

Marcel Duchamp

ESCRITOS

Duchamp del signo, seguido de Notas

Escritos reunidos y presentados
por Michel Sanouillet y Paul Matisse

Edición en español dirigida por José Jiménez

Galaxia Gutenberg

Edición al cuidado de José Jiménez
Índices de conceptos y de nombres elaborados por Fernando Pérez Fernández

Publicado por
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Primera edición en Galaxia Gutenberg: marzo de 2012
Primera edición en este formato: septiembre de 2019

- © Herederos de Marcel Duchamp, 2012
- © Marcel Duchamp, VEGAP, y © Man Ray Trust, VEGAP,
por las obras de Marcel Duchamp, Barcelona, 2012
- © Del prólogo y las notas: José Jiménez
- © David Stacey Ancira por la traducción del francés de la introducción de Michel Sanouillet, 2012
- © Galaxia Gutenberg, S.L., 2012

Duchamp del signo:

- © Flammarion, 1975, 1994, París
- © 1978, Josep Elías y Carlota Hesse, por la traducción del francés
de *Escritos: Duchamp du signe*, cedida por Editorial Gustavo Gili, S. L.
- © Associates in Fine Arts, de la Universidad de Yale, por las notas de *Société Anonyme*, 1950
- © Arne H. Ekstrom por «*En infinitivo* (la Caja blanca)» Cordier & Ekstrom, Inc., 1966
- © Art News por «El proceso creativo», 1957
- © The Art Institute of Chicago, por «La colección Mary Reynolds», 1956
- © The Museum of Modern Art, New York, por «Tributo al artista», en Charles Demuth,
de Andrew Carnduff Ritchie, 1950; por «Lo que no va bien en el arte en este país...»,
publicado por primera vez en *Eleven Europeans in America, The Museum of Modern Art Bulletin*, 1946;
y por «*Si la scie scie*» y «A propósito de los "Ready-mades"»
- © Matta, por «Sombras proyectadas»
- © Pierre André Benoit por «Posible»
- © Enrico Donati, Sidney Janis, Arturo Schwarz

Notas:

- La primera edición de la obra fue publicada en 1980
por Centre national d'art et de culture Georges Pompidou
- © Flammarion, por la nueva edición revisada y corregida con la colaboración
de Anne Sanouillet y de Paul B. Franklin, 2008
- © M.ª Dolores Díaz Vaillagou, por la traducción del francés
de *Notas*, cedida por Grupo Anaya, S. A.

Preimpresión: María García
Impresión y encuadernación: Romanyà-Valls
Pl. Verdaguer, 1 Capellades-Barcelona
Depósito legal: B. 15995-2019
ISBN: 978-84-17971-33-5

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública
o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización
de sus titulares, aparte de las excepciones previstas por la ley. Dirijase a CEDRO
(Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear
fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

El ojo espectador

Introducción a la edición en español

JOSÉ JIMÉNEZ

En una de las notas publicadas en 1980 sobre su obra *El Gran vidrio* (ver luego, n. 68 (anverso), p. 354), Marcel Duchamp intenta establecer lo que serían las «notas generales» *para un cuadro hilarante*. La necesidad de fijar *lingüísticamente* el proyecto y las características de la obra, y a partir de ella la síntesis de *precisión* y *humor*, o para utilizar la forma acuñada por él mismo *ironía de afirmación*, son características centrales no sólo de esa obra, una de las más importantes de todo el siglo xx, sino también de la trayectoria de Marcel Duchamp en su conjunto. Con un matiz, además, sumamente relevante: Duchamp pensaba que el artista es un *mediador* y las obras dispositivos *abiertos*, cuya consumación como *acto creativo* la realiza *el espectador*, que con el tiempo llega a ser *la posteridad*. En definitiva, según Duchamp, «el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo.» (ver luego, p. 236).

De ahí la preocupación de Duchamp en hacer llegar sus propuestas al público *con precisión*. Y de ahí, también, que una obra sin duda compleja y avanzada a su tiempo requiriera por parte de Duchamp no sólo una serie importante de escritos, reunidos en su mayor parte en esta edición, sino también un notable número de declaraciones y manifestaciones, recogidas en entrevistas y conversaciones. Entre los artistas del siglo xx, Marcel Duchamp ha sido no sólo *uno de los que más ha escrito* sobre su obra, sino a la vez *uno de los que más ha hablado* sobre la misma. El motivo fundamental, insisto en ello, no puede ser otro que esa búsqueda de precisión, realmente decisiva, para la consumación del acto creativo. Esto implica anticiparse en décadas a teorías como la de Umberto Eco sobre la *obra abierta*, o las de la *estética de la recepción* formuladas por Hans-Robert Jauss y otros. Desde *El Gran vidrio* a su última obra: *Étant Donnés*, Duchamp intentó establecer con

precisión *desde dónde* se debía mirar para poder comprender plenamente, y a la vez *fabricar* sus obras de modo tal que *el ojo espectador* pudiera acceder con la máxima precisión a todos y cada uno de sus componentes, como puede apreciarse en esa misma nota 68 a la que antes me refería: «Quizás dar al cuadro como fondo un plano vertical iluminado; las sombras de las diversas partes proyectadas sobre ese plano permitirían al ojo espectador situar exactamente la profundidad de perspectiva de cada punto del conjunto».

I. Marcel Duchamp en perspectiva

Desde la perspectiva que podemos tener hoy, finalizada ya la primera década del siglo XXI, parece fuera de duda que los dos grandes artistas plásticos que marcaron con sus obras el signo de nuestro tiempo, son Pablo Picasso (1881-1973) y Marcel Duchamp (1887-1968), ambos con registros bastante diferentes. Picasso es la desmesura, la expansión creativa sin límites. Duchamp es la concentración, el pliegue interior que se desplaza de forma retardada.

La sobreabundancia expresiva de Picasso, la densidad metamórfica de su creatividad, hacen de él la culminación del lenguaje y la memoria de la tradición artística de Occidente, en síntesis con las dimensiones antropológicas más profundas de la expresión plástica. La importancia de Duchamp brota de otro registro: de su voluntad de poner entre paréntesis la destreza manual en una época dominada por la configuración técnica del mundo. Duchamp fue el artista que comprendió y asumió de un modo más pleno la gran transformación que habría de experimentar el arte ante el imparable y acelerado proceso de expansión de la tecnología.

¿Está muerta la pintura? La cuestión ha sido con frecuencia mal planteada y mucho peor entendida. No se trata de indicar el final de un género artístico concreto, sino de preguntarse dónde se sitúa la especificidad del arte en un mundo caracterizado por la sobreabundancia de imágenes, por una exuberancia de manifestaciones estéticas nunca antes conocida, resultado de la aplicación de la técnica a la producción de objetos, la comunicación y el consumo.

La radicalidad de aquel interrogante, que marca en el calendario 1912 como *el primer año de la era artística Duchamp*, en la que aún vivimos hoy, suponía abrir el horizonte del artista plástico hacia un universo no limitado por la representación sensible, hacia una consideración de los materiales del arte a la luz del concepto y el signo. Duchamp fue el pionero. El primero en adentrarse con toda la intensidad requerida en ese, entonces, territorio virgen, inexplorado. Y por eso abrió senderos que luego han sido profusamente transitados. A veces sin su fuerza y aliento poético, derivando hacia la mera repetición.

Duchamp marca la pauta de la ruptura definitiva de los géneros plásticos de la tradición. En su trabajo, las obras, los objetos elegidos, los textos y su desdoblamiento en un *alter ego* femenino como Rose Sélavy, se integran en una misma unidad, en una originalísima síntesis poética de visualización y reflexión. Por eso es imprescindible: nos ha enseñado a «mirar» de otro modo, evitando el mero brillo superficial de lo sensible, impugnando en su raíz el esteticismo de la vida cotidiana en las sociedades de masas.

El mayor lastre en las interpretaciones de Marcel Duchamp suele ser la carga de solemnidad, de gravedad, con la que tantas veces se presenta su figura y su obra. Cuando las auténticas claves para llegar a él son la sencillez, el humor, la jovialidad. La afirmación de la vida.

Parece hoy cada vez más claro que Duchamp fue un adelantado a su tiempo. Figura relativamente marginal, respetado, pero reconocido en su auténtica valía sólo en círculos reducidos de la vanguardia artística. Él mismo fue consciente de su anticipación respecto a la época en que vivía: ni los artistas de su tiempo, ni las instituciones, ni el público estaban preparados para asimilar su obra. Había que esperar.

De ahí su preocupación por reunirla, por «concentrarla». Gracias a sus amigos mecenas americanos, los Arensberg y, después, al Museo de Arte de Filadelfia. O por medio de la reproducción fiel, en miniatura y portátil, esa especie de museo dinámico inventado por él: *La Boîte-en-Valise (La caja-en-maleta)*. O por la precisión de sus escritos y manifestaciones.

En 1955, le dijo a James Johnson Sweeney: «Lo peligroso es estar siempre gustando al público más inmediato que te rodea, te acoge, te acaba consagrando y te confiere un éxito y... lo demás. Al contrario, quizás haya que esperar cincuenta o cien años para

alcanzar a tu verdadero público, pero ese es el único que me interesa.» (ver luego, p. 229).

UN COLOR INVISIBLE

Estimulado quizás por el ejemplo de sus hermanos mayores: el ilustrador y pintor Jacques Villon y el escultor Raymond Duchamp-Villon, Marcel Duchamp decidió muy pronto convertirse en artista. Realizó sus primeras pinturas en 1902, cuando tenía quince años, a la vez que se interesaba cada vez más por el ajedrez. Dos años después, llegaba a París decidido a alcanzar su objetivo.

Además de introducirse en los círculos de la vanguardia artística, comenzó a colaborar como ilustrador gráfico en algunas publicaciones satíricas, gracias al apoyo de su hermano mayor Jacques. Trabaja en lo que se revela hoy como algo capital para su desarrollo artístico ulterior: la ilustración de una idea mediante la síntesis de la imagen visual y la leyenda, todo ello con una intención humorística.

Duchamp pasó, con rapidez, en muy pocos años: de 1907 a 1912, por todos los «estilos» que impulsaban los movimientos artísticos del momento: impresionismo, tratamiento analítico de las formas derivado de Cézanne, fauvismo, simbolismo y cubismo, aunque intentando en todos los casos variantes personales y situándose siempre al margen de cualquier disciplina colectiva.

A la vez, en esos años de formación desempeñaron una función determinante sus numerosas lecturas de poesía. Para la génesis de su obra serán decisivos: Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, Alfred Jarry y Raymond Roussel, naturalmente entre muchos otros. Y también el inclasificable lingüista Jean Pierre Brisset, autor de *La gramática lógica* (1878).

El desnudo femenino se convierte muy pronto en uno de sus centros de interés. Un pequeño grabado, a la punta seca, para ilustrar el menú de la cena de Nochebuena de 1907 muestra a una mujer desnuda encima de una copa bebiendo de una botella. Entre 1907 y 1908 se datan otros dos dibujos de desnudos femeninos situados sobre escaleras, algo que anticipa su pintura más conocida.

Seguirían muchos otros. En 1911, realiza *Portrait ou Dulcinée* (*Retrato o Dulcinea*), supuesto retrato de una desconocida que el título identifica con la mujer ideal, cuya imagen cinco veces re-

petida va experimentando un proceso progresivo de desnudamiento. La representación del desnudo se convierte así en algo dinámico y, a la vez, mental.

La obra plástica se concibe como un dispositivo que integra simultáneamente lo visual y lo poético, y por eso en ella juega un papel fundamental el título, que poco a poco Duchamp concibe como un elemento más de la pintura, tan importante como sus aspectos sensibles. Ya en 1910 lo concebía como «un color invisible».

1912: AÑO 1 DE LA ERA DUCHAMP

A fines de 1911, Raymond Duchamp-Villon tuvo la idea de decorar la cocina de su casa con óleos que pidió a sus amigos. Marcel contribuyó con una pequeña pintura de formato vertical de un molinillo de café, con la representación simultánea de las diversas posiciones de la manivela al girar y una flecha indicando el sentido del movimiento. «Sin saberlo», diría Duchamp mucho tiempo después, «había abierto una ventana sobre algo diferente.» El movimiento, un objeto de la vida cotidiana, lo mecánico y el signo (la flecha), convergen en la temática revolucionaria de esta pequeña pieza desencadenante.

Crecientemente interesado por la velocidad y el dinamismo de la vida moderna, Duchamp intenta introducir el movimiento y el humor en su versión del Cubismo. Su «método», que más tarde denominaría «la desmultiplicación del movimiento», culmina en una de las obras emblemáticas de la vanguardia, la segunda versión del *Desnudo bajando la escalera*, terminada en enero de 1912.

Con esta obra, según sus propias palabras, había «querido crear una imagen estática del movimiento». Sobre ella, diría también: «fue la convergencia en mi mente de diversos intereses, entre ellos el cine, aún en pañales, y la separación de las posiciones estáticas en las cronofotografías de Marey en Francia, de Eakins y Muybridge en América.»

A partir de ese momento, todo iría muy deprisa. La presión de los miembros del grupo, que consideraban la inscripción del título en la tela como una burla contra el Cubismo, lleva a Marcel a retirar su obra del Salón de los Independientes. Se expone al público por vez primera en abril de 1912 en la Galería Dalmau, de Barcelona. Presentada al año siguiente en la Exposición del

Arsenal en Nueva York, el *Desnudo* se convertiría en la pieza central del triunfo repentino y la rápida notoriedad de Duchamp en América.

Entre el 11 de mayo y el 5 de junio de 1912 se representa en un teatro de París *Impresiones de África*, de Raymond Roussel. Marcel asiste a una sesión y queda completamente fascinado, tanto por la visión irónica de las máquinas de Roussel, como por el tumulto que se desencadena por el rechazo del público, que establece una *disociación* completa entre los aspectos visuales de la representación y el lenguaje.

Duchamp situaría siempre en ese episodio la génesis de *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (*La Novia desnudada por sus Solteros, mismamente*), conocida también como *El Gran vidrio*, en la que empezaría a trabajar en los meses siguientes y que dejaría «definitivamente inacabada» en 1923. Toda la obra está construida sobre esa idea de la disociación de lo visual y lo lingüístico, última variante de sus indagaciones sobre el título como color invisible, y expresión de la idea de «fabricación», del carácter convencional, de toda representación.

En junio viaja a Munich, desde donde se desplazará a diversas ciudades alemanas y centroeuropeas. Convierte su habitación de hotel en «estudio»: algunas imágenes del *Vidrio* van tomando forma en dibujos, acuarelas y óleos. En octubre vuelve a París, y casi de modo inmediato realiza un viaje en coche de París a Étival (Jura), junto con Guillaume Apollinaire, Francis Picabia y la mujer de éste entonces: Gabrielle Buffet, quien les había invitado a pasar unos días en su pueblo natal. El propio Duchamp (carta a Marcel Jean, de 7 de junio de 1952) sitúa en ese largo y pionero viaje por carretera en coche el origen del título de *Zona*, el gran poema de Apollinaire. En cuanto a él, la experiencia del viaje remite a una enigmática nota sobre «el niño-faro», recogida en *La Caja verde*, que forma parte de los materiales escritos del *Vidrio*, y que comienza así: «1912. La máquina de 5 corazones, el niño puro, de níquel y de platino, deben dominar la carretera Jura-París.» (ver luego, p. 86).

No es éste el lugar para proponer siquiera una síntesis de *La Mariée* en su resultado final, «definitivamente inacabado». Baste con señalar que se trata de una obra emblemática del arte del siglo veinte, y que para adentrarse en sus sentidos hace falta integrar la propuesta plástica con las notas del propio Duchamp que hacen posible su comprensión «hilarante».

Puede resultar, sin embargo, interesante recordar unas líneas del primer gran texto teórico centrado en su interpretación, el que le dedicó André Breton en 1936, *Faro de la Novia*, en donde caracteriza *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* como una «obra en la cual es imposible no ver al menos el trofeo de una caza fabulosa por tierras vírgenes, en los confines del erotismo, de la especulación filosófica, del espíritu de competición deportiva, de los últimos datos de las ciencias, del lirismo y del humor.»

A la vuelta del viaje en coche con Apollinaire y los Picabia, Duchamp toma la decisión de alejarse de los ambientes artísticos: «¡Basta de pintura, busca trabajo!», se dice, para poder así «pintar directamente para sí mismo». Encuentra un empleo en una biblioteca, donde aprovecha para estudiar los tratados de perspectiva.

Entre octubre y noviembre, visita con Brancusi y Léger una exposición de prototipos de aviones, haciendo pública la primera manifestación que nos ha llegado de su comprensión del impacto de la tecnología sobre la vida y el arte: «La pintura ha terminado. ¿Quién mejoraría esta hélice? Di, ¿puedes tú hacer eso?», le dice a Brancusi.

No se trata, como a veces se ha dicho de forma interesada, de afirmar «la muerte» de la pintura. Duchamp utiliza «pintura» como un genérico, en la línea de los tratadistas clásicos, para hablar de «arte» en el sentido tradicional de destreza manual. En la era de las máquinas y el movimiento, de la fotografía y el cine, de los objetos producidos en serie, la publicidad y los periódicos ilustrados, el arte no podía permanecer anclado en la maestría manual de producción de formas visuales. Tenía que desplazarse a otros territorios más complejos, apoyándose en la idea expresada plásticamente, frente a lo meramente sensible.

READY-MADES

En 1913, Marcel Duchamp acopla en su estudio una rueda de bicicleta, con el eje invertido, sobre el asiento de un taburete de cocina. En ese acoplamiento los dos objetos pierden su función original: la rueda no puede deslizarse sobre una superficie, ya no es posible sentarse en el taburete.

Al año siguiente, Duchamp pone tres pequeños toques de color en una lámina que reproduce un paisaje, y la titula *Farmacia*. Los colores añadidos son los que distinguían en la Francia de entonces a las farmacias. Ese mismo año adquiere un secador de

botellas de uso industrial, un objeto que se conoce con los nombres *Erizo*, *Porta-botellas* o *Secador de botellas*.

Nacía así un tipo de actuación plástica que recibiría en 1915, en Nueva York, con una expresión del inglés americano, el nombre de *ready-made* (literalmente: «ya hecho», disponible). Los ready-mades de Duchamp suponen un cuestionamiento y una ampliación verdaderamente radical de los límites del arte.

En los manuales, es habitual repetir la caracterización que André Breton dio de ellos en *Faro de la Novia*: «objetos manufacturados promovidos a la dignidad de objetos de arte por la elección del artista.» Esa formulación da pie a pensar en una expansión arbitraria e indeterminada de lo que puede ser artístico, tomando como punto de apoyo «el renombre» o «la fama» de un creador. La verdad es que la intención de Duchamp se dirigía, precisamente, en el sentido opuesto, el del cuestionamiento del autor, de «la función creadora del artista», como le diría a Pierre Cabanne.

Los ready-made son, ante todo, un signo de la expansión de la tecnología en la vida moderna, un índice de la pérdida de la jerarquía y exclusividad tradicional del arte en el proceso de producción de imágenes, una toma de consciencia del esfuerzo creativo necesario para la realización de cualquier «prototipo» para el diseño de un objeto, no menor al que realiza un artista.

Son objetos «ya hechos», «disponibles», y Duchamp insistiría en que, al menos en parte, en toda actuación artística hay igualmente una dimensión de acoplamiento, de utilización de materiales ya dados. Con ello se socava la concepción tradicional de la actividad artística como una «creación» de la nada, con todo su trasfondo idealista y religioso.

Al eliminar la finalidad práctica o material de los objetos, al sacarlos de su contexto habitual, se propicia la consideración estética de los mismos, no en un sentido ornamental o sensible, sino en un sentido básicamente conceptual. Duchamp insistió siempre en que la dimensión material de los ready-mades era irrelevante y en que lo decisivo era su *idea*. De ahí su presentación inmaterial como sombras proyectadas, y también que con ellos no pueda plantearse la cuestión de «un» original: viven, como concepto, como idea, en el universo de la reproducción técnica.

Duchamp estableció y mantuvo cuidadosamente a lo largo de toda su vida la proximidad y la diferencia entre las obras de arte,

a las suyas le gustaba llamarlas «cosas», y los ready-mades. Las primeras implican un «hacer», una *fabricación*, los segundos la apropiación de una idea. El ready-made está originariamente destinado a una función utilitaria, de la que puede emanciparse conceptualmente, estéticamente. Mientras que la obra de arte resulta destruida si, en sentido recíproco, se la emplea como un mero útil. Eso es lo que expresa la sugestiva paradoja del (imaginado) ready-made recíproco: «¡utilizar un Rembrandt como tabla de planchar!»

EROS C'EST LA VIE: LA VIDA ES EROS

En 1920, Marcel Duchamp eligió el nombre *Rose Sélavy* para su alter-ego femenino, con el que firmaría numerosos escritos y piezas, y a quien Man Ray fotografiaría en diversas actitudes. La R inicial se desdoblaría al año siguiente para hacer más patente, al arrastrar las letras, una homofonía, un procedimiento sumamente habitual en Duchamp, que en este caso arroja una importante luz sobre toda su trayectoria: *Rose Sélavy*, que suena como *Eros c'est la vie*, es decir: *la vida es eros*.

Hasta ese momento había continuado trabajando en *La Mariée* y eligiendo ready-mades. Con *Tu m' (Tú me)*, una pintura de formato alargado destinada a la parte superior de la biblioteca de su amiga americana Katherine S. Dreier, que incorpora las proyecciones en sombra de algunos ready-mades sobre el lienzo desgarrado y una mano cuyo índice indica dónde mirar, había realizado en 1918 lo que sería su «último cuadro».

Un año después, comienza a dedicarse con pasión al ajedrez, llegando a alcanzar en septiembre de 1925 el título de «Maestro» de la Federación Francesa. En paralelo, desarrolla también una gran afición al juego de la ruleta. En 1920, realiza su primera máquina óptica: *Rotative Plaque Verre (Rotativa Placa Vidrio)*. Su única, pero significativa, contribución al cine: *Anémic Cinéma (Cinema anémico, 1926)*, discos giratorios con inscripciones lingüísticas, hace patente el tratamiento del lenguaje como un dispositivo cinético y visual, similar a sus máquinas ópticas.

Las máquinas, los juegos, el lenguaje, las cajas de escritos y de reproducciones en miniatura... desde los años veinte hasta el final de su vida, Marcel Duchamp siguió viviendo en el mundo del arte, aunque de un modo no convencional. Rompiendo con la imagen del artista que sigue un ritmo periódico de realización de

obras y exposiciones. En 1954, a la pregunta de Alain Jouffroy «¿Por qué abandonó usted la pintura en 1923?», Duchamp respondió: «Un individuo puede hacer otra cosa que la misma profesión desde la edad de veinte años hasta su muerte. Yo he ampliado la manera de respirar.» Hacer de la propia vida, del hecho de respirar, algo artístico: esta es una idea central en Duchamp.

Sin embargo, no tardó en extenderse el tópico de que su «silencio» como artista era en sí mismo significativo, una pretendida muestra del estado declinante del arte en nuestra cultura. Pero ese supuesto «silencio» no se había producido nunca: no era sino el tópico que registraba la incapacidad para asimilar la dirección no convencional, ajena al mercantilismo y a la búsqueda de la fama, por la que Duchamp había encauzado su trayectoria.

Además, desde la segunda mitad de los años cuarenta, siempre fuera de los circuitos comerciales, fue realizando una serie de dibujos y objetos que, como en el caso de *La Mariée*, iban encaminados a la realización de una nueva obra. Una obra secreta, una instalación en la que había comenzado a trabajar en su estudio de Nueva York en 1946 y que dio por terminada en 1966, dos años antes de su muerte. Duchamp dejó elaborado un minucioso manual de instrucciones para el desmontaje y el nuevo montaje de la obra, después de su muerte, en el Museo de Arte de Filadelfia, al que iba destinada.

El título de la pieza coincide con el *Prólogo* de las notas para *La Mariée: Étant Donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage* (*Dados: 1° la cascada, 2° el gas de alumbrado, 1946-1966*) y, en consecuencia, ha de ser entendida como un retorno a la temática del *Vidrio*. O, para ser más precisos, como una variante invertida del mismo: si *La Mariée* es una transposición de la dinámica del deseo concebido centralmente en términos de visión, del deseo «voyeurista», al universo de la máquina, *Étant Donnés* es una máquina para mirar un falso desnudo femenino, de apariencia humana, con sus orificios en la puerta a la altura de los ojos. Una máquina de visión, erótica y artística a la vez.

El círculo se cierra. Desde los primeros dibujos de desnudos femeninos de 1907 hasta la última obra, Duchamp no ha dejado de perseguir una obsesión, una idea recurrente: *la representación del desnudamiento* (en francés, de *la mise à nu*). La síntesis de poesía, lenguaje, humor, juego, experiencias emotivas con las máquinas, construcciones ópticas y cinéticas, de *vida y arte* en definitiva, que

constituye el conjunto de su trayectoria, acaba remitiendo a un mismo eje de gravedad: *el erotismo*.

El desnudamiento del cuerpo, el momento culminante del erotismo según Georges Bataille, aparece en la estela de Marcel Duchamp como un significativo paralelo del desnudamiento de la obra de arte, gracias a la cual la mirada del espectador alcanza la culminación de su deseo de comprensión y goce. La pulsión de mirar, el *voyeurismo*, se nos desvela así como el nexo de unión entre el arte y la vida, a través de su común instancia germinativa: el erotismo.

II. Leer a Duchamp

Duchamp es uno de los casos más notorios de artistas de los que en muchos casos se habla sin conocer, al menos mínimamente, su obra. Algo que se acentúa en lo que refiere a sus escritos: la imagen pública «tópica» de Duchamp suele asociarse, en no pocas ocasiones, con los *ready-mades*, con las reproducciones forzosamente fragmentarias de *Étant Donnés*, y con las figuras y componentes del *Gran vidrio*. Entrar en sus escritos, que son difíciles y complejos, supone una auténtica *zambullida* en su obra, la posibilidad de establecer un itinerario entre lenguaje y representación plástica que nos abre a una dimensión de las obras de arte como *integración* de pautas y niveles de sentido, así como de soportes sensibles y conceptuales, diferentes.

Una de las expresiones más rotundas de la importancia de la escritura en la obra de Duchamp es lo que él mismo le dijo a James Johnson Sweeney en 1946 [ver luego, p. 223]: «Mi biblioteca ideal habría contenido 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. Ya estoy harto de la expresión «pintamonas».» Y, sin embargo, como observa Marc Décimo, que ha intentado una reconstrucción aproximativa de su biblioteca, a pesar de pretender «buscar la inspiración entre escritores», Duchamp «leía poco o no leía», como «afirman los testigos»*.

* Marc Décimo: *La bibliothèque de Marcel Duchamp, peut-être*; les presses du réel, Dijon, 2002, pp. 12 y 10.

Quizás más que leer, le interesaba escribir: fabricar sentido *con el lenguaje*, en correspondencia, y disociación, con la fabricación de sentidos plásticos *con las imágenes*.

La escritura de Duchamp es parte consustancial de su obra artística. No se puede decir, claro está, que Duchamp sea un «escritor», en el sentido usual de la palabra, pero sus escritos tampoco son meramente ocasionales, y ni siquiera complementarios de su obra plástica. Al contrario. Se integran plenamente en ella como una parte sustantiva. Son, en sentido estricto, *el otro lado del espejo* de la misma.

La cuestión resulta evidente en lo que se refiere al conjunto de textos que acompañan al *Gran vidrio*: la obra es indescifrable si no se accede a sus imágenes visuales *leyendo* o *tras leer* los materiales escritos que fijan y establecen sus sentidos y su intencionalidad estética. Richard Hamilton comienza así uno de los textos: «The Green Book» [«El Libro Verde»], que acompaña a su versión tipográfica de *La Caja verde*: «Cuando Marcel Duchamp produjo la obra llamada *La Novia desnudada por sus solteros*, *mismamente* inventó una forma de arte sin equivalente, una unión única de conceptos visuales y lingüísticos. Su intención era que *El Gran vidrio* debía encarnar la realización de un texto escrito que había ayudado a la generación de ideas plásticas, y que incluía también capas de significación más allá del alcance de la expresión pictórica. El texto existe junto al vidrio como un comentario y dentro de él como un componente literario de su estructura. Sin las notas, la pintura pierde algo de su significado, y sin la presencia monumental del vidrio las notas tienen un aspecto de irrelevancia casual.» [cito por la edición mencionada a continuación, cuyas páginas van sin numeración].

Los escritos con juegos de lenguaje, sumamente diversos y repetitivos, tienen un parentesco indudable con los usos e intenciones de los *ready-mades*, así como con la importancia que, incluso en su etapa de pintor, Duchamp daba a los títulos de sus obras, a los que consideraba como «un color invisible». Finalmente, los textos *conceptuales* y de interpretación: sobre el proceso creativo, *lo infraleve*, los textos *críticos* sobre sí mismo y sobre otros artistas, desvelan el núcleo de sus concepciones estéticas, en síntesis: *qué es*, para él, *el arte*.

Es verdad, en todo caso, que en la mayoría de sus escritos Duchamp se quedó a medias, sobre todo en los que se refieren al *Gran vidrio*: son *fragmentos* abiertos, del mismo modo que la obra

quedó sin terminar. Las tachaduras y superposiciones muestran las vacilaciones, incertidumbres y correcciones de un texto sumamente minucioso, pero abierto (como la obra misma), y además no corregido ni finalizado, lo que hace más difícil su comprensión.

La *historia* de las publicaciones de sus escritos permite apreciar aspectos decisivos, en primer lugar la importancia que les daba el propio Duchamp, quien se encargó personalmente de sus primeras ediciones, todas ellas con notas sobre el *Gran vidrio*. Lo hizo, además, de una forma especial: no como libros, sino *en cajas*:

(1) *La Caja de 1914*

[*Boîte de 1914*; Edición del autor, París, 1914].

Edición de cinco ejemplares con facsímiles fotográficos de 16 notas manuscritas y del dibujo con la inscripción *avoir l'apprenti dans le soleil* [*tener el aprendiz en el sol*], fechado en enero de 1914, dentro de una caja de material fotográfico.

(2) LA NOVIA DESNUDADA POR SUS SOLTEROS, MISMAMENTE*,
La Caja verde

[LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME, *La Boîte vert*; Ediciones Rose Séavy, París, 1934].

Edición de 320 ejemplares. Contiene 94 fotos de dibujos, esquemas y notas manuscritas utilizados en la elaboración del *Gran vidrio*, en una caja con cubierta de gamuza verde.

(3) *En infinitivo, La Caja blanca*

[*À l'infinitif, La Boîte blanche*; Cordier & Ekstrom, Nueva York, 1966].

Edición de 150 ejemplares, firmados y numerados, con la reproducción facsímil en offset de 79 notas del *Gran vidrio* [no recogidas en las otras cajas], en una caja de plexiglás.

Aunque supervisada por Duchamp, es la única caja de sus escritos no editada por él mismo.

Esta manera *especial* de editar los escritos pone de relieve su *plasticidad*: los facsímiles de las palabras, de la escritura, se ponen en pie de igualdad con los de los dibujos y esquemas, y por tanto

* Me parece bastante significativo que el título de la *caja* de escritos sea el mismo que el de la obra, el *Gran vidrio*.

con las figuras y componentes plásticos del *Gran vidrio**. Duchamp no quería recoger esos textos en la forma habitual del libro, como testimonia la n. 66 [ver después, p. 354]: «hacer un libro redondo, es decir, sin principio ni fin (ya sea que las hojas estén sueltas y sean ordenadas por la última palabra de la página repetida en la página siguiente (no páginas numeradas) – ya sea que el lomo esté hecho con aros alrededor de los cuales giren las páginas (croquis) Ver también para la forma de las páginas.» Con las *cajas*, encontró la alternativa que había estado buscando.

Sin embargo, aparte de las *cajas* y de las ediciones ocasionales en revistas, los escritos irían también siendo recopilados y publicados en forma de *libros*. Las ediciones más importantes, en orden cronológico, son:

(1) *Marchand du Sel* [*Comerciante de sal*, ver luego nota*, p. 49].

Edición de Michel Sanouillet, con la revisión y participación activa del propio Duchamp.

Le Terrain Vague, París, 1959.

(2) THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS EVEN.

A typographic version by Richard Hamilton of MARCEL DUCHAMP's *Green Box*, translated by George Heard Hamilton [versión tipográfica en inglés de la *Caja verde*].

Percy Lund, Humphries and Co. Ltd., Londres y Bradford, 1960. 2ª ed.: 1963.

3ª ed.: Edition Hansjörg Mayer - Jaap Rietman Inc., Stuttgart, Londres, Reikiavik - Nueva York, 1976.

(3) Octavio Paz: *Marcel Duchamp*.

«Libro-maleta», de pequeñas dimensiones, diseñado por Vicente Rojo, que contiene:

El texto de Octavio Paz: *Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, un conjunto de textos de M. D. seleccionados por Octavio Paz y traducidos por Tomás Segovia y otro conjunto de reproducciones fotográficas de obras y de facsímiles de textos escritos de Duchamp, así como fotografías de Duchamp y de Rose Sélavy.

Ediciones Era, México, 1968.

* Sobre todas estas cuestiones, ver Françoise Le Penven: *L'art d'écrire de Marcel Duchamp*; Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2003.

(4) *Notes and Projects for the Large Glass* [*Notas y Proyectos para el Gran vidrio*].

Selección, ordenación e introducción de Arturo Schwarz. Traducidos por George H. Hamilton.

Harry N. Abrams - Thames & Hudson, Nueva York - Londres, 1969.

(5) *Duchamp du Signe. Écrits* [*Duchamp del signo. Escritos*].

Edición de Michel Sanouillet.

Flammarion, París, 1975.

Traducción al español de Josep Elias y Carlota Hesse, con revisión bibliográfica de Joaquim Romaguera: *Escritos. Duchamp du Signe*; Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

(6) *Notes* [*Notas*] (hasta entonces, inéditas, de publicación póstuma).

Transcripción en francés y traducción al inglés al cuidado de Paul Matisse, prefacio de Pontus Hulten

Edición de 1.000 ejemplares numerados, con reproducción facsímil en gran formato de cada una de las notas.

Centro Pompidou, París, 1980.

Nueva edición, con reproducción facsímil en blanco y negro de las notas, prefacio de Anne d'Harnoncourt y nota del traductor de Paul Matisse; G. K. Hall & Co., Boston, 1983.

Traducción al español de M^a Dolores Díaz Vaillagou, introducción de Gloria Moure; Tecnos (Colección «Metrópolis»), Madrid, 1989,

(7) *Marcel Duchamp: Die Schriften* [*M. D.: los Escritos*].

Textos traducidos al alemán, comentados y editados por Serge Stauffer (con un importante intercambio epistolar entre Stauffer y Duchamp).

Regenbogen Verlag, Zurich, 1981.

(8) *Manual of Instructions for ÉTANT DONNÉS: 1° LA CHUTE D'EAU 2° LE GAZ D'ÉCLAIRAGE...* [*Manual de Instrucciones para DADOS: 1° LA CATARATA 2° EL GAS DE ALUMBRADO*].

Reproducción facsímil, prefacio de Anne d'Harnoncourt; Philadelphia Museum of Art, Filadelfia, 1987.

Traducción al español de Chusa Hernández Pezzi, en *El*

Paseante, nº 8, Madrid, 1988, pp. 10-11, 14-15, 18-19, 22-23, 26-27 y 29.

(9) «The Western Round Table on Modern Art, San Francisco, 1949» [«La Mesa Redonda del Oeste sobre Arte Moderno, San Francisco, 1949»].

Selección de las transcripciones de los debates, que incluyen «todas las manifestaciones sustantivas de Duchamp», quien participó en los mismos.

Appendix A, en: *West Coast Duchamp*, Edited by Bonnie Clearwater; Grassfield Press, Miami Beach, 1991, pp. 106-114.

Versión en español de los debates, *con las transcripciones completas*, a cargo de José Díaz Cuyas, traducción de Celia Martín de Leon: «Mesa Redonda de la Costa Oeste sobre Arte Moderno, San Francisco, 1949»; *Acto*, nº 0, 2001, Universidad de La Laguna, La Laguna, pp. 95-132.

(10) *in the infinitive* [*en infinitivo*].

A typotranslation by Richard Hamilton and Ecke Bonk of Marcel Duchamp's *White Box*, translated by Jackie Matisse, Richard Hamilton and Ecke Bonk [versión tipográfica en inglés de la *Caja blanca*].

the typosophic society, Northern Chapter, 1999.

(11) Marcel Duchamp / Joan Miró: *demande d'emploi* [*petición de empleo*].

Reproducción facsímil de las notas mecanografiadas, de las notas manuscritas preparatorias de Duchamp y de su transcripción, junto con los cuatro grabados de Miró, todos ellos materiales para un libro conjunto proyectado en 1961 y finalmente no editado, junto a otras ilustraciones y otros textos.

Presentación de Jacques Dupin y Jean Suquet.

L'Échoppe, París, 2002.

(12) *Duchamp du signe* suivi de *Notes* [*Duchamp del signo* seguido de *Notas*] (→ es éste el texto que sigue nuestra edición).

Escritos reunidos y presentados por Michel Sanouillet y Paul Matisse.

Flammarion, París, 2008.

(13) *Le Grand Déchiffreur. Richard Hamilton sur Marcel Duchamp* [El Gran Descifrador. Richard Hamilton sobre M. D.].

Reconstrucción del proceso de elaboración de las versiones tipográficas de los escritos y del intercambio de cartas entre Hamilton y Duchamp, y recopilación de los escritos de Hamilton sobre Duchamp y de sus entrevistas.

Reunidos y presentados por Corinne Diserens y Gesine Tosin, traducidos del inglés por Jeanne Bouniort.

Lectures Maison Rouge, jrp/ringier, Zurich, 2009.

La publicación en 1980, doce años después de la muerte de Duchamp, de un importante conjunto de notas, viene a cerrar el círculo del sentido que él había dejado abierto con la edición de sus tres *cajas*. Aparte de la aparición de una dimensión central de su trabajo, hasta entonces no explícita, expresada en la idea de *lo infraleve* y de la importancia concedida a los *juegos de lenguaje*, esas notas, unidas a las recogidas en las tres cajas, suponen la culminación del *desnudamiento textual* del *Gran vidrio*. Leyendo a Duchamp, siempre me llamó poderosamente la atención una nota, concebida como *subtítulo* de la obra y recogida en *La Caja verde* [ver luego, pp. 85-86]:

«Especie de subtítulo

RETRASO EN VIDRIO

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 un medio para no considerar más que la cosa en cuestión es un cuadro – hacer un retraso en todo lo general posible, no tanto en los diferentes sentidos en que puede tomarse retraso, sino más bien en su reunión indecisa.

«Retraso» – un retraso en vidrio, como se diría un poema en prosa o una escupidera de plata.»

Es evidente que esa nota expresa la voluntad de abrir un soporte de expresión distinto al habitual en la pintura: en lugar de *un cuadro*, *un vidrio*. Pero eso no es todo. ¿Qué quiere decir *retraso*, qué significa *un retraso en vidrio* [«un retard en verre»]? Un intento de comprensión «literal» no puede sino dejarnos perplejos.

¿Una «broma» más de Duchamp? No parece que se trate de eso, ya que forma parte de las *muy serias* anotaciones elaboradas durante la fabricación de la obra. Desde luego, la clave del sentido está en la palabra *retraso*. Pero si tenemos en cuenta el gusto de Duchamp por las homofonías, no es difícil advertir que, cambiando el orden de las palabras en la frase: *verre en retard*, está muy próximo en su sonido a *voir en retard*, esto es: *ver con retraso, verlo tarde*, lo que implica una necesaria dilatación en la posibilidad de hacerse con los sentidos de la obra por parte del que mira. ¿Hay alguien capaz de entender *La Novia desnudada por sus solteros, mismamente* [*La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même*] simplemente *mirando*, con un *golpe de ojo*? Está claro que no: hace falta desentrañar el enigma propuesto por lo que no es sino un dispositivo abierto de sentidos. Y ahí interviene el lenguaje, el acceso a la obra es indisoluble del conocimiento de los escritos.

Octavio Paz llama la atención sobre *el origen verbal* de la creación pictórica en Duchamp: «En la misma conversación [con Sweeney, en 1946, ver luego p. 220] Duchamp subraya que no le interesaba tanto la poesía de Laforgue como sus títulos (*Comice agricole* [*Comicio agrícola*], por ejemplo). Esta confesión arroja luz suficiente sobre el origen verbal de su creación pictórica. Su fascinación ante el lenguaje es de orden intelectual: es el instrumento más perfecto para producir significados y, asimismo, para destruirlos»*. Paz desvela también cómo, a partir de Raymond Roussel, Duchamp encontró su propio *método* de trabajo con el lenguaje: «adivinó el procedimiento: enfrenar dos palabras de sonido semejante pero de sentido diferente y encontrar entre ellas un puente verbal. Es el desarrollo razonado y delirante del principio que inspira a los juegos de palabras. Y más: es la concepción del lenguaje como una estructura en movimiento»**.

Duchamp buscaba ir más allá de un tipo de expresión, y de comprensión, *retinianos*, meramente físicos, buscaba una *dilatación* o *expansión* (*épanouissement*) del sentido. El *Gran vidrio* es una propuesta *abierto* para el espectador, entendido como poste-

* Octavio Paz: *Apariencia desnuda*. La obra de Marcel Duchamp; Ediciones Era, México, 1973. 2ª ed., corregida y ampliada, 1978. 3ª ed., 1979, p. 19.

** Octavio Paz, *op. cit.*, p. 25.

ridad (ver luego **El proceso creativo**, p. 234). Obra abierta, cuyas claves de comprensión se completan sólo tras la muerte de Duchamp, después de la vida, de forma coherente con su idea de que la obra es más importante que el artista, como afirma con claridad en sus intervenciones en «La Mesa Redonda del Oeste sobre Arte Moderno, San Francisco, 1949»: «¿Por qué es tan difícil admitir que de las dos entidades, el artista y su obra maestra, la última es más importante (aunque inanimada)?»*. Para Duchamp, «la obra de arte es independiente del trabajo del artista, a lo largo de toda su existencia. La obra de arte vive por sí misma y el artista al que le acontece hacerla es como un elemento mediador»**. Y por eso, lo decisivo es la relación entre la obra y el público, no entre el artista y el público: «el público o espectador también viene después de la obra, después de lo que se ha dejado... no del artista. (...) creo que es un poco ridículo poner al hombre antes que la obra»***.

La presentación en el Museo de Arte de Filadelfia en 1969, poco tiempo después de la muerte de Duchamp, de *Étant Donnés: dilatada, vista retrasadamente*, es también un paso en esa dirección. La obra, la instalación, con toda su carga de *apariencia*, de *tableau vivant*, estaba ya germinalmente propuesta en otra de las notas referenciales de *La Caja verde* [ver luego, pp. 87-88]:

«PRÓLOGO»

Dados: 1° la cascada,

2° el gas de alumbrado,

determinaremos las condiciones del Reposo instantáneo (o apariencia alegórica) de una sucesión [de un conjunto] de hechos diversos que parezcan necesitarse entre sí por leyes, para aislar el signo de la concordancia entre, por un lado, este Reposo (capaz de todas las excentricidades innumerables) y, por el otro, una elección de Posibilidades legitimadas por estas leyes y también ocasionándolas.

* Acto, nº 0, 2001, Universidad de La Laguna, La Laguna, p. 125.

** *Ibid.*, p. 103.

*** *Ibid.*, pp. 124-125.

Para reposo instantáneo = introducir la expresión extra-rápido.

Se determinarán las condiciones de [la] mejor exposición del Reposo extra-rápido [de la colocación extra-rápida] (= apariencia alegórica) de un conjunto... etc.».

En definitiva, una vez más, *las notas son parte sustantiva de la obra* de Duchamp. Reproducidas y guardadas en cajas, o agrupadas en un «paquetito» que permitiría su publicación póstuma, antes de su inevitable edición en forma de libro, muestran una voluntad de *precisión* y, a la vez, de *claridad*. Por ejemplo, en las *Notas* póstumas podemos leer [ver luego, p. 359]:

71. (**reverso**) Claridad, es decir, elección de palabras cuyo sentido no se preste a equívoco. (no confundir esta claridad con ~~la verdad de sentido~~ el etimologismo de la palabra) = Evitar la investigación etimológica y acercarse al sentido actual de las palabras. –

Repetir, como en las demostraciones lógicas, miembros oracionales enteros para no caer en el error del hermetismo, que toda idea, incluso la más confusa, pueda ser entendida claramente.

Algo en lo que se insiste después, asociándolo con la idea de evitar todo «lirismo» y que el texto sea un catálogo [ver luego, p. 361]:

77¹. (...) Evitar todo lirismo formal; que el texto sea un catálogo –

– claridad, es decir, elección de palabras cuyo sentido no se preste a equívoco (no confundir esta claridad con la etimología de la palabra.) evitar la investigación etimológica y acercarse al sentido actual de las palabras: emplear los neologismos, argot...

– Repetir como en las demostraciones lógicas miembros oracionales enteros para no caer en el hermetismo: que toda idea, incluso la más confusa, pueda ser entendida claramente.

La idea mental de la obra se va construyendo a la vez que se expresa en la escritura, pero Duchamp sabía muy bien lo que buscaba, *lo que quería hacer*: una obra que superara, o fuera más

allá de la impronta retiniana, que no pudiera apreciarse con un mero golpe de vista. Y también *a dónde se dirigía*: a la mirada cómplice de un *espectador* cuya inteligencia supiera «recrear» el proceso de génesis y transmisión plástica de los sentidos, completando así el acto creativo abierto por el artista.

Frente a tanto estereotipo y afirmaciones superficiales, las notas revelan, con profusión, la dimensión centralmente *plástica*, y a la vez *poética* e *imaginativa*, de las búsquedas de Duchamp, con no pocas referencias a cuestiones técnicas sobre perspectiva, medidas y dimensiones, materiales pictóricos, procesos de reproducción de las imágenes, etc. Los textos de Duchamp no son sólo abiertos, sino *discontinuos*, *fragmentarios*. A la vez, están caracterizados por *la repetición*, en algunos casos casi obsesiva. Duchamp volvía una vez y otra a ciertas ideas y formulaciones, lo que demuestra que en ningún caso sus anotaciones eran meramente ocasionales.

Hablando del *Gran vidrio*, se trata sobre todo de construir *una imagen plástica* a la que acompañan *un conjunto de textos* (todos ellos recogidos en esta edición) que se pretende que funcionen como un catálogo o manual de instrucciones similar a los catálogos comerciales de los objetos de producción industrial. En 1961, cuando Alain Jouffroy le pregunta si las notas de *La Caja verde* no tenían un carácter fatalmente «literario», Duchamp responde: «Quise añadir a este Gran Vidrio un libro, o más bien un catálogo que habría sido el catálogo del tipo Catálogo de las Armas y Ciclos de Saint-Étienne, en el que cada parte, cada detalle, habría sido explicado, sin ser vendido naturalmente. Esta idea de mezclar dos cosas no tiene, en mi opinión, ningún carácter literario. Porque la literatura es la poesía, los poemas en prosa, es algo completamente diferente que puede en todo caso mezclarse con, y eso tenía la ventaja para mí de desembarazarme de esa idea: «pintura, pintura por pintura, pintura pura.» Eso fue para mí, desde 1913, mi punto de partida para hacer lo que hago»*. Ni «pintura, pintura», ni «literatura», las notas de Duchamp sobre el *Gran vidrio* son una especie de *manual de instrucciones* sobre el funcionamiento de la *máquina agrícola*, de ese *mundo en amarillo* que se pretende haber concebido más allá, o más acá, de nuestra

* Alain Jouffroy: *Marcel Duchamp. Rencontre*; Centre Georges Pompidou / DUMERCHÉZ, París, 1997, pp. 26 y 29

imagen y semejanza, intentando evitar todo registro de *antropomorfismo*, negándolo incluso, aunque, claro está, habla del deseo, del universo femenino y del paraje de los machos «encerrados» en una jaula suspendida en el vacío.

Entiendo los *juegos con el lenguaje*, en cambio, como una especie de *ready-mades lingüísticos*. De forma paralela a lo que hace con los objetos, Duchamp saca fuera de su uso habitual frases y palabras, las subvierte, y con ello busca despertar el chispazo del sentido, en quien mira y en quien lee. En las *Notas póstumas*, las 240, 266 y 267 establecen un juego de homofonía entre las palabras y la pronunciación de las letras, del mismo tipo que la que encontramos en LHOQQ (= *elle a chaud au cul, ella tiene el culo caliente*), la leyenda que acompaña al *ready-made* con la imagen de la *Gioconda* con bigote y perilla. Encontramos aquí una especie de «loco», *hilarante*, manual de pronunciación de la lengua francesa. Una de las homofonías (n. 266): LMA *elle aime à* [a ella le gusta] sugiere una cierta cercanía con la posible homofonía contenida en la partícula final del título del *Gran vidrio: La Mariée Mise à Nu par ses Célibataires, même; même = m'aime* [me ama].

El interés obsesivo, repetitivo, por los retruécanos, juegos de dobles sentidos y homofonías, presenta, como es obvio, un lado «de colegio», *adolescente*. Pero quizás se trata de algo mucho más significativo de lo que pueda parecer a primera vista. Podría hablarse, en Duchamp, de una *crystalización de la adolescencia*: la importancia que *el juego y el humor* tienen tanto en su vida como en su obra, las temáticas recurrentes que remiten a unas muy determinadas tonalidades adolescentes del deseo: celibato, masturbación, micción, las expresiones y alusiones obscenas y escatológicas, la imposible unión macho-hembra... nos permitirían considerar a Duchamp como *un eterno adolescente*. Capaz, precisamente por ello, de romper con la «seriedad», la «importancia», la «petulancia» de la vida adulta y del «ARTE» con mayúsculas, abriendo así una dimensión importante de crítica de la vida moderna y nuevos horizontes a las prácticas creativas de las artes. Se trataría de no tomarse nunca a uno mismo demasiado en serio: en el fondo, todos somos frágiles, quebradizos, mortales, *infraveles*.