animal político o para ser más precisos, un animal ciudadano. También se le considera como un “animal creador de símbolos”, capaz de crear “un mundo” que se apropia al interpretarlo frente al animal bruto que desarrolla su existencia en

---

<sup>206</sup>*Ibidem*, p.257.

<sup>207</sup>*Ibidem*, p.257.

<sup>208</sup>*Ibidem*, p. 259.

un medio al que responde mecánicamente. *Homo faber*, es decir, el ser capaz de crear objetos y herramientas es otra de las cualidades que lo distinguen frente al animal.

No entraré a discutir lo que hay de atinado o verdadero en cada una de estas características, sino simplemente numerarlas para dejar constancia de la preferencia que siento por considerar al ser humano como animal que fabrica utensilios. Porque al ser fabricante de utensilios se le considera de un lado, racional, hablante y cívico en la medida en que se necesita una estructura neurológica, una capacidad de hablar y una comunidad social para fabricar objetos y al mismo tiempo se destaca el valor que tiene la mano, la mano prensil del ser humano, para transformar la realidad física. Es así como el animal humano funde en sí mismo la acción de la mano con la reflexión del cerebro.

Esta dimensión humana de fabricar objetos, de crear realidades materiales y tangibles, es la que le da pie a Octavio Paz para, entre la variedad posible de manufacturas, centrar su atención en tres tipos de objetos fabricados por el ser humano: los artesanos, los industriales y los artísticos

Los objetos artesanales son “una presencia física que nos entra por los sentidos y donde se quebranta el principio de utilidad en beneficio de la tradición, la fantasía y hasta el capricho.”<sup>209</sup> La artesanía comprende, básicamente, obras y trabajos realizados manualmente y con poca o nula intervención de maquinaria, habitualmente son objetos decorativos o de uso común.

Aunque su diseño es ergonómico prevalece en ella la intención de la belleza, de la expresión personal; en su manufactura no hay economía, se complace en los adornos. Con la artesanía se establece una relación de tipo corporal, “es un signo que se expresa a la sociedad no como trabajo (técnica), ni como símbolo (arte o religión), sino como vida física compartida.”<sup>210</sup> El objeto artesanal nos permite desviar su función e interrumpir su significación. “La jarra ya no es un recipiente que sirve para guardar un líquido sino para

---

<sup>209</sup>Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista*, p. 67.

<sup>210</sup>*Ibidem* p. 69.

mostrar una flor, un clavel”<sup>211</sup> y esta desviación o interrupción conecta al objeto con otra región de la sensibilidad: La imaginación.

En los objetos rituales, la artesanía se convierte en un signo de participación, imaginación colectiva donde presente y futuro no están desvinculados porque “el artesano no se deja conquistar por el tiempo, no quiere vencerlo sino unirse a su fluir.”<sup>212</sup>

El objeto artesanal se acepta y se disfruta independientemente de los dictados de la moda, es atemporal en ese sentido y, aunque es anónimo como el diseño, no es impersonal. Como la obra de arte, es un estilo pero no individual sino de carácter colectivo. “Transcurre con los días, fluye con nosotros, se gasta poco a poco, no busca a la muerte ni la niega, la acepta. Entre el tiempo acelerado de la técnica y el tiempo sin tiempo de la obra de arte, la artesanía es el latido del tiempo humano. Es un objeto útil pero que también es hermoso; un objeto que dura pero que se acaba y se resigna a acabarse; no es único como la obra de arte y puede ser reemplazado por otro objeto parecido pero no idéntico. La artesanía nos enseña a morir y así nos enseña a vivir.”<sup>213</sup>

Ante un objeto artesanal, cuando estamos interesados, podemos sentir gusto o disgusto pero no indiferencia ya que, en sus formas, detalles y composición se expresa una personalidad, una manera de tomar los materiales del mundo para interpretar, lo útil o práctico, lo bello o estético y lo bien hecho o ético.

La Revolución Industrial fue para Octavio Paz “la otra cara de la revolución artística.”<sup>214</sup> Se logró la producción masiva de objetos útiles cada vez más perfectos. Instrumentos exactos, serviciales, mudos y anónimos. En general, el diseño del objeto industrial ha seguido los estilos artísticos de moda, a veces caricaturizándolos. Aunque el diseño industrial busca un equilibrio entre utilidad y estética, el resultado es paradójico pues, a su máximo rendimiento, corresponde un mínimo de presencia. Su belleza es conceptual, el signo de una función. Sirve o no sirve, si no, va a la basura. Tiene presencia

---

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 66.

con valor estético cuando se vuelve inservible, puede convertirse en símbolo, como la locomotora pero en general, la técnica es pobre en la provisión de mitos, dice el autor.

El objeto industrial tiende a desaparecer como objeto, en función de su utilidad, cuando deja de servir y es reemplazado, lo recordaremos, si lo recordamos, por su cualidad de uso. Tiende a la impersonalidad y en su afán de eficiencia y progreso desaloja al objeto que le precede.

Su producción es internacional, el mismo en todas partes, empobrece al mundo, “es un agente poderoso de entropía histórica, uniforme sin unir,”<sup>215</sup> amenaza en su esencia al proceso histórico pues acaba con la diversidad de sociedades y culturas. “La experiencia del “otro” es el secreto del cambio, también de la vida. La técnica moderna transforma pero a costa de extirpar al otro. El destino del objeto industrial es el basurero.”<sup>216</sup>

Dicho de otra forma, la revolución industrial acabó con la conjunción mano-ojo en lo que se refiere a la manufactura de objetos y dispuso los movimientos del cuerpo en función de los movimientos más simples de las máquinas, la Revolución industrial le robó a la mano sus habilidades y las puso en las máquinas, dejando que la mano realizara acciones básicas y repetitivas como girar una rueda, apretar un tornillo o pulsar un botón.

Todo aquello que distinguía a los seres con manos fue objeto de apropiación por maquinaria que producía productos uniformes en cantidades solamente limitadas por la capacidad de la sociedad para consumir ruedas de bicicletas, peines para perro, palas de nieve y urinarios, todo en número rentables. El oficio surgió como un concepto a finales del siglo XIX, como un ideología anti-industrial que defendía el retorno de las habilidades a la mano y la estatización de la calidad autográfica de productos no uniformes.”<sup>217</sup> Elegir la adquisición entre un objeto fabricado industrialmente u otro artesanalmente entrañaba no sólo una actitud estética, sino también una manera de valorar el modo propio de fabricación de objetos, una elección que todavía hoy puede plantear esa ambivalencia. Entre paréntesis, habría que adelantar cómo la deliberada y constante ironía de Marcel Duchamp, en su olvido y renuncia a lo olfativo y a lo retiniano, sumó la renuncia a la mano, es decir, a

---

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>217</sup> Danto, Arthur C., *op.cit.*, p. 435.

emplear al modo del pintor clásico la mano para dar una tras otra innumerables “manos” a la tela con el fin de lograr esos tradicionales valores “táctiles” al cuadro. Añadiría por mi cuenta, que la ironía de Duchamp hacia los solteros, esas máquinas monótonas de masturbación, también tienen que recurrir a la mano.

Por otra parte, los objetos adquirieron un papel novedoso en la nueva concepción y práctica del arte, fueron usados e incorporados a la obra por las vanguardias; así, el uso de objetos en los cuadros. Los primeros cubistas incorporaron a la pintura y a la escultura distinto tipo de materiales ordinarios con la consiguiente ruptura con la práctica establecida canónicamente de que se debía pintar o esculpir con materiales propios como el óleo, el bronce o el mármol. Los objetos cubistas venían definidos por su forma, los dadaístas y los surrealistas, por un interés psicológico y provocador; para entrar a su comentario “el más célebre de los *ready-mades* ayudados dadaístas es el *Por qué no estornuda Rose Sélavy*: una jaula para pájaros llena de cubos de mármol tallados en forma de terrones de azúcar de los que sobresale un termómetro, constituye un objeto extraordinario a causa de la sutileza, complejidad y humor de sus múltiples incongruencias.”<sup>218</sup>

De diferente rango son los objetos de Arte. Las obras de arte son identificadas con objetos de carácter sagrado. Ante la dificultad de definición que lleva consigo la “obra de arte”, Paz comenta: “Utensilio, talismán, símbolo: la belleza era el aura del objeto, la consecuencia, casi siempre involuntaria, de la relación secreta entre su hechura y su sentido.”<sup>219</sup> Cuando el valor de las obras de arte estaba referido a otro valor, “los objetos de arte eran cosas que eran formas sensibles que eran signos.”<sup>220</sup> Se respondía ante ellos de una manera platónica: eran bellos porque eran buenos y en último término referidos a la divinidad.

En la actualidad diferentes corrientes filosóficas apuestan por definir al objeto artístico pero, en términos generales, reconocemos a la obra de arte como una realidad independiente, contenida en ella misma, ya no se refiere a nada más que, a ella misma.

---

<sup>218</sup>Barr, Alfred H., *La definición del arte moderno*, p. 106.

<sup>219</sup>*Ibidem*, p. 63.

<sup>220</sup>*Ibidem*, p. 64.

“Como la divinidad cristiana, los cuadros de Pollock no significan son.”<sup>221</sup> La obra de arte es ahora un abanico de signos, de sentidos y sin-sentidos. De un contenido presente, pero no siempre visible. Se le encuentra en el museo donde se le admira y venera, es intocable y proviene de las manos de un artista. Nuestra relación con el objeto artístico es semirreligiosa.

La obra de arte sorprende por su novedad y originalidad, por su capacidad de ruptura con el arte que le precede, de tal forma, que sea imposible no ser tocado por ella; Quiere la eternidad. La transgresión es su sentido, su estilo, su forma de ser bella. “Cada obra de arte es una desviación y una confirmación del estilo de su tiempo y de su lugar: al violarlo, lo cumple.”<sup>222</sup>

Desde su materialidad, las obras de arte, envejecen y se destruyen. También como ideas, pasan de moda y quedan expuestas en los museos y las galerías, congeladas en el tiempo. Expuesto así, parece existir una claridad en cuanto a la ubicación de los objetos en el mundo de acuerdo a su función. Pero ¿y si los descontextualizamos?, ¿y si les damos otro nombre? ¿Por qué algunos objetos como el *urinario*<sup>223</sup> abandonaron su función práctica para convertirse en obras de arte? ¿porqué son obras de arte?

*¿Cómo se miran?, ¿cómo se escuchan?*

A lo que acabo de afirmar sobre los objetos, quisiera añadir, aunque en algunos momentos sea reiterativa, algunas consideraciones más sobre ellos. En efecto, estamos rodeados de cosas. Un carro, una casa, una computadora son cosas, pero, en un orden más general, también lo son una nube, una estrella o una sinfonía, dando un paso más, podríamos arriesgarnos a considerar el amor como una cosa -¿no dice la canción el “amor es una cosa maravillosa”?- o la misma política, por ejemplo, cuando a ella nos referimos como la “cosa pública”. Ahora bien, de manera intuitiva, cuando reparamos en esas diferentes cosas mencionadas, notamos alguna diferencia entre ellas. Ya vemos en algo diferente una casa y una nube, en la última hay un aspecto, quizá la lejanía, la imposibilidad de tocarla, su misma fugacidad, que parece que la hacen ser una cosa distinta de la casa. Ya

---

<sup>221</sup>*Ibidem*, p. 65.

<sup>222</sup>*Ibidem*, p. 70.

<sup>223</sup>Duchamp, Marcel, *Fuente, Ready-made*, N. Y., 1917.

no digamos nada de la “cosa sinfonía”, de la “cosa amor” o de la “cosa política”. Es decir, propiamente, nos inclinamos a pensar que las cosas, y en ese sentido podríamos denominarlas también objetos, son sólidos identificables y reconocibles por nuestra percepción primaria de las que, como decía, estamos rodeados.

Para lo que nos incumbe aquí, los *ready-mades*, nos vamos a centrar en dos tipos particulares de cosas u objetos: los útiles y las obras de arte. Son evidentes sus semejanzas, los dos tipos de cosas son construcciones o confecciones del ser humano, fueron creadas por su imaginación, invención e inteligencia. También los animales no humanos hacen cosas; sus nidos, sus diques, sus termiteros son ejemplos elocuentes de ello, sin embargo, parece que en su hacer cosas no media distancia entre los materiales que emplean para hacer algo y lo que quieren conseguir con ese objeto. Es decir, es como si no dissociaran la herramienta del fin que quieren alcanzar. En este sentido, sus cosas se le presentan en todo su ser práctico e inmediato. También nuestros útiles están contruidos para lograr un fin. Sin embargo, no veríamos en su construcción esa disociación que nos parecía propia de los objetos utilizados por los animales no humanos.

Es la capacidad del ser humano para representarse fines en sí mismos, lo que hace que sus útiles sean herramientas en el sentido más propio de la palabra, es decir, instrumentos para llegar a hacer algo. Es así que podemos decir que, en cierto modo, la herramienta o el útil están disociados de su fin, pero, al mismo tiempo, están supeditados a él. Cuando vamos a pelar papas, tomamos un cuchillo e, inmersos en esa operación, nos olvidamos completamente del objeto “cuchillo”. Sólo “vemos” el cuchillo cuando no corta bien, cuando la fuerza que tenemos que emplear para pelar la papa se nos hace excesiva. O sea, cuando el cuchillo no cumple su función de la manera que esperamos de él. Lo que nos indica el caso es que los útiles, cuando cumplen según nuestro criterio su función, son invisibles en cuanto objetos, no nos “dicen nada”, no llaman nuestra atención; es cuando no se adecuan al fin para el que están hechos, o no lo hacen de la manera prevista, cuando les prestamos atención a ellos mismos y, o los reparamos o nos deshacemos de ellos. Es decir, un útil es un objeto concebido para una función determinada de forma que su naturaleza es una derivación de una función, de un fin, por lo que es, eso, un instrumento, un medio algo que no tiene entidad por sí mismo.

Podemos acercarnos al objeto desde su forma y desde su materia, es una de las distinciones más clásicas. Un cuchillo puede ser de madera endurecida al fuego, de obsidiana o de acero templado; no sería imposible que su forma, si no igual, fuera muy parecida; lo que nosotros tenemos como forma esencial del cuchillo: un mango y una hoja. Es decir, por dónde agarrar y con qué cortar. Aquel cuchillo con el que pelábamos las papas nos agradaba porque su mango se adaptaba muy bien a nuestra mano y su hoja no era demasiado grande. Dicho de otra forma, su diseño se nos hacía muy cómodo. Es aquí donde comprendemos que en un útil, para cumplir su función, cuenta la forma en la que está diseñado. Entonces, podríamos ver un cuchillo desde su forma y hablar sobre él no ya como un útil, sino como un objeto en el que destacamos su diseño. En este sentido, como objetos contruidos, diseñados y transformados, muchos de ellos se convertirán en testimonio histórico sobre una determinada forma de concebir lo funcional, lo ideal o lo agradable. Por ello, podemos verlos desde el punto de vista del gusto.

Por otra parte, el sano y económico saber común, nos dice que cada cosa en su sitio y un sitio para cada cosa. Así, en el “orden de las cosas” encontrar una “tuerca en la sopa” no sólo llama la atención, sino que mueve a poderosas reacciones primarias como la sorpresa, la curiosidad o el asco. De esta forma el humilde objeto toma la palabra por el simple hecho de cambiar de lugar, de no estar en su sitio. Sólo entonces reparamos en si es vieja o nueva, si es de carpintería o de automóvil, si está sucia o enmohecida y las elucubraciones acerca de su aparición en la sopa nos pueden llevar a las más dispares deducciones o a las más extrañas invenciones. La tuerca dejó su razón de ser, se convirtió en signo, en un disparador de percepciones.

Si volteamos a los objetos que llamamos obras de arte, nos encontramos con una peculiaridad específica de los mismos frente a los útiles, precisamente su inutilidad. ¿Cuáles es, entonces, la razón de ser de unos objetos que exigen trabajo, esfuerzo e imaginación para que tengan una presencia ante el ser humano y no respondan a ninguna necesidad práctica? Una aproximación clásica al objeto de arte, diría que es “objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado.”<sup>224</sup> Salta como un resorte la pregunta, y qué significa ser “estéticamente experimentado”. Frente al objeto práctico, al útil, la obra

---

<sup>224</sup>Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, p. 29.

de arte es un objeto que requiere ser contemplado en sí mismo, sin que intervenga en dicha experiencia ningún otro aspecto, ninguna otra consideración, sino la que se deriva de sentir ante su presencia un estado de ánimo que no remite a nada que no sea esa misma cosa. Es decir, nuestro ya familiar cuchillo no nos hace experimentar ninguna emoción particular – excepto que esté asociado a alguna experiencia intensa para el que lo usa-.

Ahora bien, cuando en un museo pasamos a la vitrina de las fíbulas y los instrumentos cortantes de una tribu cuya existencia se pierde en la noche de los tiempos y de la que son escasa y humilde muestra esos objetos que se nos presentan a la vista, podemos, deteniendo nuestra atención en ellos y desligándolos de cualquier acción concreta, experimentar una cierta emoción estética. Es la que se deriva de ver una cosa desde lo que ella nos transmite desde su propia forma.

Así también, por ejemplo, se puede contemplar un caballo con los ojos de un jinete, de quien apuesta a las carreras o del campesino que requiere su esfuerzo para una determinada tarea, son estos unos ojos interesados en algún aspecto que va más allá del propio caballo, sentir la velocidad, ganar un dinero o realizar un trabajo. Pero, nada impide experimentar su carrera estéticamente, es decir, detenerse en la belleza de sus movimientos, en la gracia y la proporción de sus formas y el hermoso encanto del contraste de su color café con el verde fondo de la pradera que atraviesa galopando. Aquí, no hay ningún otro interés que el de solazarse con esa carrera.

Los ejemplos anteriores, quizá nos hagan ver más fácilmente qué ocurre en el espectador de una obra de arte, cuando decimos que la experimenta estéticamente, es decir, cuando la contempla con absoluta indiferencia con respecto a cualquier fin que sea ajeno a ella. De otro lado, frente al obrero de una fábrica de cuchillos, o al artesano del cobre del que nos hablaba Octavio Paz, nos encontramos con el hacedor de obras de arte, el artista. También aquí se introduce una novedad, el artista crea en el más alto sentido de la palabra; con una materia que se encuentra a la mano, barro, piedra, pigmentos o carbón, da vida a una forma que no es producto de un molde industrial del que se pueden fabricar miles de objetos idénticos, ni un objeto que siguiendo determinadas reglas del taller repite una forma igual o muy parecida a otros múltiples objetos de los que lo separa un breve rasgo individual, un color novedoso o una forma ligeramente distinta. No, el artista crea una

nueva forma y, además, con una intención, con la intención de que ese objeto salido de su imaginación y creado con materiales dispuestos para ello sea contemplado como algo único e irrepetible que no precisa ninguna justificación para que su presencia se imponga.

Habría que decir que esta imagen del artista y del arte, precisamente desde las vanguardias y a todo lo largo del siglo XX, más que cuestionada conoció muy diversas figuras y modulaciones hasta el punto, por ejemplo, de renunciar a la belleza, de prescindir de la idea y la práctica de que la obra dure mucho tiempo, de utilizar materiales y técnicas consideradas antes impropias para la ejecución de una obra de arte, que se reivindicara el arte pobre, el arte efímero, el arte repulsivo o cualquier otra manifestación artística que se encuentre en las antípodas de aquello que se denominaba arte con una aureola de sacralidad e inspiración propia de un genio. De momento, nuestro cometido es precisamente el de indagar una forma de concebir y hacer arte, que preparó el camino a estos nuevos vientos de creación artística, el *ready-made*.

Antes de abordar la obra de Marcel Duchamp, quisiera hacer un comentario final sobre el objeto útil y la obra de arte. Del primero había dicho que en él predominaba el trato utilitario, pero también decía que en determinadas circunstancias podía ser contemplado estéticamente, un ejemplo no mencionado puede ser el de la popularidad entre los artistas del finales del siglo XIX y principios del siglo XX del arte africano, esas máscaras no estaban hechas con la intención de provocar una experiencia estética, condición, como veíamos, que parte de la crítica artística adscribía a la obra de arte. De la misma manera, aparte del valor económico que pueda tener una obra de arte, no es imposible que un cuadro o una escultura tenga cierta justificación y finalidad fuera de ella misma; pienso en el éxtasis de Santa Teresa de Bernini, en esa escultura además de expresar una forma determinada, también conlleva una intención emotiva cuya finalidad es la de conmover la religiosidad del espectador.

Por ello, el que un útil sea sobre todo, eso, utilitario, no impide que sea percibido como un objeto digno de atención por sí mismo, tampoco hay impedimento a que una obra de arte, presidida por el principio de la finalidad sin fin que aquella entraña, pueda ser vivida con la intención de provocar nuestra inclinación moral o, pongamos, patriótica.

El *ready-made* consiste en convertir un objeto útil, generalmente proveniente de una fábrica –ya se aludió a los diferentes tipos de *ready-mades*–, en un objeto que pueda ser experimentado estéticamente. ¿Cómo adquiere ese objeto la capacidad de travestirse? Ese fue el gesto de Marcel Duchamp que dio inicio a una forma completamente nueva de concebir la obra de arte. La dualidad que presentan los objeto/obra nos remite a la realidad o al nivel ontológico para tratar de esclarecer porqué las obras de arteno son sólo objetos del mundo; es cierto, parecen objetos pero en su constitución como objetos *apareció* en obra de arte cuando se neutralizó el ámbito del *ser* del objeto que parece.

A diferencia de los objetos del mundo los *ready-mad*estienen la característica de cerrar la puerta al objeto en su mundo, para lo que fueron hechos, pero al cerrarle esa posibilidad de existencia le abre la puerta a un mundo artístico al que no pertenece. En un momento determinado una experiencia estética imprevisible desborda el conocimiento ordinario del objeto. Es lo que ocurre con la pala de quitar nieve, una vez que se desliga de su mundo, es decir, de su papel que es el de apartar la nieve para preparar el camino de la casa al carro, y se escribe en ella *En previsión de un brazo roto*, deja de ser ese objeto familiar que está en el cobertizo y se traviste con el traje de un objeto listo para ser, con asombro, contemplado como si de una obra de arte se tratara. Y, ¿dónde está la pala?, porque, de un lado, sí, deja su mundo, pero, de otro, tampoco deja de ser una pala. El *ready-made* pone en cuestión nuestros hábitos mentales más automáticos; porque, además de no saber muy bien a qué mundo pertenece la pala, cada vez que veamos una fuera del museo se nos vendrá a la memoria aquella otra vista en un museo o en un catálogo de las obras de arte del siglo XX más representativas. Así es como se puede explicar la broma de publicar la fotografía de un baño público de la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.A.M. en la que se veía la falta de un urinario con la leyenda: Duchamp was here.

Cuantitativamente en los objetos de arte al sumar sus magnitudes encontramos un exceso que se resiste a la división, algo desmesurado que nos sorprende. “Su desarrollo no termina en una culminación sino, más bien, en la inversión paradójica y autorreferente de su aparente contenido de verdad.”<sup>225</sup> Cualitativamente, los *ready-mades* rompen su continuidad uniforme. Suspende el presente y rompe el flujo del tiempo uniforme. Nos

---

<sup>225</sup> Álvarez, Falcon, Luis, *Realidad, arte y conocimiento*, p. 25.

encontramos que “al anticipar el futuro, el pensamiento tiene que ir más de prisa que él mismo y, a su vez, al vigilar el cumplimiento de lo pasado, el pensamiento tiene que ir más despacio que él mismo.” No hay garantía de estabilidad por la consistencia en los flujos temporales de los objetos de arte. Para terminar, en la experiencia del arte asistimos como testigos pasivos a la propia experiencia del nacimiento de los sentidos en el nacimiento mismo de la conciencia. Nos vemos ver, en un estado naciente de aparecer.

En definitiva un *ready-made* parece un objeto pero no lo es. Oscila permanentemente entre el momento artístico, que concierne a la *apariciencia*, y el momento estético que corresponde a la *aparición*, dicho en términos fenomenológicos. Cuando observamos y agotamos lo artístico en el objeto surge el momento o la experiencia estética y cuando ésta se interrumpe volvemos a mirar el “objeto”. Sólo cuando se agota la naturaleza objetiva de las “cosas” surge el parpadeo necesario del fenómeno estético *oready-made*. “Sólo cuando el yo no consigue fijar el artefacto o la cosa como un objeto, excediéndolo con su insistente pretensión, accede a ese nuevo registro proteiforme, fluctuante, discontinuo y fugaz que se aleja del plano de la objetividad y de la continuidad temporal.”<sup>226</sup>

La aparición del fenómeno estético sólo ocurre cuando el momento artístico se extingue, cuando dejamos de mirar y hasta admirar las limpias líneas del *Urinario* o la fragilidad de *aire de parís* y permitimos el parpadeo del fenómeno estético, esa interrupción de lo ordinario, esa inhibición de lo cotidiano a la que sólo por disposición personal, subconsciente o conscientemente, somos capaces de acceder.

A continuación, antes de continuar con los comentarios de carácter general sobre el *ready-made*, quisiera hacer un paréntesis para detenerme en el análisis de uno de ellos, la *Fuente* y de ese personaje, el trasunto femenino de Duchamp, a quien considero, aunque muy particular y especial, también un *ready-made*, me refiero a Rose Sélavy.

---

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 26.

### *Una fuente muy polémica*

Todo lo que rodea a los *ready-mades* es confuso y derivado, sin embargo, el caso Richard Mutt es, quizá, el escalón más elevado de ese desconcierto controlado y errático que da forma y contenido al conjunto de la obra de Duchamp conocida por dicho nombre.

En primer lugar, como en el *Botellero* y la *Rueda de bicicleta*, lo que hoy día se ve no es la *Fuente* original, son “las réplicas de Janis de 1950, de Linde de 1963 y de Schwarz de 1964,”<sup>227</sup> la foto del *ready-made* “auténtico” –si se puede emplear este calificativo para un objeto de esas características- fue la que tomó Stieglitz en 1917 y apareció en el número dos de la revista *The Blind Man*, en mayo de ese mismo año. En la parte superior de la página donde está la foto se ve el título *Fountain by R. Mutt*, en la derecha *Photograph by Alfred Stieglitz* y debajo de la foto, THE EXHIBIT REFUSED BY THE INDEPENDENTS. Por lo demás, gracias a esta foto, con su particular enfoque que da lugar a un especial juego de luces y sombras, el urinario adquiere una forma en la que adivinaron algunos críticos un Buda o, incluso, una *Madonna del Baño*, alabando de paso su bella figura.<sup>228</sup> Como fondo de la *Fuente* Stieglitz colocó un cuadro del pintor vanguardista Marsden Hartley, *The Warriors*, que constituía un alegato contra la beatería en América; en la mayor parte de las fotos, que no son de ese fotógrafo, no se ve, por supuesto, ese fondo.

*The Blind Man* era una publicación satírica, con especial énfasis en el arte, concebida por Henri-Pierre Roché, Beatrice Wood y Duchamp, cuyo primer número salió el mismo día de la inauguración de la Primera Exposición de la Sociedad de los Artistas Independientes, abril de 1917, en la que tenía que haber sido expuesta la *Fuente*. Este primer número tenía como portada un ciego conducido por un perro en una exposición, guiño irónico contra los críticos que despreciaban al público que no entendía de arte, y un artículo de Mina Loy en el que abogaba por la visión pura y no educada como el único

---

<sup>227</sup> Duve, Thierry de, *Résonances du readymade*, p. 70.

<sup>228</sup> Así, B. Wood dijo: “Stieglitz puso mucho cuidado en la iluminación, y lo hizo con tanta habilidad que una sombra cayó sobre el urinario como si fuera un velo. La pieza recibió un nuevo nombre: *Madonna del cuarto de Baño*”, citado por J. A. Ramírez, *Duchamp*, p. 273. O Louise Norton que escribió “qué placentero es, para cualquier ser ‘inocente’, observar su casta simplicidad la línea y color. Alguien dijo, ‘como las piernas de las mujeres de Cézanne’. ¿No le han recordado siempre esas mujeres, en su curvilínea y completa desnudez a las suaves curvas de las decadentes porcelanas de fontanería?”, citado en *ibidem*, p. 55. Curioso, porque esta valoración del urinario como una forma bella iría, precisamente en contra de la norma de Duchamp para los *ready-mades*, eran objetos elegidos desde la indiferencia.

punto de encuentro vital entre el artista y el público; en la cubierta advertía que “el segundo número de *The Blind Man* aparecerá tan pronto como USTED haya enviado suficiente material para ello,”<sup>229</sup> por tanto, algo parecido al criterio de la convocatoria de la Exposición –expondría quien pagara seis dólares sin ningún tipo de selección-, serían publicados los artículos que llegaran a la redacción. Por cierto, en el segundo número se identificaban los editores por tres iniciales, P. B. T., es decir, Pierre, Beatrice y Totor, diminutivo de Duchamp.

En segundo lugar, es llamativo que fuera Stieglitz el fotógrafo y no, como sería de esperar Man Ray, amigo y cómplice de Duchamp. Es posible que una razón fuera que no sabía que era Duchamp quien estaba detrás del señor Mutt, de hecho un cerrado círculo estaba al tanto del autor de la obra. Pero, tal vez había una razón más profunda y malévola, como lo avanza Duve; Stieglitz, dueño de la galería de arte *291*, que se casaría con Georgia O’Keefe, formaba parte del mundo neoyorkino del arte de vanguardia, apreciaba todo lo que fuese escandaloso y revulsivo, pero reservaba su galería para un tipo de arte más discreto y “vendible.” Por tanto no es descabellado pensar que Duchamp quisiese involucrarlo en su broma y, de paso, que con su prestigio de fotógrafo y de crítico le concediera al *ready-made* el aire y la sanción de objeto de arte en el más pleno sentido de la palabra. Si fue así, no cabe duda de que se convirtió en un instrumento en las irónicas manos de Duchamp.

En tercer lugar, hasta tiempo después no se supo quién era el señor Mutt. Incluso, le escribió una carta a su hermana Suzanne en la que le decía “una de mis amigas, bajo un pseudónimo masculino, Richard Mutt, ha enviado un urinario de porcelana como escultura.”<sup>230</sup> Donde, como se ve, él mismo se delata, puesto que el *Urinario* iba firmado por R. Mutt, de manera que no era posible saber a qué remitía la R.

En cuarto lugar, el asunto se mantuvo en un plano tan discreto que la prensa apenas se hizo eco del tal urinario, solo apareció en algún periódico la nota de que se había rechazado para la exposición “una instalación de cuarto de baño” y el comité directivo

---

<sup>229</sup>Duve, *op. cit.*, p. 77.

<sup>230</sup>*Ibidem*, p.76. Me hubiera atrevido a especular que esa amiga a la que Duchamp atribuye el *Urinario* no era otra que Rose Sélavy, pero ni siquiera hay espacio a la especulación, pues, como tal Rose, hace su aparición hasta 1920.

declaraba por qué se había rechazado y, por tanto, por qué no figuraba en el catálogo, “la *Fuente* es quizá un objeto muy útil en su lugar, pero su lugar no es una exposición de arte y no es una obra de arte según cualquier definición que sea.”<sup>231</sup> A resultas del rechazo, Walter Arenberg y Marcel Duchamp dimitieron de la junta directiva de la Sociedad en solidaridad con el señor Mutt y *The Blind Man*, como dije, publicó la foto de Stieglitz, atribuyendo la obra al señor Richard Mutt de Filadelfia.

Juan Antonio Ramírez relaciona la *Fuente* con el erotismo que guía a la obra de Duchamp y concluye, “esta obra es a la vez una reivindicación de la belleza industrial, una provocación típicamente dadá, y un artilugio de especulación geométrica y postcubista. Pero por encima de todo debió ser concebida como una máquina sexual de ‘doble uso’ [masculina por las evidentes connotaciones de cascada-meada-eyaculación, femenina por “la tradición del erotismo popular que presenta al cuerpo de la mujer “como recipiendario” de las efusiones líquidas de varia naturaleza como duchas, cascadas naturales, perfumes”], un juguete socarrón, bastante privado, que sólo puede entenderse cuando lo vinculamos con el intenso trabajo mental que Duchamp desplegaba por entonces en *La mariée mise à un par ses célibataires, même*.”<sup>232</sup>

Considero pertinentes algunas aclaraciones sobre el contexto artístico en el que tiene lugar todo este asunto de la *Fuente*. La Sociedad de Artistas Independientes, esa unión de artistas vanguardistas que contaba entre sus filas a Marcel Duchamp, es la unión en contra del centro institucional de arte, la Academia Nacional. La Sociedad quería abrirse un hueco en el panorama artístico de Nueva York, mirando, de un lado, a las vanguardias europeas, pero, de otro, reivindicando un modernismo moderado y específicamente americano. Se había creado un año antes de esta exposición; el artículo II de sus estatutos declaraba que “todo artista, ciudadano de Estados Unidos o de cualquier otro país extranjero, puede ser miembro de la Sociedad después de rellenar el formulario dispuesto a tal efecto, pagando una cotización inicial de un dólar y una cotización anual de cinco dólares y participando en la exposición de la Sociedad en el año en el que se haga miembro.”<sup>233</sup>

---

<sup>231</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>232</sup> Ramírez, J. A., *op.cit.*, 59.

<sup>233</sup> Duve, *op.cit.*, p. 71.

Es decir, para ser miembro de la Sociedad es suficiente tener seis dólares, puesto que no hay ninguna regla o disposición que aclare quién es artista. Hay que añadir, además, que, aunque no está en los estatutos, en la introducción al programa de la Primera Exposición de la Sociedad se afirmaba taxativamente, que la Sociedad había sido fundada “con el objetivo de tener exposiciones en las que todos los artistas puedan participar independientemente de las decisiones de jurados.”<sup>234</sup> Por tanto, en el ánimo de la Sociedad reinaba el principio explícito: no jury, no prizes; y el implícito de que la legitimidad como artista no proviene del exterior, uno se autoproclama artista.

En el editorial del número citado de *The Blind Man*, titulado “The Richard Mutt Case,” resuenan el estilo y las ideas de Duchamp, “dicen que cualquier artista que pague seis dólares puede exponer. El señor Richard Mutt envió una fuente. Sin mediar discusión, este artículo desapareció y nunca llegó a exponerse. He aquí los motivos para el rechazo de la fuente del señor Mutt: 1. Unos adujeron que era inmoral, vulgar 2. Otros que era un plagio, una mera pieza de fontanería. Ahora bien, la fuente del señor Mutt no es inmoral, sería absurdo, cuando menos no más inmoral que una bañera. Es una pieza de mobiliario que vemos todos los días en los escaparates de los fontaneros. El hecho de que el señor Mutt realizara o no la fuente con sus propias manos carece de importancia. La ELIGIÓ. Cogió un artículo de la vida cotidiana y lo presentó de tal modo que su significado utilitario desapareció bajo un título y punto de vista nuevos. Creó un pensamiento nuevo para ese objeto. En cuanto a lo de la fontanería, es absurdo. Las únicas obras de arte que Norteamérica ha producido son la fontanería y los puentes.”<sup>235</sup>

Qué cerca está esta declaración de los principios que inspiraban a Duchamp el sentido de los *ready-mades*: es la elección de un objeto cualquiera y su dis-locación lo que hace que de un objeto utilitario se convierta en algo novedoso, en una manera nueva de pensarlo.

Por otra parte, el relato recuerda de forma sorprendente, como si de una *dèjà vu* se tratara, aquella escena de cinco años atrás en París, en su casa, escuchando a sus hermanos cómo intentaban convencerlo para que cambiara el título del *Desnudo bajando una*

---

<sup>234</sup> *Ibidem*, p.71.

<sup>235</sup> Tomkins, Calvin, *Duchamp*, pp. 207-208.

*escalera*. En efecto, en el mes de marzo de 1912, otra sociedad independiente, el Salón de Artistas Independientes de París, de la misma manera que sus homónimos neoyorquinos proclamaban ni *récompense ni jury*, también había rechazado esa obra de Duchamp. Es fácil establecer la ecuación, la *Fuente* es a la exposición de los Artistas Independientes de Nueva York lo que el *Desnudo* lo fue a los Artistas Independientes de París, juego especular que depara el mismo resultado. Duchamp con su cuadro, Duchamp con su *ready-made* pone a prueba el talante de quienes tanto en un caso como en el otro, proclamando la ruptura de su arte con todos los convencionalismos estéticos y sociales, ante esas obras cuyas se erigen en administradores del gusto, en jueces de lo que es o no es arte y, traicionando sus propios presupuestos y los principios que dicen seguir, censuran y prohíben las dos obras.

Duchamp sonríe, Duchamp respira, Duchamp se retira discretamente, Duchamp pone en cuestión la coherencia de esas declaraciones. La interpretación de Thierry de Duve es, cuando menos, pertinente, “la realidad es que el arte no está legitimada más que por comparación y que la comparación no puede hacerse más que con lo que ya es legítimo. La legitimación no viene más que del pasado. Los modernos, esos utopistas, esos cometas que tienen su cola por delante, exigieron que el futuro les haga justicia; las vanguardias quisieron que se invirtiera el tiempo, cuya ley de bronce es la de discurrir en un sentido único. El caso Richard Mutt no satisface su deseo, pero les hace justicia por *ironismo de afirmación* y por *simetría financiada*. Hacer arte de vanguardia de real envergadura significa anticiparse a un veredicto que no puede ser más que retrospectivo.”<sup>236</sup> Es, entonces, cuando podemos entender el juego de Duchamp, ese juego que va más allá que las mismas vanguardias, pues tanto el *Desnudo* como la *Fuente* desbordaron los nuevos marcos estéticos que ellas se habían creado, por eso “Duchamp es siempre un artista de vanguardia que proyecta su demanda de legitimación en el futuro, pero siendo muy consciente de que una legitimación tal deberá venir del pasado. La comparación en cuestión no es solamente estética en el sentido formal: intervienen estrategias que conciernen a las instituciones.”<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> Duve, *op. cit.*, pp. 107-108.

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 109.

### *¿Es Rose Sélavy?*

Rose Sélavy es una figura ubicua, aparece y desaparece en la obra, en los escritos, en la vida y en las exposiciones de Marcel Duchamp. Fue él mismo quien se encargó, como ya había dicho, de aclarar su origen en la entrevista que le concedió a Pierre Cabanne. Le hubiera gustado cambiar de identidad y adoptar un nombre judío, declaró, pero como no había ninguno que le gustara, le pareció más fácil cambiar de sexo y eligió como nombre Rose Sélavy. Nombre aparentemente trivial, como el mismo Duchamp lo admitía, que encierra, sin embargo, un denso contenido de significados propiciado por las numerosas referencias que en él confluyen.

En el cristianismo, la rosa está relacionada con la sangre de Cristo, con la Virgen, con la rosa cándida que le muestra Beatriz a su fiel amante al llegar al último círculo del Paraíso, también, con el jardín del amor de la caballería en el *Roman de la Rose*. Asimismo, la rosa, asociada a la rueda, está presente en la arquitectura gótica y nombra y dibuja la rosa de los vientos. Es un símbolo místico, tanto en la tradición musulmana –“iré a coger las rosas del jardín, pero el perfume del rosal me ha embriagado”- como en la cristiana como se veía líneas más arriba; mística que, como el tránsito del *Cántico espiritual* al *Cantar de los Cantares*, puede ofrecer un envés erótico. En la alquimia, la rosa es una de las flores preferidas y la de color azul el símbolo de lo imposible.<sup>238</sup>

En lo que se refiere a la mención de esa flor en autores del siglo XX, Ornella Volta recuerda<sup>239</sup> su presencia en Gertrudis Stein –rose is a rose is a rose-, en Jean Cocteau, el mismo año, 1920, en que nació Rose Sélavy –l’anarchiste est celui qui jette une rose dans la galerie des machines-, en el título de una obra de Jean Genet –Miracle de la rose-, en Apollinaire, cuando rememoraba el encuentro de unos adolescentes con una dama a la que increparon: “merda-rosa: merd’a ti, ros’a mi”; en este último caso, muy bien pudo Duchamp elegir ese nombre en reconocimiento de la alta estima que le tenía el poeta; Volta, también enumera las referencias a la rosa de Juan Gris, Man Ray, Orson Welles o Umberto Eco. De toda esta amplia variedad de conexiones tampoco está ausente, como

---

<sup>238</sup> Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999.

<sup>239</sup> Volta, Ornella, “À propos de Rose Sélavy”, en Marc Décimo (éd.), *Marcel Duchamp et l’érotisme*.

quedaba insinuado a propósito de la asociación de la mística con el erotismo, aquella que se da entre la sexualidad y el erotismo, de un lado, y la rosa, de otro.

En apariencia el apellido es de un significado más claro y evidente, ‘es la vida’; sin embargo, Volta también encuentra en él alguna peculiaridad. Por ejemplo, la evidente evocación fonética ‘lavy’ de un nombre o expresión judía, decantándose, además, por la relación entre el ‘Sel’, de Sélavy, y la última sílaba del nombre del propio Duchamp, Marcel.

Rose Sélavy –con una sola ‘r’- hace su primera aparición pública en un *ready-made* de 1920, la ventana *Fresh Widow*, ya se tuvo oportunidad de verlo, ahora solo quería recordar la leyenda escrita, FRESH WIDOW COPYRIGHT ROSE SÉLAVY; en otro de ellos, *Belle Haleine-*, *eau de voilette*, aparece una fotografía de Rose Sélavy, por supuesto el rostro es de Duchamp, y debajo de ella las iniciales RS, con la R mirando hacia la izquierda, 1921; otra ventana, *La bagarre d’Austerlitz*, 1921, (juego lingüístico que evoca, por una parte, gare –estación, de ese nombre en París-, pero también trifulca, por otra, puede relacionarse con *bagage*) está firmado por Marcel Duchamp y Rose Sélavy; en otro *ready-made* es la leyenda que acompaña al *ready-made* la que la nombra, *Why not sneeze Rose Sélavy?*, 1921; en el cuadro de Picabia, *El ojo cacodilato*, expuesto en el salón de otoño de 1921, en el que invitaba a sus amigos a intervenir en él, Duchamp escribió *En 6 qu’habilla rrose Sélavy*, donde, por una parte, hay una alusión fonética a Francis Picabia – en six quabilla-, y, por otra, a un tema que roza lo erótico como *arrosee Sélavy*, cuya traducción sería, más o menos, “riega, es la vida.” En la traducción española, *En 6 que vistió rrose Sélavy*, obviamente, se pierde ese sentido. Es en este escrito donde aparece por primera vez el nombre con dos erres; se repite en términos muy similares en un catálogo impreso en honor a Picabia en 1964, donde Duchamp escribe *...et roses pour Fr’en 6 qu’habillarrose Sélavy*.

En un nuevo *ready-made*, el último norteamericano de 1923, *Wanted/\$ 2.000 Reward*, debajo de dos fotos de Duchamp, una de perfil, otra de frente, dentro del típico anuncio de recompensa, hay una leyenda que concluye: “conocido también bajo el nombre de RROSE SÉLAVY;” también de 1921 es *Tonsura* –difícil de encuadrar en los *ready-mades*, pero con alusión a *Rrose-*, una forma estrellada que Georges Zayas hizo en el

cráneo de Duchamp y de la que sacó una fotografía en la que el artista escribió *voici rrose sélavy*, cuya traducción sería “he aquí el amor [rrose-eros] es la vida,” además, “como ‘Etoile’ (estrella en francés) equivale a ‘A toile’ (un lienzo en francés, el idioma híbrido con el que jugaba Duchamp), es claro que nuestro artista está diciéndonos dónde se ubica ahora el lugar de la pintura: en el cerebro. El arte verdadero aspira a ser, como en el primer renacimiento italiano, una ‘cosa mentale.’”<sup>240</sup>

Sumada a la foto en *Belle Haleine*, hay un registro fotográfico suyo, el más célebre de todas, también de Man Ray, donde Rose Sélavy luce abrigo, sombrero de la época, rostro de Duchamp y manos prestadas de Germaine Everling, Volta es de la opinión de que esta foto es de 1924.

Rose Sélavy es, asimismo, autora de varios escritos breves que están en consonancia con su estilo desenfadado y con cierto punto que roza la grosería, el absurdo o el humor. Algunos ya vistos y otros nuevos serían, “Des bas en soie... la chose aussi,” [medias de seda... la cosa también], “Question d’hygiène intime: Faut-il mettre la moelle de l’épée dans le poil de l’aimée?” [Cuestión de higiene íntima: ¿Hay que meter el tuétano de la espada en el pelo de la amada?], “A charge de revanche; à verge de rechange” [Con carga de desquite y con verga de recambio], “Opalin; ô ma laine. Avoir de l’haleine en dessous” [Opalino: oh mi lana. Tener aliento por debajo]; el antes citado: “Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des Esquimaux; aux mots exquis” [Rose Sélavy y yo esquivamos la equimosis de los esquimales de palabras exquisitas], “Abominables, fourrures abdominales” [Abominables pieles abdominales], “La mode pratique, création Rose Sélavy: la robe oblongue, dessinée exclusivement pour dames affligées du hoquet” [La moda práctica, creación Rose Sélavy: El vestido oblongo, dibujado exclusivamente para señoras aquejadas de hipo]; “Ovaire tout la nuit” [ovario toda la noche], “Si je te donne un sou, me donneras-tu une paire de ciseaux?” [¿Si te doy diez céntimos, me das un par de tijeras?], “Absès opulent” [Absceso opulento], “Oh! Crever un abcès au pus lent” [Oh, reventar un absceso de pus lento]. No se anda con chiquitas nuestra Rose Sélavy.

De 1924 es *Obligations pour la roulette de Monte-Carlo*, en el que se puede ver el rostro y la cabeza de Duchamp enjabonados, en fotografía de Man Ray, en cuyo fondo se

---

<sup>240</sup> Ramírez, Juan A., *Duchamp, el amor y la muerte, incluso*, p. 39.

lee *moustiques domestiques demistock*, del que se hicieron treinta copias, valoradas cada una en quinientos francos, firmadas por Duchamp y Rose Sélavy. También tiene los derechos de la película *Anémic Cinéma* de 1926, en colaboración con Man Ray y Marcel Duchamp y en el Rototivo semiesférico puede leerse la siguiente leyenda “Rose Sélavy et moi esquivons les ecchymoses des esquimaux aux mots exquis.”

Por si fuera escasa su presencia, se cuenta con un par de fotografías de su única presentación en tres dimensiones. En el año 1937, André Breton le había encargado a Duchamp el diseño de una galería surrealista, *Gradiva*; poco tiempo después, tras el fracaso de la galería, Breton le convence, de nuevo, para que dirija la instalación de la Exposición Internacional de Surrealismo, sería inaugurada a principios de 1938. La Galería de las Bellas Artes, en la orilla derecha del Sena cedió su local para el evento. En el vestíbulo, el *Taxi lluvioso* de Dalí daba la bienvenida al visitante; al volante, un monstruo con cabeza de tiburón, en el asiento de atrás, un maniquí adornado, entre otras cosas, por caracoles vivos. Traspasado el vestíbulo, se encontraba un largo pasillo, “Rue surrealiste”, donde estaban dispuestos 16 maniqués femeninos; el de Rose Sélavy, que exhibía su nombre escrito en la pelvis, estaba flanqueado por el de Sonia Mossé, un maniquí de mujer, desnudo, envuelto en tules de color verdes y con un escarabajo, verde también, en la boca y por el de André Masson, también un desnudo femenino cuya cabeza está encerrada en una jaula con una flor en boca. Aquel pasillo desembocaba en el salón principal, donde 1200 sacos de carbón rellenos de papel de periódico colgaban del techo.

Las compañeras de Rose Sélavy están desnudas y condenadas al silencio, ella, por el contrario, está vestida, bien es cierto que solamente de medio cuerpo para arriba, y calza los zapatos de Duchamp, tiene su nombre y parece que en cualquier momento puede decir una grosería. Viste un traje de ejecutivo –saco, chaleco, camisa y corbata, todas prendas de Duchamp-, lleva sombrero y en el bolsillo superior del saco, donde iría el pañuelo, tiene un artilugio eléctrico que emite una luz roja. Cada maniquí tenía una plaqueta que simulaba las que tienen el nombre de las calles, ahí se encontraban, por ejemplo, la “Rue de la Transfusión-de-sang” o la “Rue de tous les diables”, la de Rose era “Rue aux Lèvres”.

Estampa, para concluir este relato de las andanzas de Rose, su firma en la Caja Maleta (*Boîte en valise*), el resumen en miniatura de la obra de Duchamp, en el interior de

la tapa. “De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy” es la firma-título, con la que se encuentra quien tenga la caja en sus manos y la abra, escrita dentro del triángulo de la “M” de madera que tanto puede valer para Marcel como para la Mariée y “la doble firma separada por la disyuntiva ‘o’ es otra manera de jugar con la ‘libertad de indiferencia’ como en la puerta de 11 Rue Larrey: el autor o la autora es uno o la otra, es decir los dos. La presencia explícita aquí de ambos nombres parece obligarnos a colocarlos también en *Étant donnés*.”<sup>241</sup>

Este último comentario de Ramírez nos lleva a dar un paso más con el fin de explicarnos quién es Rose Sélavy en realidad, cuál es su papel en la obra de Duchamp, qué quiso decir con esa figura tan presente en tantas situaciones tan distintas. Una interpretación que se hace de su alter ego acude a la alquimia para entender su recurrente aparición – como, por otra parte, numerosos críticos así entienden la obra completa de Duchamp-. James Mc Manus sigue esa dirección cuando afirma que “el lenguaje del alquimista, como las estructuras que vuelven hermético el lenguaje esotérico de Duchamp, está lleno de innumerables juegos de palabras, de anagramas y de sutiles niveles de significación, creando alusiones a términos y procesos alquimistas que Duchamp utiliza para explorar un tema que le es muy caro: el erotismo. La misteriosa Rose Sélavy aparece como su agente, la maquinista/erotaton –el transformador que orquesta la purificación de Duchamp en mercurio filosófico.”<sup>242</sup>

Interpreta como menciones implícitas a la masturbación con un evidente sentido crítico e irónico el cuadro *Joven triste*, la *Rueda*, el *Tire-buchon*, además de *Paysage Fautif*, dentro del contexto de principios del siglo XX en el que se condenaba desde un punto de vista médico su práctica, así Duchamp “se burla de los militantes antimasturbación y antisodomía al definir a la Gioconda al mismo tiempo como hombre y como mujer, y al inventar a Rose Sélavy como su doble femenino travestido. El término ‘inversión’ [que comenzó a aplicarse a la homosexualidad], por estar igualmente en relación con la alquimia, llamó poderosamente la atención de Duchamp. En el corazón de

---

<sup>241</sup>Ramírez, Antonio, *op.cit.* pp. 189-190. La razón que da para esta relación entre Rose Sélavy y esa obra es que el rosa “es el término empleado para clasificar el material pornográfico en el que aparecen mujeres con las piernas separadas.”

<sup>242</sup>Mc Manus, James, “Rose Sélavy: ‘Machiniste/Erotaton’”, en *Ibidem*, p. 65.

los procesos alquímicos, el término hace referencia a los cambios entre propiedades lunar (femenina) y solar (masculina).”<sup>243</sup>

No se debe olvidar que a principios del siglo XX las especulaciones alquimistas estaban a la orden del día, mezcladas, además, en las publicaciones inglesas y francesas con artículos científicos y que gozaban de gran popularidad entre los surrealistas. Por tanto, no sorprende que Duchamp estuviera familiarizado con el lenguaje y las especulaciones alquimistas y que, desde este punto de vista, la Gioconda-Rose Sélavy puedan ser interpretadas como el andrógino alquímico.<sup>244</sup> En este sentido, habría una relación muy estrecha entre ellas-ellos dos, teniendo presente las referencias eróticas en la primera aparición de Sélavy, pues widow, viuda, en argot hace referencia al pene del hombre solo, y las ventanas de *Fresh Widow* están recubiertas con cuero negro, color del duelo y del erotismo, con la instrucción de que se les dé brillo, astiquer, cada día; de nuevo, astiquer, también tiene evocaciones masturbatorias. De ahí que Manus se pregunte “¿Rose Sélavy, la MARIÉE PRÊTE (*ready maid*), y prête-t-elle main forte?”<sup>245</sup>

En *Belle Haleine, eau de Voilette*, se encuentran similares resonancias, mezclas de erotismo y alquimia envueltas en juegos de palabras: haleine-Hélène, aliento-Elena, voilette por violette; en esta última inversión Manus recuerda que “voiler” expresa el hecho de guardar secreto un tema recurrente en la literatura alquímica, así como “eau” puede ser una referencia “al elixir oculto, o secreto guardado, del alquimista llamado *aqua vitae* o mercurio filosófico.”<sup>246</sup>

Este mismo autor se refiere también a la *Obligación de Montecarlo* donde encuentra más referencias a la alquimia –irónica una, por la creencia ingenua alquimista en la transmutación en oro de los metales, otra por la simbología de los colores, pues el rojo, remite a la rubificación, rojo se vuelve el mercurio cuando se calienta en ácido nítrico, el negro, a la putrefacción, el blanco, a la purificación; un proceso de transformación alquímica que tiene su correlato en la cabeza de Duchamp enjabonado-. Todo lo anterior le

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>244</sup> Esta relación Gioconda-Rose Sélavy también la subraya Ornella Volta cuando considera que Duchamp juega a ser Leonardo y, “en consecuencia Rose Sélavy es ‘su’ *Monna Lisa*”, *op.cit.*, p.247.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 73.

lleva a Mc Manus a concluir con un interrogante sobre el significado de esta exposición de Duchamp de su yo sexual en estas obras, “¿el soltero ha sido desnudado por Rose Sélavy, incluso, la maquinista, el erotaton? (Le célibataire a-t-il été mis à un par Rose Sélavy, même?).”<sup>247</sup>

Plena de erotismo, también está la Rose Sélavy disfrazada de Duchamp en la Exposición surrealista mencionada con anterioridad. Ya es significativo el nombre de la calle que figura tras ella, Calle de los Labios –labios mayores, labios menores, como afirma Ornella Volta, pues está sin pantalones-<sup>248</sup> que “hace referencia a la boca de Rose, pero la palabra reenvía igualmente a los labios vaginales y adopta así una dimensión erótica. En tanto labios vaginales, la palabra lèvres ofrece lo que está anatómicamente ausente en las partes genitales lisas del maniquí.”<sup>249</sup> Más significativo aún, lo es todo el conjunto interior de esa Exposición donde se exhiben los maniqués que, como recuerda Kachur, más parece un recorrido prostibulario por un barrio chino que otra cosa.

En Rose Sélavy destaca esa pequeña linterna eléctrica roja que deja traslucir, por el color y por la electricidad, una fuerte e intensa carga erótica. El rojo, color del fuego y de la sangre, está ligado a la vida, siendo ambivalente, el nocturno, femenino, centrípeto, ctónico, lugar de la maduración y la regeneración, es el color del alma, de la libido y del corazón, el diurno, masculino, es el símbolo de la fuerza vital y del ardor guerrero, también es el color del eros libre y triunfante.<sup>250</sup> A principios del siglo XX, los misteriosos efectos de la electricidad se empleaban en determinadas terapias médicas dirigidas al restablecimiento y regeneración del paciente y “más interesante todavía es el cinturón eléctrico Heidelberg, a cuyas virtudes ordinarias se añadían sus poderes como vigorizante masculino. La asociación ente sexo y electricidad llegó muy lejos, y uno de los cinco capítulos del *Traité d’électricité galvanique* del doctor L. H. Grard, según un anuncio de 1936, está dedicado al ‘aparato urinario’ del hombre y de la mujer.”<sup>251</sup> En la iconografía popular se la identificaba

---

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>248</sup> Volta, Ornella, *op.cit.*, p. 249.

<sup>249</sup> Kachur, Lewis C., “Rose Sélavy, *mannequin de Marcel Duchamp à l’Exposition internationale du Surréalisme de 1938*”, en Décimo, Marc (éd.), *op. cit.*, p. 110.

<sup>250</sup> Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, *op. cit.*

<sup>251</sup> Ramírez, J. A., *op. cit.*, p. 154.

con las fuerzas amorosas; por su parte, futuristas y surrealistas sacaron mucho fruto de esta asociación.

La obra de Duchamp, especialmente el *Gran Vidrio*, abunda en la misma dirección; expresiones como “magneto deseo” o “dinamo deseo” referidas a la novia así lo refrendan, lo mismo que el *Cols alités* mencionado donde aparecen postes eléctricos en el campo de los solteros, así como sus mismas afirmaciones de la Caja verde, “este motor-deseo es la última parte de la máquina-soltera. En lugar de estar en contacto directo con la Novia, el motor-deseo está separado por un enfriador de aletas. Este enfriador para expresar que la Novia, en lugar de ser solamente un témpano sensual, rechaza cálidamente (no castaamente) la atropellada oferta de los solteros. Este enfriador será de vidrio transparente. Varias láminas de vidrio unas encima de otras. A pesar de este enfriador, no hay solución de continuidad entre la máquina-soltera y la Novia. Pero los nexos serán eléctricos y así expresarán la puesta al desnudo: operación alterna. Corto circuito si hace falta.”<sup>252</sup> A la luz de este breve repaso, no cabe el menor asomo de duda acerca de las potencialidades eróticas de la *Rose Sélavy* de la Calle de los labios.

Pero, la pregunta no está respondida, me refiero a la que da título a este apartado. Permítaseme, antes de abordarla y dar con la respuesta que considere más adecuada, volver sobre el significado y sentido de los *ready-mades*; es conveniente añadir a lo dicho sobre ellos algo nuevo después de las dos referencias anteriores, la de *Fuente* y la de *Rose Sélavy*.

Porque, en efecto, se abrieron nuevas sendas para ver y entender el *ready-made*, de la misma manera que se ofrecían nuevas perspectivas al arte tras su aparición. Tampoco dejan de seguir planteando interrogantes sobre el sentido de la obra de Marcel Duchamp. Por ejemplo, sin entrar en la cuestión, de por sí compleja, acerca del carácter fetichista del *ready-made*, es decir, acerca de la posible relación estrecha que pueda establecerse entre ese objeto y el erotismo, sí se podría, de todas formas, establecer un paralelismo entre el fetiche y el objeto tratado.

---

<sup>252</sup> Duchamp, *Escritos*, pp. 51-52.

En efecto, así como el objeto sexual normal es sustituido por el objeto fetichista, que es inapropiado para el fin sexual normal, es decir, que sustituye a una “realidad faltante”, de un lado, y, de otro, tiene “su condición transitiva, en la medida en que procura una experiencia que siempre está referida a otra con la cual se halla en permanente diálogo,”<sup>253</sup> de la misma manera, el *ready-made* puede ser interpretado como una obra no autónoma, como una obra con un carácter más de instalación formada a partir de varios *ready-mades* que lista para ser admirada individualmente, es decir, como una obra que mantiene un diálogo con otros *ready-mades* –así es como se presentaban algunos de ellos en una fotografía de 1917-1918 en su departamento de Nueva York-, por una parte, y, por otra, como un *object sans*, como lo denominó Gérard Wajeman, dicho de otra forma, como un objeto incompleto cuya incompletitud remite a la presencia de una ausencia; en este caso no se trata del diálogo entre *ready-mades*, que es lo que los hace mostrar ese carácter de objeto que forma parte de una colección, sino de cómo cada uno evoca aquello de lo que está desprovisto y tenía que estar allí. La rueda no tiene neumático, en el botellero no hay botellas, en el sombrerero no hay sombreros, la jaula no tiene pájaro, no hay restos de ella en la pala para quitar nieve ni en la bella helena se siente ningún olor, además, el aire de París está encerrado en un frasco de farmacia; no se me pida qué le falta a la *Fuente*.

Para Wajeman lo que falta es lo más importante y admite que “lo que da estatuto, valor y especificidad a cada *ready-made* es tanto el objeto específico como el objeto que le falta específicamente y lo complementa de modo virtual.”<sup>254</sup> El *ready-made*, entonces, está ahí, pero insinúa una realidad que no está presente en su apariencia; dicho brevemente, “si el *ready-made* se ha contemplado siempre como una operación de desplazamiento –de un marco a otro de significación-, el alcance de esta ‘transacción’ se comprende en su sentido exacto cuando se la valora en términos de *pérdida*. Lo que lo diferencia, a este respecto, a un objeto cualquiera de un *ready-made* es el nombre de todo aquello que pierde, que se le ha sustraído, que está, en definitiva, desplazado de su apariencia específica.”<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Cruz Sánchez, Pedro A., “El readymade como ‘sombra-fetichista’ de la Mariée. Erotismo y sexo en Marcel Duchamp”, en *Revista de Occidente*, Madrid, febrero 2011, p. 49.

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 51.

Y se relaciona con lo que falta, con lo ausente, con lo insinuado pero no expresado explícitamente, por medio del “retraso” tal como era definido por él mismo en la *Caja Verde*: “emplear ‘retraso’ en lugar de cuadro o pintura; cuadro sobre vidrio se convierte en retraso en vidrio –pero retraso en vidrio no quiere decir cuadro sobre vidrio.- Es simplemente una manera de llegar a dejar de considerar que la cosa en cuestión es un cuadro –hacer un retraso en todo lo general posible y no tanto en los distintos sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa. ‘Retraso’ –un retraso en vidrio, como diría un poema en prosa o una escupidera de plata.”<sup>256</sup> En este aludir a lo ausente, además del retraso, es muy relevante el papel que desempeña la frase inscrita en el *ready-made* pues “en lugar de describir el objeto como lo hubiese hecho un título, estaba destinada a transportar la mente del espectador hacia otras regiones más verbales. A veces añadía un detalle gráfico de presentación: llamaba a eso para satisfacer mi tendencia a las aliteraciones, ‘ready-made ayudado’ (‘ready-made aided’).”<sup>257</sup>

Todo remite a un ir más allá del objeto y del texto; una traslación que, por otra parte, tiene nombre, “cita”, “rendez-vous,” así es como nos lo encontramos, de nuevo, en la *Caja Verde*, “proyectando para un momento venidero (en tal día, tal fecha, tal minuto), ‘el *inscribir un readymade*’. – Luego ya habrá tiempo de buscar el ready-made (sin agobios). Por tanto, entonces lo importante será ese relojismo, esa instantaneidad, como un discurso pronunciado en ocasión de lo que sea pero *a tal hora*. Es una especie de cita. – Inscribir naturalmente esta fecha, hora, minuto, en el readymade como *informaciones*. De ahí viene el lado ejemplar del readymade.”<sup>258</sup>

Juego indefinido de posposiciones, de la evocación de lo que falta en el objeto a lo que remite el texto que nada tiene de título y, de ahí, a una cita cuya precisión, ayudada por el mecanismo de relojería y por el calendario, quedará difuminada en el tiempo -ese “sin agobios;” un tiempo, por cierto, siempre vivido por Duchamp como no sujeto a la tiranía de la producción- y no será más que una nueva traslación, una posposición más. Este es el juego especular; no se puede olvidar, en este sentido, el *Gran Vidrio*, que lleva de un lugar a otro, en donde todo es inasible dentro de la incesante recurrencia que parece no tener fin.

---

<sup>256</sup> Duchamp, Marcel, *Escritos*, p. 37.

<sup>257</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 42.

Esa es la condición del *ready-made*, quizá de toda la obra de Duchamp, “está en su forma de ser el acudir a su cita puntualmente, conforme a la previsión realizada. Pero, de igual manera, está en su naturaleza el tener que aguardar a la espera indefinidamente, sin que en ningún momento el sentido de su cita se anime a aparecer.”<sup>259</sup>

Este carácter de constante huida, de obra fugitiva en permanente tránsito, tal que hasta se le escapa de sus manos al propio creador, se ve reflejado en la manera de concebir y crear la propia obra; es muy elocuente, en este sentido, la indicación final de la carta que le escribe a su hermana desde Nueva York, donde le recomienda qué hacer con el *Portabotellas* y en la que le cuenta que a esos objetos los va a llamar *ready-made* a raíz del que acaba de adquirir, *In advance of the broken arm*, “todo este preámbulo para decirte: quédate con ese portabotellas. Lo convierto en un readymade a distancia. Le escribirás abajo y en el interior del círculo inferior, con letras pequeñas pintadas con un pincel al óleo en color blanco de plata, la inscripción que voy a darte a continuación, y firmarás con el mismo tipo de letra como sigue: [según] Marcel Duchamp.”<sup>260</sup>

Todo es confuso y derivado, una obra de arte mandada firmar por su hermano desde el otro lado del Atlántico, no acaba de saberse cuál sea esa inscripción que le encarga, cuando, por otra parte, Suzanne ya se había deshecho del mentado portabotellas, así como de la rueda de bicicleta; esto explica que el uno y la otra que se pueden ver hoy día sean copias. Algo similar ocurre con otro *ready-made* que le envía como regalo de bodas, el *ready-made malheureux*; ella tenía que instalar aquel tratado de geometría en la ventana de su casa y dejar que el viento lo leyera, tomara nota y escogiera los problemas según su capricho. En otro *ready-made* Duchamp le encarga a Walter Arensberg que introduzca algo sonoro en una caja que había hecho y lo titula, ya visto en la presentación general de los *ready-mades*, *A bruit secret*, 1916; es tan secreto que ni él mismo sabe qué es lo que provoca el ruido al agitar la cajita. Y qué decir de la desaparecida *Fuente*, pues de ella sólo queda la foto.

Pero se demora la respuesta a la pregunta ¿es Rose Sélavy un *ready-made*? No me encuentro con argumentos sólidos y contundentes para poder dar una terminante, sea

---

<sup>259</sup> Cruz Sánchez, Pedro A., *op. cit.*, p. 53.

<sup>260</sup> Duchamp, Marcel, *Cartas sobre arte*, 1916-1956, p. 16.

afirmativa o negativa, aunque, como se verá, admito mi inclinación por que Rose Sélavy también puede ser un *ready-made*. Quisiera exponer de manera breve algunas razones que me inclinan en uno u otro sentido.

Una vez que se sigue el recorrido de Rose Sélavy, como decía, llama la atención lo continuo y variado de su presencia; no hay actividad a la que Duchamp se haya dedicado que, a su vez, no haya también explorado su alter ego. Incluso en obras en las que no aparece explícitamente Sélavy, como en el *Gran Vidrio*, se pudo comprobar que en las que sí aparece hay implícitas referencias a ella. Por otra parte, el repaso a su presencia en los *ready-mades*, bien como autora, bien como inspiradora, bien como figura fotográfica, bien, incluso, como la poseedora de los derechos de autor, nos indican la íntima relación que establecía Duchamp con ella.

Si tenemos en cuenta, con la prudencia necesaria para ello, la importancia que numerosos críticos conceden a la influencia de la alquimia en la obra de nuestro artista, la conquista del andrógino no queda lejos, al contrario, de los presupuestos de esa “ciencia” tan popular en los comienzos del siglo XX. Duchamp-Sélavy sería ese andrógino, sería la rosa azul de los antiguos alquimistas, sería el trasunto de esa puerta que se abre y se cierra, sería el trastoque a la costumbre y la tradición de que cada cosa es una y nada más que una cosa que tiene que ocupar su lugar propio, sería la confirmación de que el *ready-made* tiene, entre sus facultades mostrar lo que le falta, exhibir aquello de lo que carece, hacer ver que en sí mismo hay algo faltante. También embonaría con la propia concepción del arte y de la vida del propio Duchamp, errar, siempre errar, no detenerse nunca en nada.

Pero, hay más. Creo que estaríamos equivocados si nos quedáramos en esta interpretación del gesto, el gesto más osado y polémico, de Duchamp. El paso que habría que dar es el que se trasluce a lo largo de todo este trabajo previo; no me refiero a otra cosa que a su sentido de la distancia, de la broma y de la ironía. También podríamos decir, y lo diré más adelante, símbolo, juego y fiesta. Al mismo tiempo que pinta como un cubista, ironiza sobre el cubismo, al mismo tiempo que desea, se desprende del deseo al representarlo, al mismo tiempo que organiza una exposición vanguardista, pone a prueba los principios de los que participan en esa tarea, al mismo tiempo que, según Breton, era el hombre más inteligente del mundo del siglo XX, aboga por la necesaria presencia del

espectador en la consideración de la obra de arte, al mismo tiempo que lanza guiños a la alquimia, siempre asoma algún dato que muestra su sonriente semblante.

En suma, todo esto me lleva a pensar lo que tantos autores destacan del pensamiento y de la obra de Duchamp, su, llamémosle así, filosofía del gozne o filosofía de la bisagra, aquello que permite cerrar abriendo y abrir cerrando. Y estas, a mi modo de ver, son las razones que me inclinan a ver en Rose Sélavy un *ready-made*.

La pregunta queda en el aire. Y ¿por qué no?, ¿por qué no es un *ready-made* Rose Sélavy? Lo único que se me ocurre para rechazar como tal a Rose es que no se puede medir por el mismo rasero un objeto que una persona; esta es algo vivo, que tiene voluntad, que tiene la capacidad para tomar decisiones y seguir el curso vital que considere más adecuado a sus intereses y preferencias. Pero, entonces, ¿esto no implica poder ser mujer cuando a uno le venga en gana? Además, las posibilidades que abre a los objetos al negarles una identidad fija y acabada, ¿por qué no pueden ser exploradas por el ser humano hasta el punto de que Duchamp-Sélavy experimenten el ligero y sensual temblor de una viuda alegre?, ¿por qué Duchamp-Sélavy no pueden figurar en un frasco de perfume ofreciendo la garantía de un buen aliento? Y, lo más indicativo, ¿por qué no pueden estornudar Duchamp-Sélavy?

Y, de nuevo, habría que traer a colación ese sentido último lúdico y festivo que guía y orienta a Marcel Duchamp. Por si lo anterior no fuera suficiente, también nos lo recuerda Hans-George Gadamer, el arte del siglo XX, y de manera especial de la mano de Duchamp, nos acerca a lo lúdico, a lo simbólico y a lo festivo.

#### *La ruptura del límite*

Marcel Duchamp rompe los límites conceptuales, experienciales y lógicos, dentro de los que acotamos esa cosa llamada la realidad, para poder sobrevivir. En el presente caso, esa ruptura tiene que ver con la manera mediante la cual establecemos diferentes cajones para encerrar dentro de ellos distintas familias. Tenemos aquel en el que encerramos las ideas que rigen nuestra manera de relacionarnos con los semejantes, las más abstractas que dan cuenta de mundos inasequibles a los sentidos y al entendimiento común como son los conceptos y las leyes científicas, en el de más allá nos encontramos con los tesoros de la imaginación, con las construcciones de la religión, con las especulaciones de la metafísica. La estética, en sentido general, investiga qué es el arte, en qué se funda,

cuáles son las teorías artísticas de diferentes épocas y culturas, incluso cuál es el criterio para que una obra sea exhibida en un museo o no, aunque esta última tarea le corresponde hoy en día a esos nuevos ministros del arte: los curadores. Después, en nuestra vida cotidiana la galería de objetos que nos rodean y que no nos plantean ningún problema es inacabable. Como quedaba de manifiesto, Duchamp rompe, por lo menos, el límite que el sano sentido común establece entre la obra de arte y los objetos más comunes incapaces de despertar en nosotros la más mínima reflexión o una ligera sombra de inquietud.

Para concluir este último capítulo, quisiera establecer una relación entre los esbozos presentados sobre la obra de Duchamp y las consideraciones de Gadamer acerca de la obra de arte, de manera especial en su *La actualidad de lo bello*. En primer lugar, el filósofo presenta lo que para él constituye la peculiaridad del arte moderno, a partir del siglo XIX. Al sostener Hegel la doctrina del “carácter de pasado del arte,” está, aunque desde distinto punto de vista que el actual, planteando una cuestión que a nosotros también nos concierne, puesto que la concepción del arte del siglo XX no deja de admitir que la completa tradición artística que le precede forma parte de un pasado. Lo que el filósofo quería decir cuando hacía aquella afirmación es que el arte no se entendía de la manera en que se vivía y comprendía en la antigüedad griega, como la manifestación directa e inmediata de lo divino que de esa forma, a través del arte, se revelaba expresamente. Con el cristianismo, que partía de la trascendencia de Dios, ya no se puede concebir el arte ni la creación poética como el lenguaje capaz de expresar la verdad divina, así, “la obra de arte había dejado de ser lo divino mismo que adornamos. La tesis del carácter de pasado del arte entraña que, con el fin de la Antigüedad, el arte tiene que aparecer como necesitado de justificación.”<sup>261</sup>

Es cierto que la pregunta socrática, como en general toda época en la que una nueva verdad se contrapone a una forma tradicional expresada por la poesía o por el arte, exigía una legitimación al arte, pero es el cristianismo el que de manera más explícita doblegó el arte a los dictados de su creencia: la Biblia de los que no sabían leer fueron las vidrieras y los decorados de las iglesias así como los dibujos de los misales, el canto gregoriano tocaba, asimismo, el corazón de los creyentes. De esa forma el arte encontró su legitimidad al servicio de la religión, integrando el artista creador en la sociedad cristiana.

---

<sup>261</sup> Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, p. 35.

Con la afirmación citada, Hegel admitía que esa integración ya no tenía lugar, que la “autocomprensión colectiva del artista ya no existe,”<sup>262</sup> y esa percepción por parte del artista, la de experimentar el desarraigo de su sociedad, no hizo más que agudizarse a lo largo del siglo XIX; el artista, ya se veía en los capítulos primero y tercero de este trabajo, adquiere, o es atribuye, el papel de un despertador de la conciencia social, de un portador de una misión o, también, de un provocador. Asimismo, se veía en el primero de los capítulos mencionados, Cézanne acabó en la pintura con la tradición de la perspectiva geométrica que con tanto éxito había presidido el hacer pictórico desde su introducción en el Renacimiento holandés, el primero que la introdujo de manera intuitiva, y en el Renacimiento florentino, con el apoyo teórico de la geometría de Euclides. Los distintos ‘ismos’ que siguieron a aquel pintor no hicieron otra cosa que dejar de lado aquella tradición, de forma que “la ingenua obviedad de que un cuadro es una visión de algo –como en caso de la visión de la naturaleza o de la naturaleza configurada por el hombre, que la experiencia cotidiana nos proporciona- ha quedado clara y radicalmente destruida.”<sup>263</sup>

Dicho lo cual, la primera constatación que se impone es la de que tanto el arte clásico, el arte de la tradición, el arte del pasado, como el arte actual no-objetual son los dos ‘arte’, -siendo la tarea de la filosofía encontrar lo común en lo diferente- porque el artista o el espectador modernos se encuentran en un permanente juego de tiempos en el que el pasado y la memoria “expresan la misma actividad del espíritu que el atrevimiento de los nuevos experimentos con inauditas formas deformes.”<sup>264</sup> El puente que tiende el autor entre el arte del pasado y el actual lo aboca, en primer término, al análisis de la propia palabra, ‘arte’, que le lleva a la consideración del arte como imitación y el arte en su relación con lo bello. En el pensamiento griego, lo que denominamos ‘arte’ es imitativo, frente a las artes mecánicas cuya producción está sujeta a una finalidad; ahora bien, ese ‘imitar’ la naturaleza del arte no se compara con la imitación naturalista. Así lo confirma el decir aristotélico, la poesía es más filosófica que la historia, esta se detiene en lo particular, aquella busca lo universal. El otro punto de relación era el arte y lo bello; entendiendo por tal aquello que conlleva aprobación general y que se sustrae a la pregunta de su finalidad

---

<sup>262</sup>*Ibidem*, p. 36.

<sup>263</sup>*Ibidem*, p. 39. El autor sostiene que esa ‘destrucción’ también tuvo lugar en la música, la poesía, el drama o la arquitectura.

<sup>264</sup>*Ibidem*, p. 42.

porque es, lo bello, pura autorreferencia; los pitagóricos y Platón encomendaron a lo bello y su experiencia la tarea de alcanzar la verdad perdida, así se salva el abismo entre lo real y lo idea. Tras estas referencias a las relaciones entre el arte y la imitación, de un lado, y el arte y lo bello, de otro, el autor aborda las más modernas establecidas entre el arte y la estética a partir de la paradójica expresión acuñada por quien pasa por ser el fundador de la estética filosófica, Baumgarten, cuando introduce la idea de un “conocimiento sensible,” paradójica porque “algo es conocimiento cuando ha dejado atrás su dependencia de lo subjetivo y de lo sensible, y comprende la razón, lo universal y la ley de las cosas. En su singularidad, lo sensible aparece sólo como un simple caso de legalidad universal. [...] *Cognitio sensitiva* quiere decir que también en lo que, aparentemente, es sólo lo particular de una experiencia sensible que solemos referir a un universal hay algo que, de pronto, a la vista de la belleza, nos detiene y nos fuerza a demorarnos en eso que se manifiesta individualmente.”<sup>265</sup> La búsqueda de la estética, cuando además el arte es visto como una esfera autónoma sin referencias a prácticas productivas, culturales o políticas, una estética filosófica, iría en esa dirección, en la de dar con las señales que esclarezcan el misterio de una individualidad que es verdad y que, por tanto, el universal de las leyes de la física no es lo único verdadero. La facultad humana requerida para elaborar esa imagen es la imaginación, nos encontramos, entonces, de lleno con la reflexión sobre la estética de Kant, que sobrepasa ampliamente los presupuestos de la estética de Baumgarten.

En la vía negativa, para Kant la universalidad de la verdad de lo bello no tiene relación con la universalidad del concepto del entendimiento, en la afirmativa, lo bello es y, por tanto, no permanece en el interior de la subjetividad, sino que, como él mismo afirma, “exige la aprobación universal,” en la medida en que el sentido de lo bello debe ser cultivado para poder distinguir lo más bello de lo menos bello, cuya crítica no está fundada en razones, sino que “la crítica es la experiencia misma de lo bello. Resulta muy significativo que el juicio del gusto, esto es, el encontrar bello algo visto en el fenómeno y exigido a todos como tal, fuera ilustrado primariamente por Kant mediante la belleza natural y no mediante la obra de arte. Es esta belleza ‘sin significado’ la que nos previene de reducir lo bello del arte a conceptos.”<sup>266</sup> Recuérdese el punto de partida de este rodeo, en

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>266</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

qué sentido es arte tanto el clásico como el moderno, cuando el clásico no era autónomo al estar supeditado a intereses religiosos o políticos y el actual es autónomo, dándose, en nombre de esa autonomía, “la gran revolución artística, que ha ido acentuándose en la modernidad hasta que el arte se ha liberado de todos los temas de la tradición figurativa y de toda inteligibilidad de la proposición, volviéndose discutible en ambos lados: ¿es esto todavía arte?”<sup>267</sup> Para abundar en la respuesta a esta pregunta, seguimos rastreando las consideraciones estéticas de Kant. Porque además de defender y probar la autonomía del arte, frente a los fines prácticos y los conceptos teóricos, sostuvo que lo que caracterizaba el goce estético es la “satisfacción desinteresada,” es decir, nadie se pregunta para qué sirve sentir el goce estético; una belleza desinteresada que se manifiesta en la propia naturaleza y un gusto que no está sujeto a ningún concepto teleológico.

Dicho todo lo anterior, Gadamer sigue sin encontrar una respuesta satisfactoria a la pregunta inicial, si hay una unidad o continuidad entre el arte clásico y el arte actual, moderno; la pregunta, en la que queda involucrado Duchamp, no puede ser más clara: “¿cómo hay que entender que Duchamp presente de pronto, aislado, un objeto de uso, y produzca con él una especie de shock estético? No se puede decir, por las buenas: ‘¡Vaya una extravagancia!’ Duchamp ha puesto de manifiesto algo relativo a las condiciones de la experiencia estética. Pero, a la vista del uso experimental del arte de nuestros días, ¿cómo vamos a servirnos de los medios de la estética clásica? Obviamente para ello hace falta retroceder hasta experiencias humanas más fundamentales.”<sup>268</sup> Y esas experiencias más fundamentales son el juego, el símbolo y la fiesta.

El juego, en primer lugar, es una actividad humana común a toda cultura que conlleva un movimiento de vaivén, más bien es el automovimiento en libertad propio del ser vivo en general, sin finalidad alguna y que en el caso del ser humano incluye a la razón, de tal manera que “en ese juego de movimientos, ordena y disciplina, por decirlo así, sus propios movimientos de juego como si tuviesen fines;” no es que el juego tenga una finalidad, sino que “eso que se pone reglas a sí mismo en la forma de hacer que no está sujeto a fines es la razón,” es decir, “esta racionalidad libre de fines que es propia del juego humano es un rasgo característico del fenómeno que aún nos seguirá ayudando. Pues es

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 65.

claro que aquí, en particular en el fenómeno de la repetición como tal, nos estamos refiriendo a la identidad, la mismidad. El fin que aquí resulta es, ciertamente, una conducta libre de fines, pero esa conducta misma es referida como tal. Es a ella a la que el juego se refiere.”<sup>269</sup> Ello implica una representación en la que hay un espectador, también el que juega es espectador en un movimiento en el que se desdobra el que juega, y en la que, además, el jugar no es una actividad ensimismada, sino una que responde al “jugar-con,” pues el espectador no es un mero y lejano observador, sino que participa plenamente del juego, es parte de él. Y de la misma manera que “el movimiento estético de la satisfacción sólo entra en juego sin una comprensión mediante conceptos, es decir, sin que sea visto o entendido algo *como algo*. [...] algo se acepta con satisfacción estética sin referirse a algo significativo, a algo, en definitiva, comunicable conceptualmente,”<sup>270</sup> de la misma manera en el juego “algo es *referido como algo*, aunque no sea nada conceptual, útil o intencional, sino la pura prescripción de la autonomía del movimiento.”<sup>271</sup> También en el arte actual queda anulada la distancia entre la obra y el espectador; en el arte moderno el espectador es un “co-jugador.”

Esto no quiere decir que la obra de arte deje de existir, pues, así como el juego obedece a unas reglas en donde se basa su identidad, la identidad hermenéutica, también en el arte permanece esa misma identidad; es lo que ocurre en una improvisación de órgano, por ejemplo, que solo tiene lugar una vez, no es una mera y efímera representación, tiene el carácter de una obra, “algo ‘está’ ahí,” y no de un simple ejercicio del organista con los dedos. “Y así, es la identidad hermenéutica la que funda la unidad de la obra. En tanto que ser que comprende, tengo que identificar. Pues ahí había algo que he juzgado, que ‘he comprendido.’ Yo identifico algo como lo que ha sido o como lo que es, y sólo esa identidad constituye el sentido de la obra.”<sup>272</sup> Tenemos, una vez más, delante esa autorreferencia de la obra de arte que se ve confirmada por “el ejemplo límite de cualquier instrumento –pongamos por caso un botellero- que pasa de súbito, y con el mismo efecto, a ser ofrecido como si fuera una obra. Tiene su determinación en su efecto y en tanto que ese efecto que se produjo una vez. Es probable que no llegue a ser una obra duradera, en el

---

<sup>269</sup>*Ibidem*, p. 68.

<sup>270</sup>*Ibidem*, p. 62.

<sup>271</sup>*Ibidem*, p. 70.

<sup>272</sup>*Ibidem*, pp. 71-72.

sentido clásico de perdurabilidad; pero, en el sentido de la identidad hermenéutica, es ciertamente una ‘obra.’”<sup>273</sup> Y al ser un “jugar-con”, al ser observada, la obra de arte cumple su identidad como tal cuando el espectador piensa que “hay algo que entender,” de tal manera que la respuesta de quien se enfrenta a una obra de arte, una respuesta propia y producida por él, hace que él mismo, como cojugador, forma parte del juego.

Dicho de otro modo, al ver una pintura y pretender “entenderla” es preciso, en cierta medida, dibujarla o construirla, exige una actividad, a la que invita la identidad no arbitraria, “sino que es dirigida y forzada a insertarse dentro de un cierto esquema para todas las realizaciones posibles.”<sup>274</sup> Es una experiencia similar a la de la lectura, así que un cuadro tiene que “leerse,” que “descifrarse,” igual que un texto, por tanto, “siempre hay un trabajo de reflexión, un trabajo espiritual, lo mismo si me ocupo de formas tradicionales de creación artística que si recibo el desafío de la creación moderna. El trabajo constructivo del juego de reflexión reside como desafío en la obra en cuanto tal.”<sup>275</sup>

Se llega en este punto, finalmente, a establecer el puente entre lo que es el arte clásico y el arte actual; vista la obra de arte desde esta perspectiva, desde la del juego, el puente consiste en considerar que al igual que en él en el juego del arte “todos son cojugadores,” que en su encuentro con la obra de arte, al ser leída, debe el espectador realizar su sentido, de esa forma, su identidad se cumple por la manera en que aquel “se hace cargo de la construcción de la obra misma como tarea.”<sup>276</sup> Y mediante la formulación de la “no-distinción estética”, se llega a la consideración de la experiencia estética como aquella no distinción entre la interpretación particular de una obra por un espectador determinado y la identidad propia de dicha obra.

Para concluir esta primera inmersión en una fundamentación antropológica que apunte rutas para acercarse al fenómeno del arte, Gadamer sostiene que su avance “ha consistido no sólo en considerar el carácter de exceso de juego [de retener lo fugitivo] como la base propia de nuestra elevación creativa al arte, sino en reconocer cuál es el motivo antropológico más profundo que hay detrás y que da al juego humano, y en

---

<sup>273</sup>*Ibidem*, p. 72.

<sup>274</sup>*Ibidem*, p. 75.

<sup>275</sup>*Ibidem*, p. 76.

<sup>276</sup>*Ibidem*, p. 77.

particular el juego artístico, un carácter único frente a todas las formas de juego de la naturaleza: otorga la permanencia.”<sup>277</sup>

Con todo, en esta forma de concebir el arte como juego, hay un límite, el que viene dado por el carácter de indeterminación al que remite y que nos conduce al problema de la significatividad de aquello que se nos muestra. Es aquí, entonces, donde encuentra su pertinencia adentrarse por otra vereda, en este caso la del símbolo. El ámbito de lo simbólico se configura en torno a un conjunto de conceptos -alegoría, orden, particularidad-totalidad, mostración-ocultación, conformación, objeto industrial-objeto artístico, mimesis y concepto- que, entrelazados, forman un auténtico concepto-mosaico. En primer lugar el símbolo no es alegoría; esta, al decir algo diferente de lo que se quiere decir, deja abierta la puerta a que lo que se dice alegóricamente pueda ser dicho de un modo inmediato, mientras que el símbolo representa un fragmento de Ser, que, llevado a la experiencia de lo bello, constituye “la evocación de un orden íntegro posible, dondequiera que éste se encuentre.”

De esta forma, aun cuando la experiencia de lo bello tenga lugar ante algo particular –un cuadro, una sinfonía, una obra de teatro-, en cierto modo esa experiencia lo es de una totalidad que envuelve al mundo experimentable. Además, y especialmente en el arte moderno, la imposibilidad de encerrar la experiencia estética en un concepto, fijo y determinado, muestra la potencia del símbolo gracias a su juego de mostración y ocultación. Porque, en el arte no solo es cuestión de desvelamiento, al modo de la *aletheia*, sino que también, muy propio del ser humano, el ocultamiento juega un papel importante, es decir, “en la obra de arte hay algo más que un significado experimentable de modo indeterminado como sentido.”<sup>278</sup> De ahí que Gadamer introduzca el término “conformación”, de resonancias geológicas al modo de la formación cristalográfica, que capta en sí mismo, como otra cara más de lo simbólico; en este caso, el término alude a ese salto existente “desde lo que se planea y se hace hasta lo que finalmente sale. Ahora, la conformación ‘está,’ y existe así ‘ahí,’ ‘erguida’ de una vez por todas, susceptible de ser hallada por cualquiera que se encuentre con ella, de ser conocida en su ‘calidad.’ ”<sup>279</sup> Lo que en términos de Benjamín era el aura de la obra de arte. Un paso más, lo simbólico, en el

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 88.

plano de la significatividad, hace estar presente al significado, lo representa; un ‘representar’ que hace estar allí mismo a lo representado, o sea, “en la obra de arte no sólo se remite a algo, sino que en ella está propiamente aquello a lo que se remite.”<sup>280</sup>

Páginas atrás quedaba plasmada la diferencia que según Gadamer existe entre un objeto industrial o artesano y una obra de arte, el carácter de irremplazable de la última; ahora habría que añadir el comentario que hace a la obra de arte moderna en su carácter de reproducible, la grabación discográfica es una reproducción, no una representación. Lo que hace distinta una reproducción a una representación es la mimesis, la imitación. Bien entendido, y recordando un comentario precedente, que nada tiene que ver esa imitación con cualquier tipo de naturalismo fotográfico, no, esa imitación entronca, ya se había visto, con el carácter de representación que tiene el arte, su imitación, su mimesis, no depende de cosas previas; de ahí el equívoco del idealismo hegeliano al sostener que lo bello del arte es la apariencia sensible de la idea, verdad universal, pues, olvida que “el encuentro con lo particular y con la manifestación de lo verdadero sólo tiene lugar en la particularización, en la cual se produce ese carácter distintivo que el arte tiene para nosotros, y que hace que no pueda superarse nunca.”<sup>281</sup>

Por eso nos sirve el término símbolo para acercarnos al arte, antiguo y moderno, porque la esencia de lo simbólico, en su ser paradójico, sin estar referido “a un fin con un significado que haya de alcanzarse intelectualmente”, es la de acoger en sí mismo su significado. Que, como se ve, nos lleva al juego en la medida en que este era autorrepresentación; trasladada esta idea al arte, nos encontramos con que el arte nos pide un esfuerzo propio de construcción. Por lo mismo, tampoco el arte es, como el símbolo, alegoría, pues en la obra de arte se encuentra presente todo lo que ella puede decir.

La tercera de las experiencias más fundamentales que permiten abordar la cuestión del arte es la de la fiesta. La fiesta evoca una celebración del propio reunirse comunitariamente sujeta a modos determinados, una urgencia en el congregarse, de carácter intencional, pues se celebra algo, sin una meta hacia la que ir –aprovecha Gadamer el parentesco lingüístico de ‘celebración’ en alemán, ‘Begehung’, con gehen, caminar, y con

---

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 95.

el propio verbo ‘begehen’, ‘caminar sobre algo’-, en cuya duración y temporalidad no se distinguen momentos sucesivos, sino que se celebra como totalidad, y donde el retorno de la fiesta, su vuelta, fija el orden del tiempo, el calendario. Si hay dos tiempos, el “tiempo para algo”, tiempo vacío que se debe llenar, y el tiempo lleno o propio, la fiesta y el arte serían experiencias propias de este último tipo de tiempo, “la fiesta detiene el tiempo, nos invita a demorarnos. Esto es la celebración. En ella, por así decirlo, se paraliza el carácter calculador con el que normalmente dispone uno de su tiempo. El tránsito desde semejantes experiencias de tiempo de la vida vivida a la obra de arte es sencillo.

En nuestro pensamiento, el fenómeno del arte está siempre muy próximo a la determinación fundamental de la vida, la cual tiene la estructura de un ser ‘orgánico.’ Así, cualquiera puede comprender que digamos: ‘una obra de arte es, de algún modo, una unidad orgánica.’ Quiere decirse que se siente cómo en la visión, en el texto o en lo que sea, cada detalle, cada momento está unido al todo, y no semeja algo pegado exteriormente ni desentona como un trozo inerte, arrastrado por la corriente del hacer. Antes bien, está dispuesto alrededor de un centro.”<sup>282</sup> Así como todo organismo también está centrado en sí mismo, así también la obra de arte es una unidad estructurada en sí misma con su tiempo propio, que “puede ilustrarse en la experiencia del ritmo.” Si lo anterior es claro en las artes transitorias, como la música o la danza, en las estatuarias, en la pintura por ejemplo, ese tiempo propio es un aprender a demorarse en la obra, en una inmersión que propiciará su más amplia y profunda manifestación. En suma, el juego “otorga la permanencia”, el símbolo “es una tarea de construcción y la fiesta “es una celebración para quien participa en ella.”

Por último, la pregunta por el arte puede quedar atrapada entre dos fuerzas, la proveniente del peso de la historia, aquella tendencia que considera como único marco posible de expresión estética la tradición cultural, lo que llama Gadamer la “apariencia histórica,” y la “apariencia progresista” o “progresiva”, para la que cada día es una nueva oportunidad de experimentar la novedad sin conexión ninguna con el pasado. A juicio del

---

<sup>282</sup>*Ibidem*, pp. 105-106.

autor, estas dos posturas olvidan algo elemental: “el auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado.”<sup>283</sup>

El resto, lo que nos queda después de esta indagación, es tener la capacidad de saber elegir tanto en el arte como en los medios de comunicación. Podemos tener, entonces, la experiencia del arte haciéndose efectiva la indisolubilidad de forma y contenido “con la distinción por medio de la cual el arte nos sale al encuentro como lo que nos dice algo y como lo que nos enuncia.”<sup>284</sup> Habrá que salvar, no obstante, de un lado, la tentación del kitsch, disfrutar de algo porque es lo conocido y notorio, de otro, la degustación estética, ir tras el intérprete más que de la obra, si queremos ser capaces de “acoger y retener lo que se nos transmite gracias a la fuerza formal y a la altura creativa del arte genuino. [...]. El arte de otros tiempos pasados sólo llega hasta nosotros pasando por el filtro del tiempo y de la tradición que se conserva y se transforma en viva. El arte no-objetual contemporáneo puede tener exactamente la misma densidad de construcción y las mismas posibilidades de interpelarnos de inmediato. En la obra de arte, eso que aún no existe en la coherencia cerrada de la conformación, sino sólo en su pasar fluyendo, se transforma en una conformación permanente y duradera, de suerte que crecer hacia dentro de ella signifique también, a la vez, crecer más allá de nosotros mismos. Que ‘en el momento vacilante haya algo que permanezca’. Eso es el arte de hoy, de ayer y de siempre.”<sup>285</sup>

¿Por qué este trayecto final dedicado a hacer un sumario de la obra de Gadamer? Porque creo que entre su planteamiento filosófico, de ancho y largo recorrido, que nos lleva y trae de la Antigüedad clásica al arte del siglo XX pasando por la mención a Kant, de la concepción cristiana del arte a las reflexiones de Hegel sobre el mismo, entre este planteamiento de cuño filosófico y las declaraciones, actitudes y su obra misma de Marcel Duchamp se establece un fructífero diálogo que ensancha y enriquece el pensar sobre el arte y, eventualmente, el quehacer mismo de los artistas.

En primer lugar, quisiera destacar la referencia explícita a Duchamp; hay que decir, de un lado, que sea la única mención a un artista moderno, de otro, que lo haga en un

---

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>285</sup> *Ibidem*, pp. 123-124.

momento de su exposición en el que parecía que ya no había posibilidad de respuesta a la pregunta planteada, si había continuidad entre el arte clásico y el actual. En efecto, después de analizar la relación entre arte e imitación, entre arte y belleza y entre arte y estética, admitiendo la revolución que tuvo lugar en el arte a finales del XIX y principios del XX, aceptando también lo moderno de pensar que el arte es autónomo, no está supeditado a ningún principio exterior al arte mismo, y defendiendo la ausencia de finalidad que el arte entraña, se encuentra con los *ready-mades* de Duchamp y, evitando la fácil fórmula, como la citada de Gombrich páginas atrás, de considerarlos extravagantes, deja claro el reto que esos objetos de uso diario suponen como un auténtico shock estético, ante ellos duda de que nos podamos servir de los medios de la estética clásica. Es cuando recurre a establecer puentes entre el arte y tres experiencias fundamentales de la condición humana: el juego, el símbolo y la fiesta.

Las tres, tal como las desarrolla Gadamer y como las relaciona con el arte, tienen muchos puntos en común, diría que más que puntos en común se dan grandes coincidencias, con la actitud de Duchamp ante el arte, el artista y la experiencia estética.

Arte y juego se encuentran en ese punto en el que los dos son pura autorreferencia, no remiten a nada que no sean ellos mismos como actividad, que, además, es un “jugar-con,” de tal manera que, en el arte moderno, el espectador es un cojugador con el artista, algo que reiteradamente afirmaba Duchamp, la obra alcanza su completitud al ser valorada y enjuiciada por el espectador, no solo presente, sino futuro; no creo que sea una casualidad que en este punto, en el que Gadamer considera el arte muy cercano al juego, ponga como ejemplo de obra contemporánea que despierta el interés y la sorpresa del público un objeto tan aparentemente trivial como un botellero, cómo no recordar el *ready-made* del mismo nombre, y que obliga a ese mismo público a preguntarse, ¿qué quiso decir el artista exponiendo un objeto así?, ¿qué hay que entender aquí?, cuestión que nos lleva a considerar la obra de arte como un texto que hay que leer, es decir, interpretar. Ahí, reside, en opinión de Gadamer la relación entre el arte clásico y moderno, el espectador, el intérprete de un cuadro de Rembrandt, como el que se planta perplejo ante el botellero, tienen que realizar la misma operación, intentar entender lo que quiso expresar el artista. Que, por otra parte, alcanza esta actividad lúdica a través de su recurrencia algo importante, fijar lo efímero;

Duchamp diría que será buena o mala, pero una obra de arte nunca perderá su condición de tal.

El símbolo permitía a Gadamer adentrarse en las complejidades presentes en la significatividad de la obra de arte. No repetiré lo mencionado al respecto páginas atrás, pero sí quisiera que se reparara en la serie de términos que rodeaban y daban sentido al de símbolo; otros tantos presentes en las reflexiones y en la práctica artística de Duchamp. Alegoría, orden, particularidad-totalidad, mostración-ocultación, conformación, objeto industrial-objeto artístico, mimesis y concepto, todas ellas categorías del arte que de una u otra forma son aludidas por el artista en referencia a sus *ready-mades*. Todas ellas, en fin, conducen a la idea de que la significatividad de una obra de arte se encuentra agazapada en ella misma, una obra al representar algo no remite, como el *ready-made*, a nada ajeno a ella, es decir, una obra de arte, también un *ready-made*, se autorrepresenta. También este autorrepresentarse es un rasgo que comparten el arte clásico y el moderno.

La obra de arte comparte con la fiesta el carácter de celebración colectiva en la que el tiempo adquiere toda su plenitud desligado de cualquier otra cosa que no sea la celebración de la fiesta misma. El *ready-made* obliga a su espectador a detenerse ante ese objeto vulgar y anodino y suspender, como en la audición de una sinfonía, la noción habitual de tiempo, con su antes y después, e intentar acceder al sentido del mismo.

Por último, esos dos escollos que debería evitar toda experiencia artística, el kitch y la degustación estética, son los mismos escollos que evitaba Duchamp en su obra, lo primero al limitar el número de los *ready-mades*, lo segundo al elegirlos con la mayor de las indiferencias.

## CONCLUSIONES

Llego al final de lo que fue un recorrido por el ambiente literario y artístico que rodeó y envolvió a Marcel Duchamp y que me preparó para adentrarme en su vida, su obra, sus declaraciones y escritos. Bien puedo decir que es un final no definitivo. En la ambigüedad que provoca el punto final, hay una inquietud latente al afirmar “definitivo”, por eso, me tienta, cómo no, suscribir sus mismas palabras: “definitivamente inacabada”, como aquel Gran Vidrio que vio ir desvistiéndose a la novia. De todas formas, habrá que responder del título: por qué “la revolución estética de Marcel Duchamp”.

A lo largo de las páginas precedentes, apareció varias veces la palabra ‘revolución’, bien en títulos de obras sobre el arte del siglo XX, bien a la hora de caracterizar a las vanguardias, bien en referencias directas al propio Duchamp. De una u otra forma, quedaba patente el papel jugado por los *ready-mades* en el arte del ese siglo. Es verdad que, quizá, el sentido rompedor de esos objetos en principio anodinos y vulgares encontró su lugar y tiempo con posteridad al momento en el que fueron presentados o creados. En cualquier caso, las citas que fui rescatando de filósofos, críticos de arte y teóricos de la experiencia estética fueron, en mi opinión, lo suficientemente claras y explícitas como para conceder un lugar excepcional en el arte de esa centuria a los *ready-mades*.

Sin embargo, hay una insuficiencia en el empleo de esa palabra, o, si se prefiere, una indefinición. Qué duda cabe de que ‘revolución’ remite a una situación de ruptura total con lo establecido. La primera reacción que se experimenta al tener delante la palabra, viene como impulsada por un resorte la asociación con la política. ‘Revolución’, por antonomasia, es la francesa, después la mexicana, después la soviética. El gesto que la refleja con más claridad, quizá sea la guillotina, cuya actividad, tratándose de un rey, es la muestra máxima de lo que significa una ruptura. Algo parecido se puede afirmar de las otras revoluciones y de las no mencionadas. Por otra parte, sin embargo, ‘revolución’ fue un término que a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se aplicó a numerosas facetas de la vida social, mucho más allá de los estrictos marcos políticos. Así tuvimos oportunidad de ser testigos, o de haber oído hablar, de una revolución sexual, de una revolución de los mercados, de una revolución, incluso, de la derecha. Con ello, nos encontramos, entonces,

con un término que adquiere tal extensión semántica que casi lo vuelve carente de fondo y fuerza.

En otro orden de cosas, si volvemos la vista atrás, en su origen, ‘revolución’ remitía a procesos cíclicos, de manera particular los movimientos rotatorios que se observaban en el firmamento; era la revolución de los astros en torno a la tierra, aquel privilegiado, o último según se mire, planeta que permanecía inmóvil en el centro del universo alrededor del que giraba todo el cosmos. Este sentido de ‘revolución’ aún hoy día está presente en nuestra expresión diaria, como cuando hablamos de las revoluciones de un motor o de aquellos románticos discos que giraban a 45 revoluciones por minuto.

Entonces, ¿a qué tipo de revolución me refiero cuando la pongo en relación con los *ready-mades*? Me inclino por entender por ‘revolución’ esa casi imposible síntesis de ruptura y movimiento rotatorio. De hecho, las revoluciones políticas que se apropiaron de la palabra importándola de la astronomía, en el caso mencionado, el de la revolución francesa, y el no mencionado, el de la “revolución gloriosa” de la Inglaterra de finales del siglo XVII, encontraron su legitimación no en instaurar un orden nuevo que diera al traste con el vigente, sino que, por el contrario, se presentaban como las restauradoras de un régimen anterior traicionado por innovaciones perversas e ilegítimas. La inglesa se fundó en preservar el derecho tradicional inglés, puesto en peligro por las luchas intestinas de mediados de aquel siglo; la francesa reivindicó el republicanismo romano como el ejemplo que debía orientar a la nueva Francia. Tenemos, entonces, que la revolución siendo ruptura, puede ser legitimada a partir y en nombre de una determinada tradición.

Es cierto, la obra de Marcel Duchamp fue revolucionaria por ser rupturista, también por adscribirse a una tradición. Hasta tal punto fue rupturista que, como los revolucionarios más puros, fue repudiado por aquellos que pasaban por ser los revolucionarios oficiales. Escandalizó a los cubistas que no pudieron entender, ni quisieron permitir, que un desnudo bajara una escalera, escandalizó a los Independientes de Nueva York que escondieron el tesoro del R. Mutt detrás de una mampara, escandalizó a venerables críticos de arte que, según confesión propia, ni siquiera se permitían el lujo de leer libros inmundos que elevaran a la categoría de obras de arte relucientes urinarios masculinos. Pero Marcel Duchamp también reivindicó la tradición, aquella que se fundaba en la libertad del artista -

¿o no miró siempre con cierta sana envidia a su hermano que firmaba como Villon?-, aquella que se legitimaba en despertar la imaginación y el ingenio del espectador -qué hicieron, si no, Leonardo o Piero de la Francesca, aguzar el ingenio de quienes les encargaban una obra determinada y fijada, pero resuelta según su criterio de creación y composición-, aquella que llegó, aunque desde presupuesto teóricos tan distintos al suyo como el platonismo, a defender al pintor sin manos, porque lo importante era “la idea”. Una vez más, casi sin querer, nos encontramos con ese Duchamp ambivalente, que cierra y abre, que se disfraza de mujer y que la disfraza a ella con sus ropas, que es revolucionario tras una tradición.

Lo confesaba él mismo en su *Criticavit*, “la base de mi propio trabajo durante los años que precedieron inmediatamente a mi venida a América, en 1915, era el deseo de romper las formas –de “descomponerlas” un poco a la manera cubistas-. Pero yo quería ir más lejos –pero, mucho más lejos-, de hecho, en una dirección totalmente distinta. Así desemboqué en *El desnudo bajando una escalera* y en el *Gran Vidrio*.”

Por eso considero que los *ready-mades* fueron revolucionarios, porque tensaron hasta el límite los presupuestos que habían guiado a las vanguardias de principios del siglo XX, pero, al mismo tiempo, retuvieron en sí aquellos viejos y frescos horizontes que orientaron la creación y recreación de todo arte que se precie. Es claro lo que nos enseña Gadamer en ese diálogo con Duchamp, hay un puente entre el arte clásico y el moderno, pero ese puente lanzado entre un arte y otro, encuentra su sentido último en lo más profundo del ser humano, en el juego sin finalidad, en el símbolo polisémico, en la celebración de la fiesta.

## Bibliografía.

- Álvarez, Falcón, *Luis, Realidad, arte y conocimiento*, Barcelona, Horsori, 2009.
- Apollinaire, Guillaume, *Los pintores cubistas*, Madrid, La balsa de la medusa, 2009.
- , *El marqués de Sade*, España, Pepitas de calabaza, 1994.
- Barr, Alfred H., *La definición del arte moderno*, Madrid, Alianza, 1989.
- Bataille, Georges, *La literatura y el mal. Emily Brontë, Baudelaire, Michelet, Blake, Sade, Proust, Kafka, Genet*, Madrid, Taurus, 1977.
- Bocola, Sandro, *El arte en la modernidad*, Barcelona, Serbal, 1994.
- Bozal, Valeriano, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, La balsa de la medusa, 1996.
- Breton, André, “Marcel Duchamp: Phare de la Mariée”, en *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1965.
- , *Antología del humor negro*, Anagrama, Barcelona, 1991.
- , *Manifiestos del Surrealismo*, Madrid, Visor, 2002.
- Cabanne, Pierre, *Conversaciones con Marcel Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1972.
- Calvino, Italo, *Por que leer los clásicos*, Barcelona, TusQuets, 1992.
- Cantz, Hatje, *Marcel Duchamp Respirateur*, Ostfildern, 1995.
- Cravan, Arthur, *Maintenant*, Madrid, el olivo azul, 2009.
- Crow, Thomas, *El arte moderno en la cultura de lo cotidiano*, Madrid, Akal, 2002.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- , *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*, Barcelona, Paidós, 2002.
- , *La madonna del futuro. Ensayos en un mundo del arte plural*, Barcelona, Paidós, 2003.
- Décimo, Marc, (éd.), *Marcel Duchamp et l'érotisme*, Dijon, Les Presses du réel, 2008.
- Demos, T.J., *The Exiles*, Cambridge, MIT press, 2007.

- Duchamp, Marcel, *Escritos. Du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- , *Notas*, Introducción de Gloria Moure, Madrid, Tecnos, 1989.
- , *Cartas sobre el arte 1916-1956*, Barcelona, Elba, 2010.
- Dutton, Denis, *El instinto del arte. Belleza, placer y evolución humana*, Madrid, Paidós, 2010.
- Duve, Thierry de, *Nominalisme Pictural Marcel Duchamp la peinture et la modernité*, París, Minuit, 1984.
- , *Résonances du ready made. Duchamp entre avant-garde et tradition*, Paris, Hachette, 1989.
- Eagleton, Terry, *Walter Benjamin, o hacia una crítica revolucionaria*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Freeland, Cynthia, *Pero ¿esto es arte?*, Madrid, Cátedra, 2004.
- Foucault, Michel, *Raymond Roussel*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- Gadamer, Hans-Georg, *La actualidad de lo bello*, Barcelona, Paidós, 1991.
- Gerstner, Karl, *Marcel Duchamp: "Tu m'". Puzzle upon Puzzle*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2003.
- Hauser, Arnold, *Historia Social de la Literatura y el Arte*, Madrid, Valdemar, 1987.
- Henderson, Linda Dalrymple, *Duchamp in context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, Princeton, Princeton University Press, 1998.
- Hernández, Martínez, Laura, *El origen del lenguaje: un tema reactualizado*, UAM, Ludus Vitalis, vol. XIII, num. 23, 2005.
- Jarry, Alfred, *Ubú rey*, Madrid, Cátedra, 2009.
- , *El supermacho*, Madrid, Valdemar, 1997.
- Marcel Duchamp, Respirateur*, Ostfildern, Hatje Cantz, 1999. Texto publicado para la exposición "Marcel Duchamp *Respirateur*", que tuvo lugar en el Staatliches Museum Schwerin del 27 de agosto al 19 de noviembre de 1995.
- Micheli, Mario de, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.

Mundy, Jennifer, (ed.), *Duchamp, Man Ray, Picabia*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2008. Texto publicado primero en inglés por Tate Publishing en 2008.

Murray, Chris, *Pensadores clave sobre el arte: el siglo XX*, Madrid, arte cátedra, 2006.

Onfray, Michel, *Antimanual de filosofía*, Madrid, EDAF, 2005.

Monteverde, Julio, “Al dominio de la libertad absoluta” en: Apollinaire, Guillaume, *El marqués de Sade*, Madrid, pepitas de calabaza, 2006.

Parcerias, Pilar, *Duchamp en España*, Madrid, Siruela, 2009.

Panofsky, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza, 2008.

Parkinson, Gabin, *The Duchamp book*, London, Tate Publishing, 2008.

Paz, Octavio, *Los privilegios de la vista, Obras completas*, vol. 6, México, F.C.E., 1998.

Ramírez, Juan Antonio, *Duchamp el amor y la muerte, incluso*, Madrid, Siruela, 1993.

*Revista de Occidente*, Madrid, febrero, 2011.

Roché, Henri-Pierre, *Victor (Marcel Duchamp)*, Madrid, Ardora, 2010.

Roussel, Raymond, *Impresiones de África*, Madrid, Siruela, 1990.

San Martín, Francisco Javier, *Dalí – Duchamp Una fraternidad oculta*, Madrid, 2004.

-----, “Marcel Duchamp: Etant Donnés”, *Devenires*, No. 11, Morelia, Enero, 2005.

Sedlmayr, Hans, *La revolución del arte moderno*, Barcelona, Acantilado, 2008.

Speranza, Graciela, *Fuera de campo, literatura y arte argentinos después de Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 2006.

Stangos, Nikos, *Conceptos de arte moderno*, Madrid, Alianza, 2000.

Stewart, Ian, *Historia de las matemáticas. En los últimos 10.000 años*, Crítica, Barcelona, 2007.

Subirats, Eduardo, *El final de las vanguardias*, Barcelona, Anthropos, 1989.

Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, Tecnos, 1992.

Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999.

Trías, Eugenio, *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel, 1985.

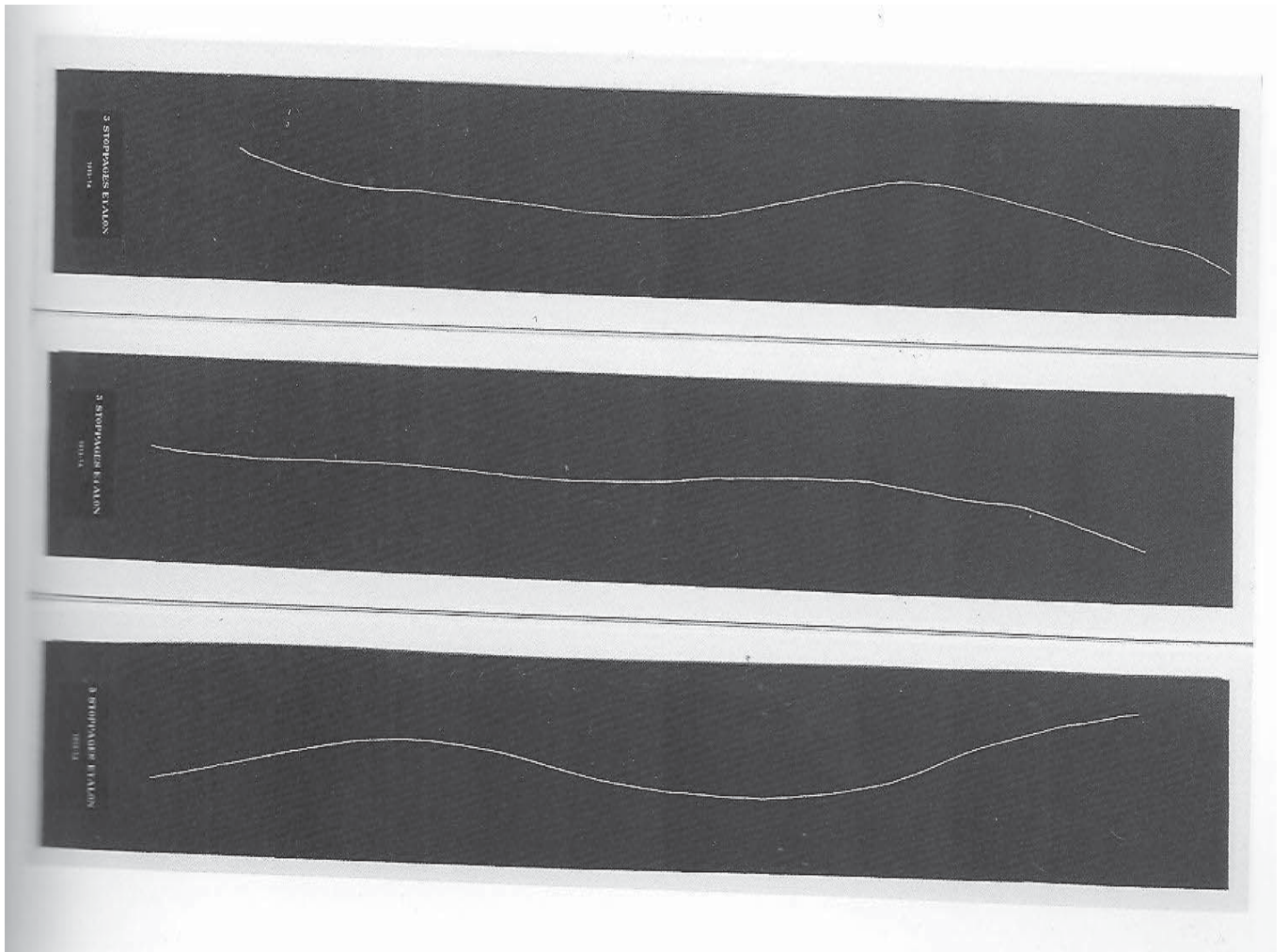
-----, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.

Veyne, Paul, *Foucault, pensamiento y vida*, Paidós, Barcelona, 2008.

Vila-Matas, Enrique, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 1985.



*“Rueda de bicicleta sobre taburete de cocina”  
(1913)*



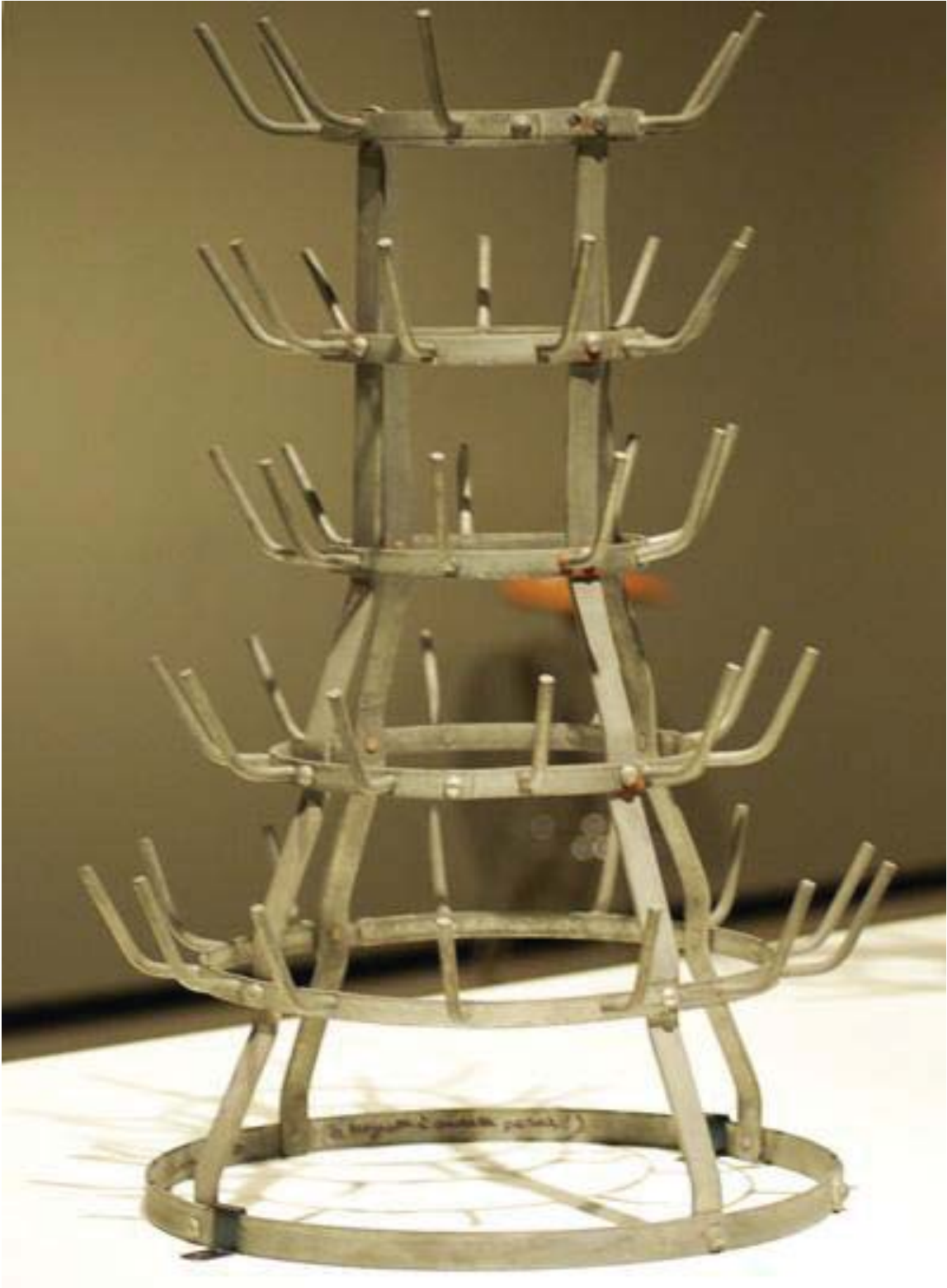
***“Trois Stoppages Étalon”***

***(1913-1914)***



*“Pharmacie”*

(1914)



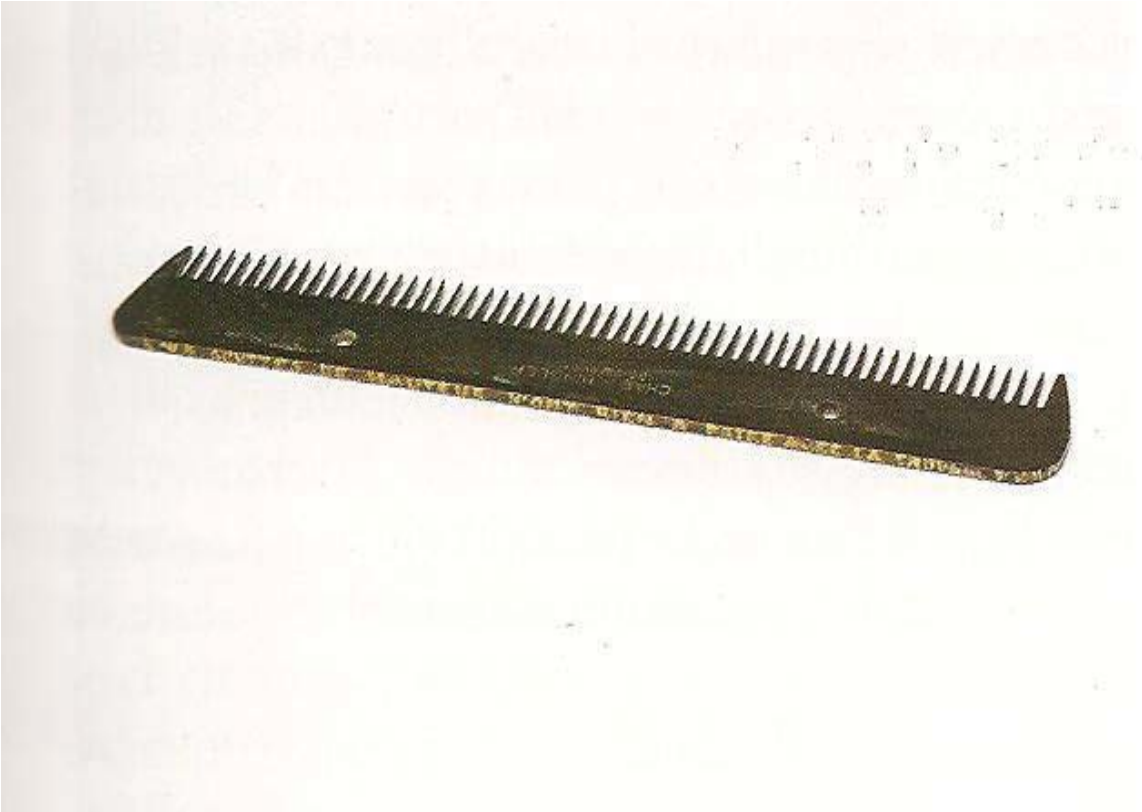
*“Porta botellas”*

(1914)



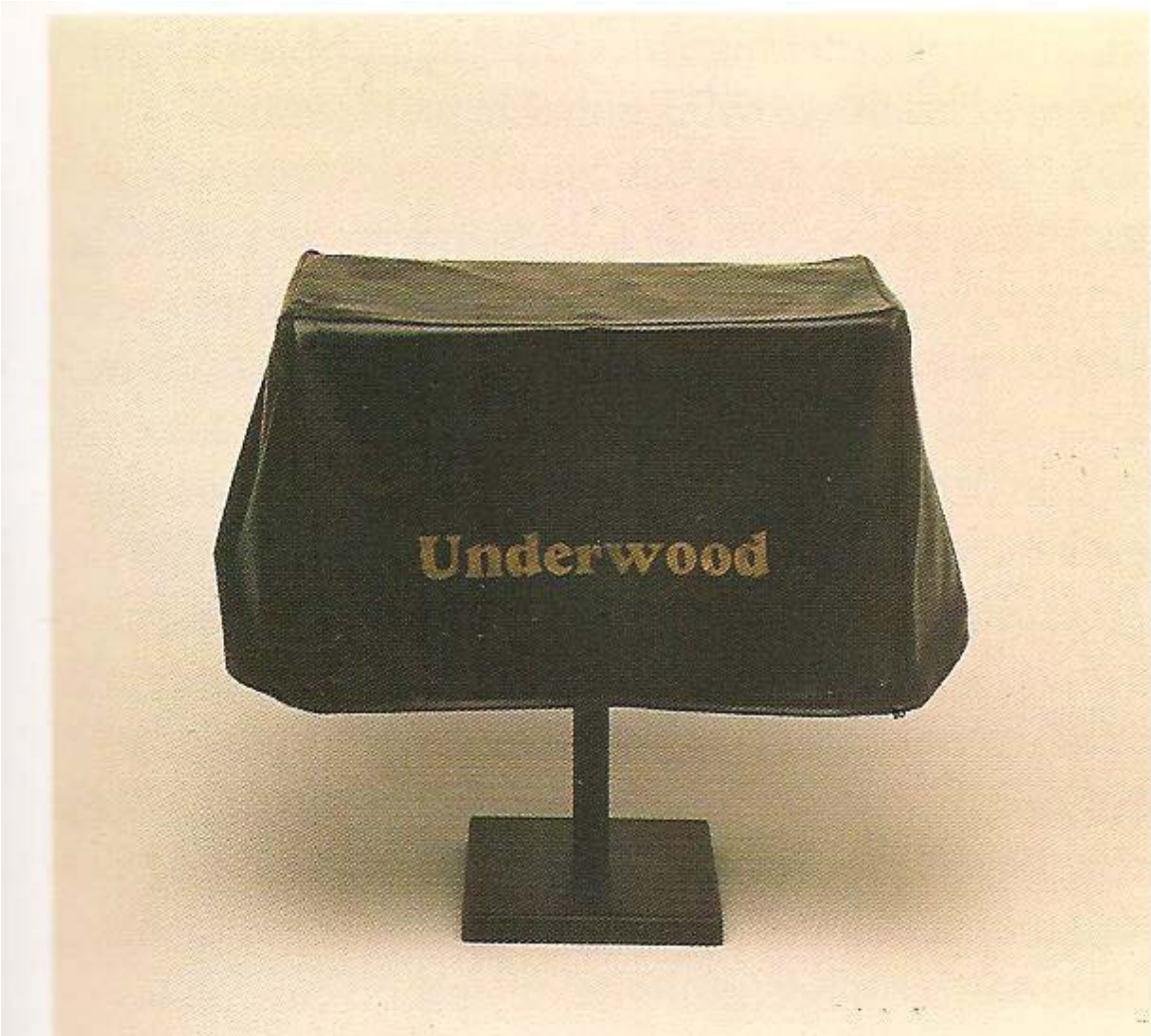
*“In advance of the broken arm”*

*(1915)*



*“Peine”*

*(1916)*



*“Plaint... de voyage”*

(1916)



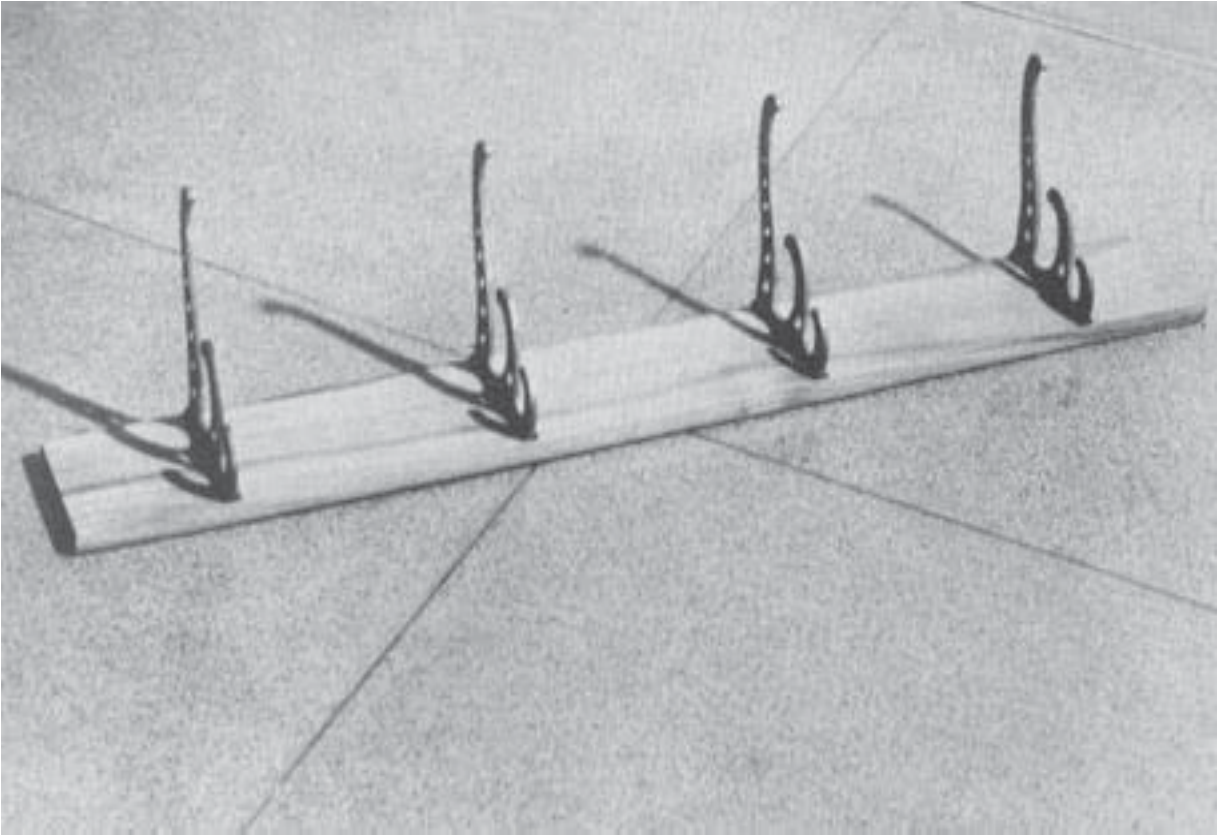
*“À bruit secret”*

*(1919)*



*“Apolinère Enamaled”*

(1916-1917)



*“Trébuchet”*

(1917)



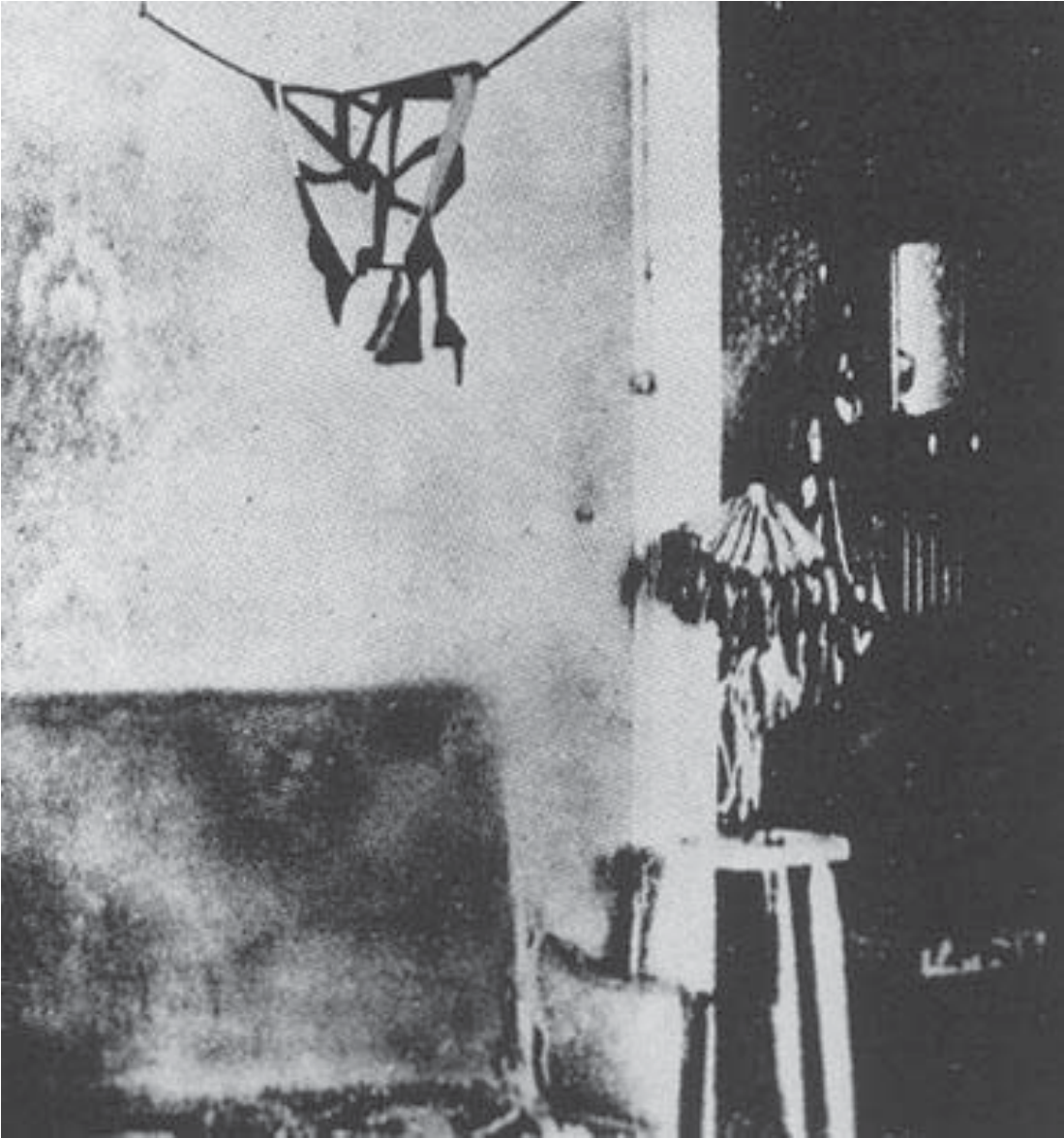
*“Porte- chapeau”*

*(1917)*



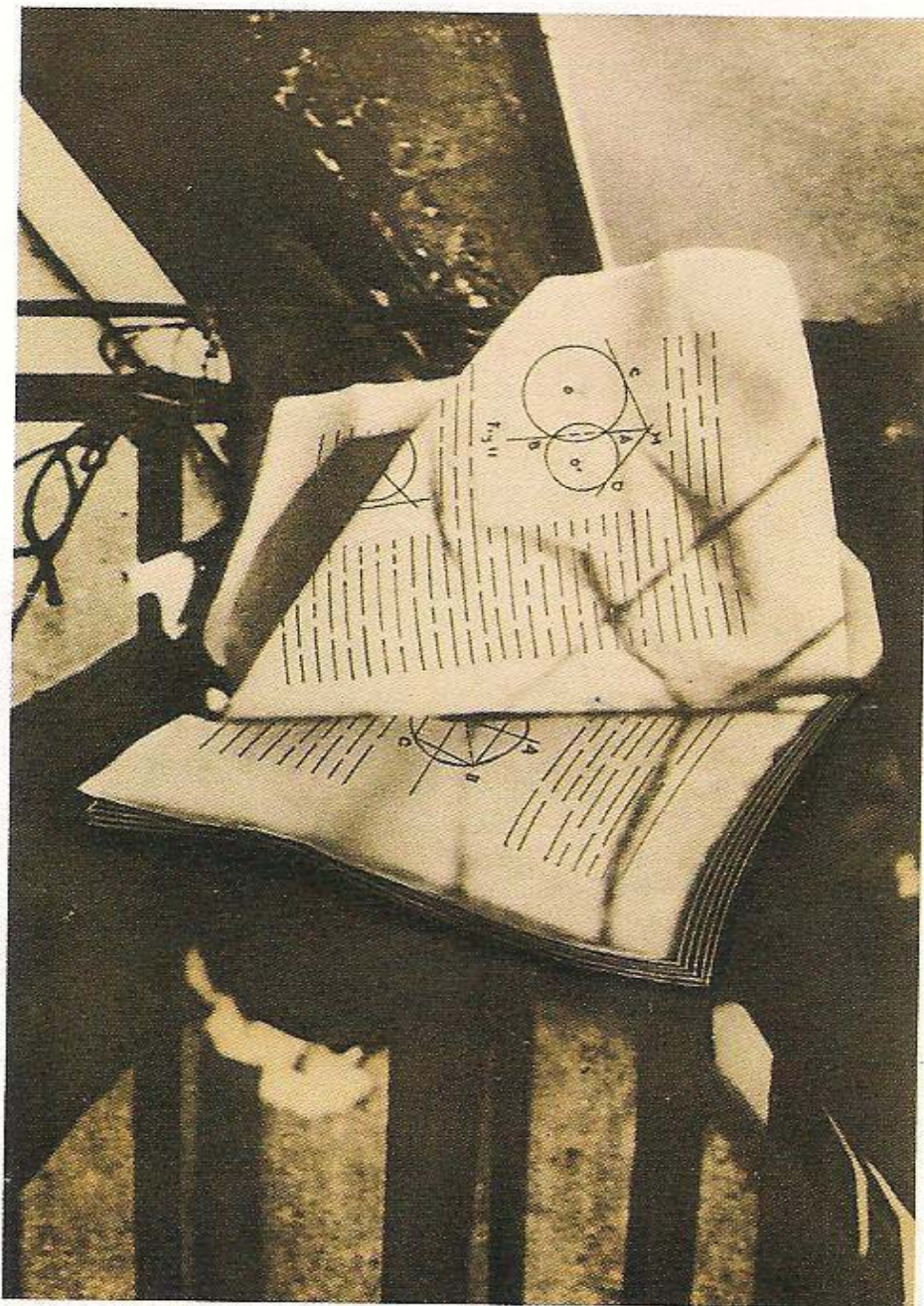
*"Fountain"*

(1917)



*“Sculpture de voyage”*

(1918)



*Redy-made malhereux*

(1919)



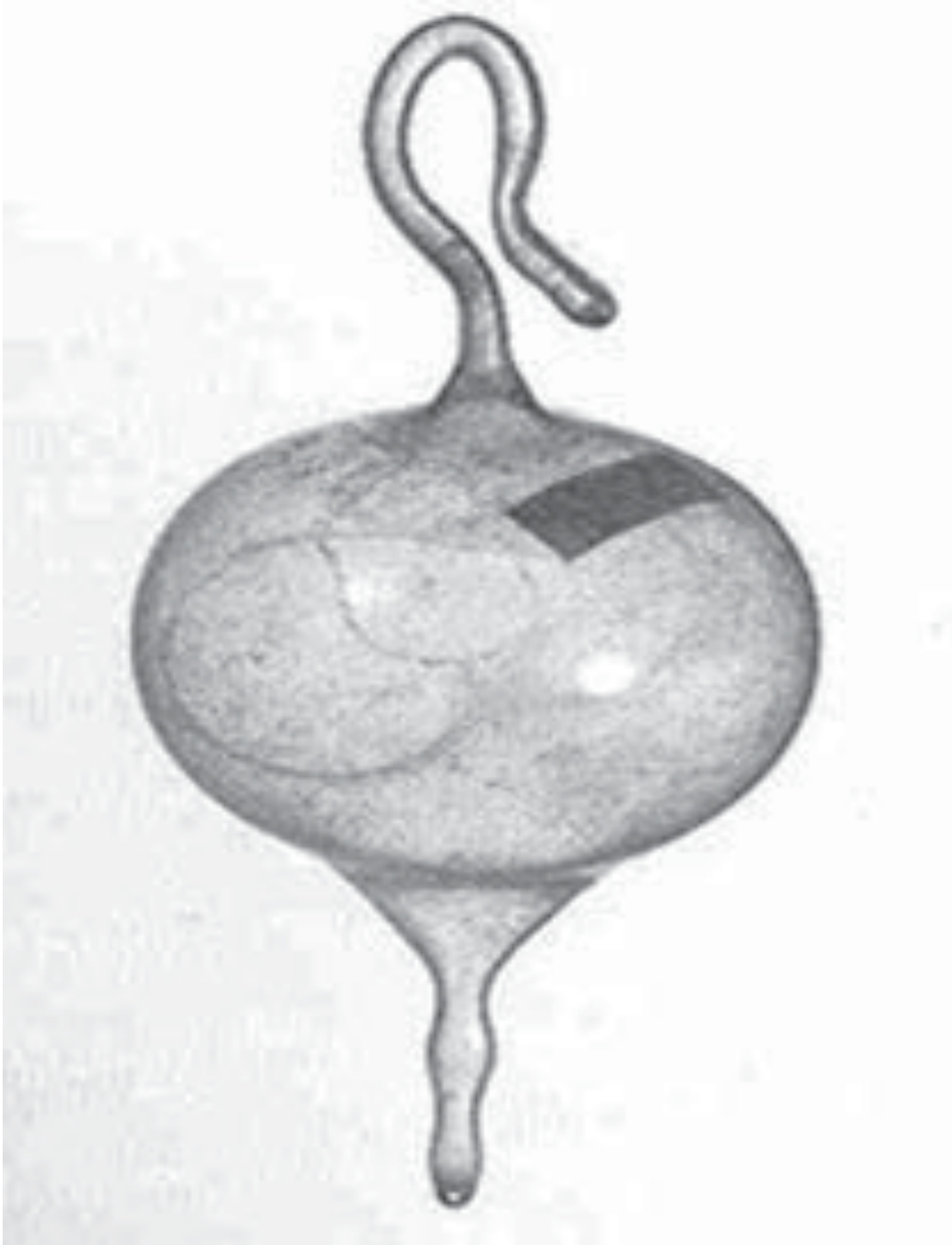
**"Cheque Tzanck"**

**(1919)**



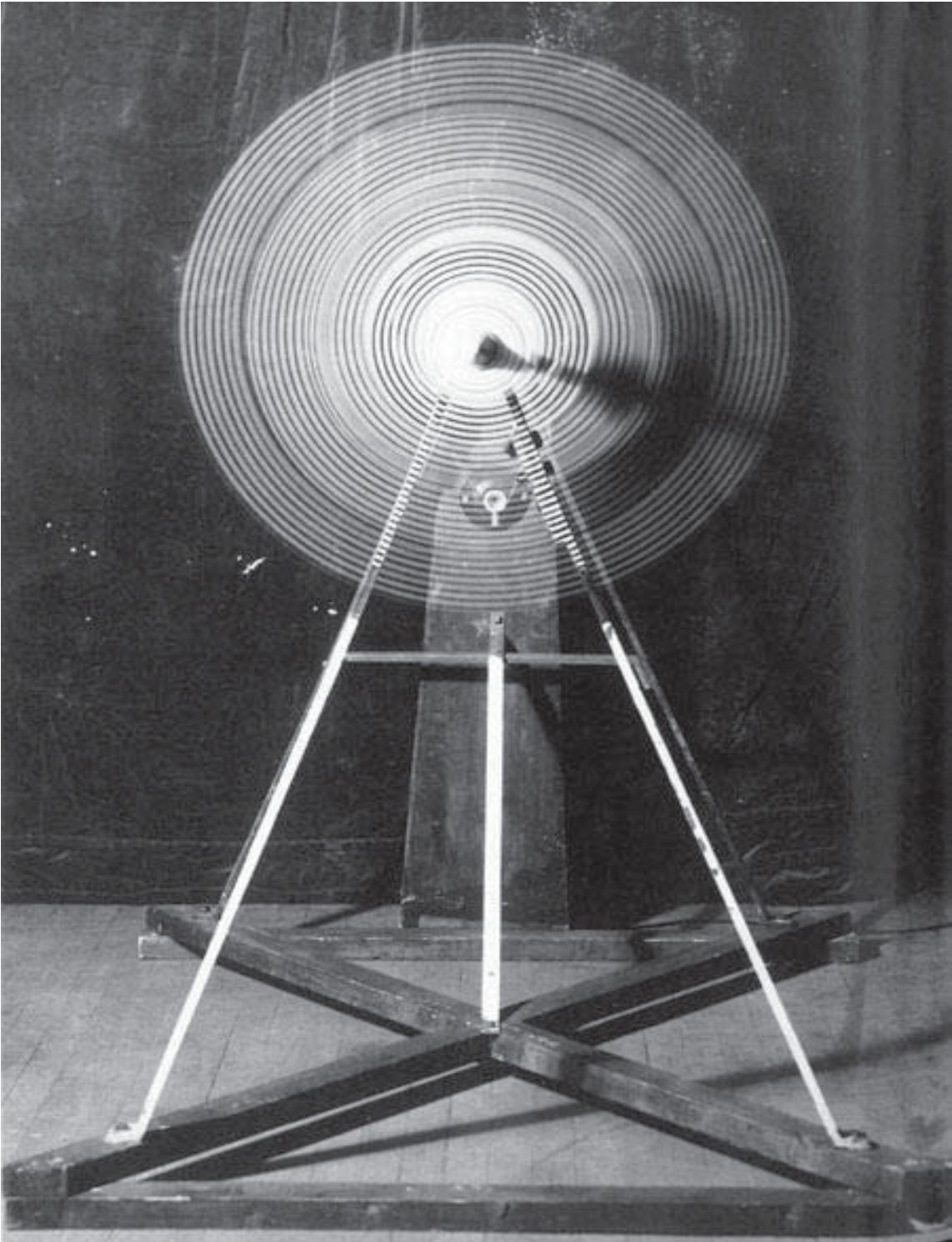
*“L.H.O.O.Q.”*

*(1921)*



*“Air de Paris”*

(1919)



*“Rotative plaque verre”*

(1928)



*“Rose Sélavy”*

(1921)



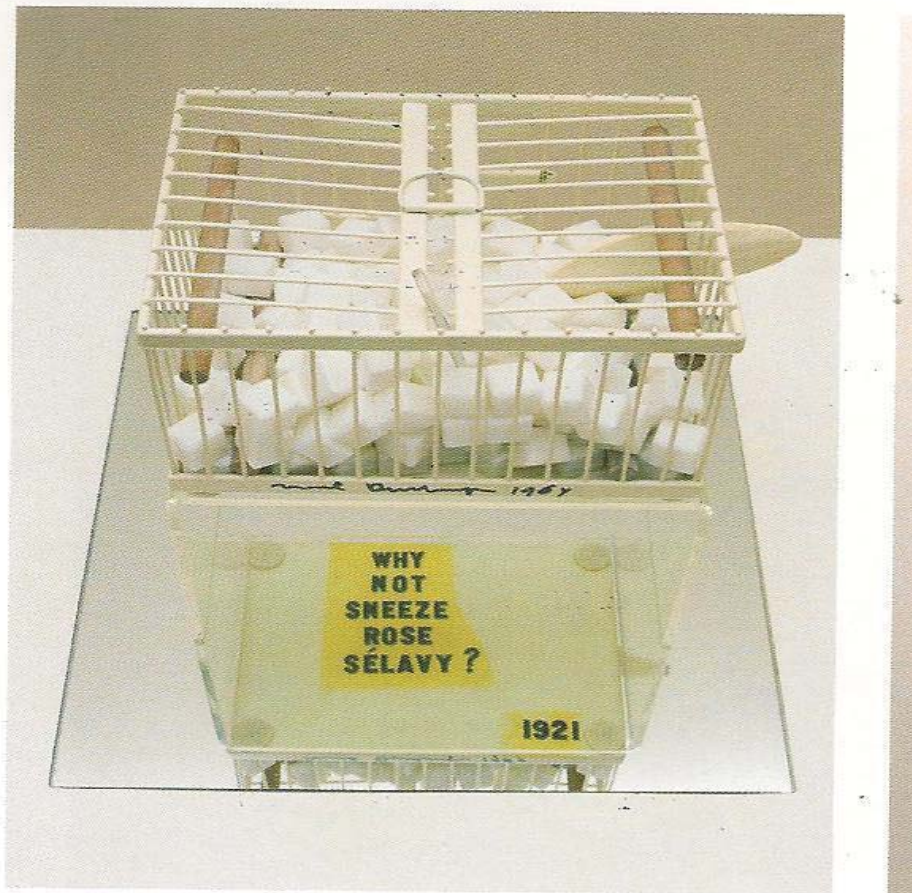
*“Fresch Widow”*

(1921)



*“Belle Hairine eau de voilette”*

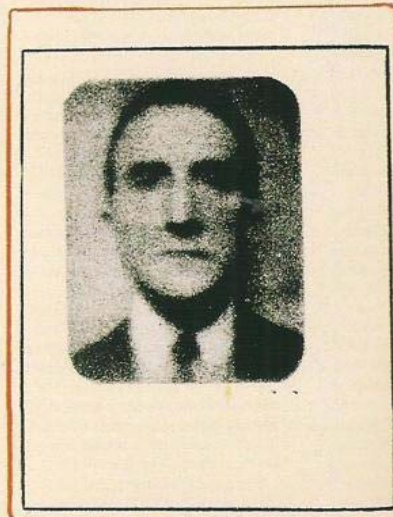
*(1931)*



*“Why not sneeza Rose Sélavy”*

(1921)

# WANTED



## \$2,000 REWARD

For information leading to the arrest of George W. Welch, alias Bull, alias Pickens, etcetry, etcetry. Operated Bucket Shop in New York under name HOOKE, LYON and CINQUER. Height about 5 feet 9 inches. Weight about 180 pounds. Complexion medium, eyes same. Known also under name RROSE SÉLAVY

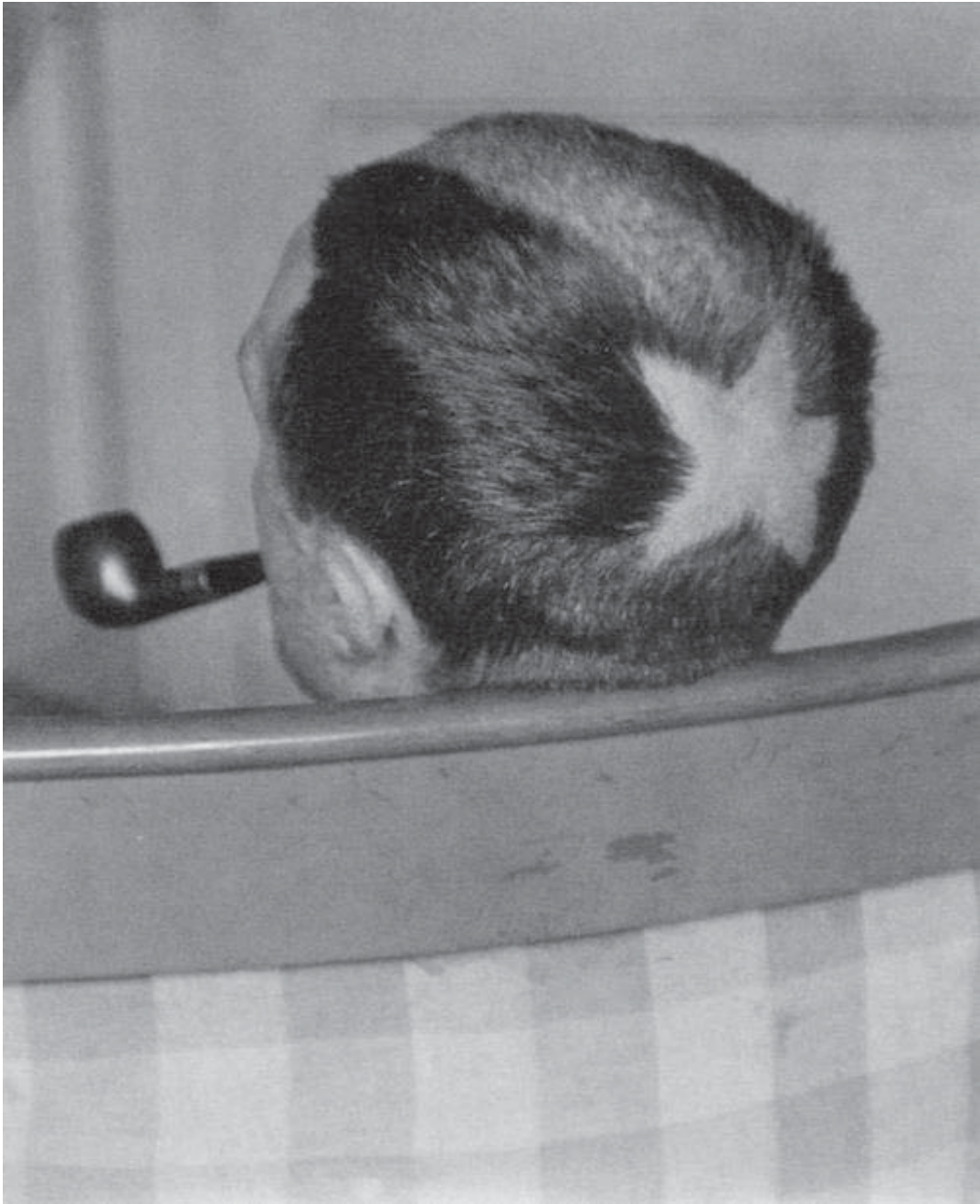
*"Wanted"*

(1938)



*“El maniquí de Marcel Duchamp”*

(1938)



*“Tonsura”*

*(1919)*



*“Obligación de Montecarlo”*

(1924)



*“Duchamp was here”*

*(baños de la UNAM 2011)*

