

Duchamp y el procedimiento de Roussel (malentendidos hermenéuticos)¹

Javier Martín-Ruiz²; Paco Lara-Barranco³.

Recibido: 11 de mayo de 2022 / Aceptado: 22 de septiembre de 2022.

Resumen. “Duchamp y el procedimiento de Roussel (malentendidos hermenéuticos)” versa sobre el papel esencial que los tropos poéticos del lenguaje adoptan en el universo artístico de Marcel Duchamp. Aborda la confluencia de su arte con la literatura de Raymond Roussel, a partir de un análisis sistemático del famoso procedimiento de escritura del escritor francés. Siguiendo una metodología analítico-comparativa estricta, el presente artículo alinea los textos duchampianos con los mecanismos del procedimiento rousseliano apoyándose, a su vez, en las aportaciones históricas de Michel Saounillet (dirigidas a otra de las influencias del artista francés: *La Gramática lógica* de Jean Pierre Brisset). Se establece en este artículo, en definitiva, una base metodológica sobre la que hacer una revisión de la lectura que ha sido predominante en la crítica de la obra duchampiana: la hermenéutica procedente del movimiento Surrealista. Es decir, el antecedente crítico que emparenta los juegos verbales duchampianos con diferentes tradiciones esotéricas para dotar a su obra de un sentido oculto.

Palabras clave: Duchamp; Roussel; Brisset; procedimiento; lenguaje.

[en] Duchamp and Roussel’s procedure (hermeneutic misunderstandings)

Abstract. “Duchamp and Roussel’s procedure (hermeneutic misunderstandings)” addresses the essential role that poetic language plays in the artistic universe of Marcel Duchamp. It faces the confluence of Marcel Duchamp’s art and Raymond Roussel’s literature by systematically exploring the devices of Roussel’s procedure (his popular writing method). Following a rigorous comparative analytical method, the current article aligns these devices with the texts of Duchamp, relying on the historic contributions of Michel Saounillet (which were devoted to another of the literary influences of the French artist: *The Logic Grammar* by Jean Pierre Brisset). In short, this article establishes a methodological basis for reviewing the prominent reading of Duchamp’s oeuvre: the hermeneutics set by the Surrealism movement. That is to say, the critical background that put Duchamp’s word play together with diverse esoteric traditions in order to offer an occult meaning of his art.

Keywords: Duchamp; Roussel; Brisset; procedure; language.

Sumario: 1. El Teatro Antoine e *Impressions d’Afrique*. 2. El procedimiento. 3. Conclusiones. Referencias

¹ Este trabajo es el resultado del proyecto de investigación-creación mediante financiación externa.

² Universidad de Sevilla
E-mail: javi.martin79@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3828-382X>

³ Universidad de Sevilla
E-mail: paco_lara@us.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7148-4095>

Cómo citar: Martín-Ruiz, J. & Lara-Barranco, P. (2023). Duchamp y el procedimiento de Roussel (malentendidos hermenéuticos). *Arte, Individuo y Sociedad* 35(1), 191-208. <http://dx.doi.org/10.5209/aris.81961>

1. El Teatro Antoine e *Impressions d'Afrique*

El evento capital en la concepción del *Gran vidrio* de Marcel Duchamp es uno bien conocido: una de las sesiones de la adaptación teatral de la novela *Impressions d'Afrique* que su autor, Raymond Roussel, programó –y costeó de su bolsillo– en el Teatro Antoine de París durante el mes de junio de 1912. Duchamp asiste a la representación en compañía de Francis Picabia, Gabrielle Buffet y Guillaume Apollinaire. Un nuevo círculo de amigos que el joven Marcel comienza a frecuentar tras su decidido alejamiento del grupo de cubistas de Puteaux (el que formaban los pintores Jean Metzinger, Albert Gleizes y, entre otros, los hermanos mayores –también artistas– de Marcel, Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon).

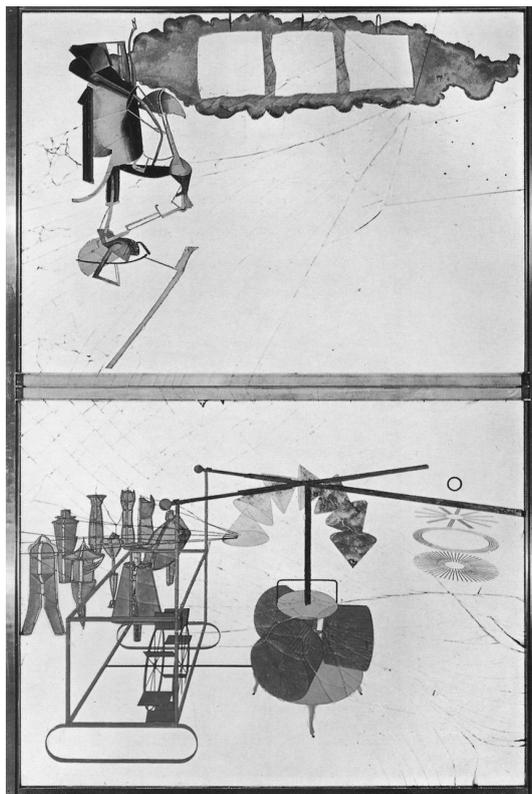


Figura 1. Marcel Duchamp, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*, 1912-1936. (Fuente: Calvesi, M. (1999). *Duchamp. El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna*. Planeta de Agostini, p. 33)

El entusiasmo con que Duchamp recibe este encuentro con *Impressions d'Afrique* es palpablemente visible en el propio cuadro (Fig. 1). Baste leer esta primera novela

de Roussel para cerciorarse del origen rousseliano de la iconografía del *Gran vidrio*, una retahíla de máquinas absurdas e imposibles. De hecho, Linda Dalrymple Henderson ha establecido una comparación sistemática entre los mecanismos absurdos del *Gran vidrio*, descritos en detalle en los textos de la *Caja verde* (1934) (Fig. 2), los descubrimientos científicos contemporáneos a los que aluden y los propios mecanismos de *Impressions d’Afrique*. Parangón que, por sí mismo, esclarece y zanja suficientemente esta cuestión a nivel visual-iconográfico. Que la delirante iconografía de este cuadro fuese de inspiración rousseliana es, en definitiva, de sobra conocido y está fuera de toda duda. Las similitudes entre las obras de Roussel y Duchamp son, de hecho, múltiples –más allá de lo iconográfico-visual. La estructura repetitiva de los relatos rousselianos (que se narran dos veces en cada novela creando, a la manera de bisagra, una serie de espejismos y desplazamientos entre ellos), por ejemplo, puede hacerse corresponder con la repetición industrial de los *ready-mades* duchampianos; incluso con los abatimientos –en bisagra– de casi cada uno de los mecanismos del *Gran vidrio*. Algo que alcanzará, como veremos, el plano que centra el interés del presente artículo: el lenguaje.

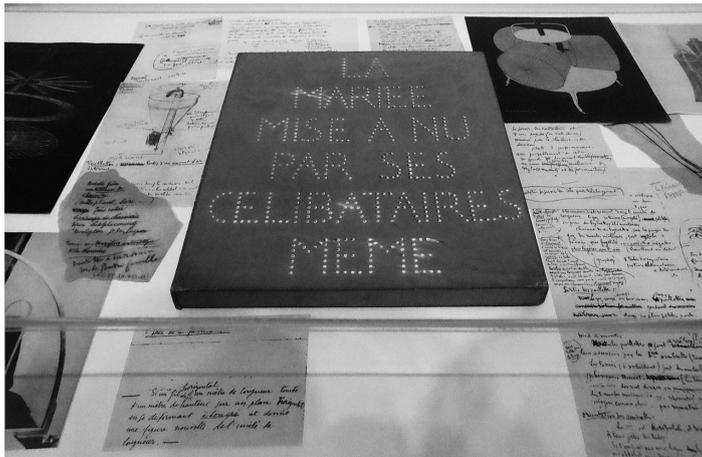


Figura 2. Marcel Duchamp, Boîte verte, 1934. (Fotografía del autor)

Menos conocido –más conflictivo y arduo de demostrar– es que las máquinas y mecanismos del *Gran vidrio* fueran directamente inspiradas en otro tipo de *mecanismos*: los juegos de palabras –*mecanismos* verbales– con los que Roussel concibió aquella delirante iconografía de *Impressions d’Afrique*. Es decir, siguiendo algunos de los *mecanismos* verbales de su famoso procedimiento de escritura (o *mecanismos* similares). No en vano, esta relación recíproca entre iconografía mecanicista y mecanismo verbal en el procedimiento de escritura de Roussel fue tratada por Michel Foucault en *Raymond Roussel* (1963): “Todos los aparatos de Roussel [...] son, de un modo más o menos claro, con mayor o menor densidad, no sólo una repetición de sílabas ocultas, no sólo la figuración de una historia que debe ser descubierta, sino una imagen del procedimiento mismo” (Foucault, 1976, pp. 72-73). La explicación subyacente a cada una de aquellas delirantes máquinas rousselianas se desvelaba en 1935 en *Comment j’ai écrit certains de mes livres* (*Cómo escribí algunos libros míos*). La publicación póstuma del célebre procedimiento de escritura de Roussel.

Un sistema o método de escritura que articula una eficiente rentabilización literaria de fenómenos lingüísticos como la homografía y la homonimia o la homofonía – malentendidos dados en la lengua por la limitación de significantes y la infinitud de referentes–; fenómenos de la lengua que Roussel pondrá al servicio de la concepción imaginativa de la trama de sus novelas, explotándolos deliberadamente. Por tanto, un sistema diseñado para expresar las dobleces y disociaciones que provocan los equívocos verbales, los *desplazamientos* entre significante y significado; entre el significante verbal y su referente en la realidad o su imagen creada mentalmente (la *disociación* entre imagen y texto).

Algunas vías de relación entre las máquinas visuales y los *mecanismos* verbales con las que fueron concebidas ambas obras (*Gran vidrio e Impressions d’Afrique*) han sido trazadas, de hecho, en el único artículo disponible de Henderson en español. Se trata de “*Impressions d’Afrique* de Raymond Roussel, el *Gran vidrio* de Marcel Duchamp y la fascinación por la ciencia y la tecnología a principios del siglo XX”; la contribución de la norteamericana al libro-catálogo que editó el MNCARS de Madrid en 2011 con motivo de la exposición *Locus solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Exposición que vino a subrayar la importante influencia de Roussel en el arte moderno, especialmente en el Surrealismo, y en alguna de sus figuras destacadas –como Duchamp– así como un nuevo interés por esta problemática en el arte y la crítica actuales.

Todo ello apunta directamente a otro parangón sistemático posible; y, sin embargo, nunca implementado en la extensa bibliografía duchampiana (que será el que propongamos aquí): el que puede establecerse, no ya a nivel iconográfico, sino en su método generatriz en disociación: el plano verbal con el que han sido concebidas esas imágenes. Esto es, un parangón entre el procedimiento de Roussel y los textos de Duchamp (tanto los de la *Caja verde* –relativos al *Gran vidrio*– como sus famosos calambures y retruécanos). Un análisis que contribuya a esclarecer no tanto si, en efecto, Duchamp creaba sus imágenes siguiendo una serie de mecanismos verbales paralelos a los rousselianos (algo ampliamente aceptado actualmente), como si hay en Duchamp una sistematización comparable a la de Roussel.

Que Duchamp concebía sus imágenes como Roussel la trama de sus novelas, lo demuestra elementalmente una obra como *Fresh Widow*, 1920 (*Viuda descarada*). Construida en disociación con el sintagma “French Window” (Ventana francesa) (Fig. 3). Un ejemplo elemental de *Cómo pintó Duchamp alguno de sus cuadros* –igual que Roussel sus novelas. Más allá de la evidencia, que este tipo de disociaciones imagen-texto tuvieran en Duchamp un carácter sistemático u obedecieran a una serie de reglas era lo que sugería, de hecho, Michel Saounillet en *Marchand du sel y Duchamp du signe* (1959, 1975)⁴ –dos ediciones de escritos duchampianos que contaron, además, con la colaboración del artista. En donde escribió que Duchamp no hizo más que “aplicar tercamente y sin ideas preconcebidas ciertas reglas o ‘recetas’” (Duchamp, 2012, p. 191). Lo que, en efecto, apunta en la dirección de un *sistema Duchamp* –como, por otro lado, ha apuntado, recientemente Françoise Le Penven en *L’art d’écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites* (2003).

⁴ Los dos libros de Michel Saounillet fueron el material que sirvió de base para la edición, traducida al español, de los escritos de Duchamp, M. (autor) y Jiménez, J. (Ed.). (2012). *Escritos: Duchamp del signo, seguido de Notas*. Galaxia Gutenberg.



Figura 3. Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920. (Fotografía del autor)

Saounillet, sin embargo, y aun señalando el papel fundamental de Roussel, centró sus esfuerzos en otra influencia de Duchamp: “Raymond Roussel y Jean-Pierre Brisset. Este último sobretodo, autor de una aberrante *Gramática lógica* [...] inspiró a Duchamp los párrafos casi didácticos de las Caja verde y blanca”⁵ (Duchamp, 2012, p. 191). Y, en efecto, la lógica brissetiana también está presente en Duchamp, si bien, en los mecanismos de orden más propiamente fonéticos (como veremos, siguiendo al propio Saounillet). La contribución de este crítico es para nosotros muy importante, porque dota a nuestro análisis de un precedente y nos proporciona, al mismo tiempo, una tipología de recursos –de mecanismos verbales– y una terminología ya dada que nosotros aplicaremos de manera sistemática al parangón entre el procedimiento de Roussel y los textos duchampianos. El objeto es ampliar las aportaciones históricas de Saounillet, estableciendo, a su vez, una base metodológica rigurosa sobre la que asentar (en la perspectiva de un trabajo futuro) la –tan necesaria por su innegable influencia en el arte de los últimos 50 años– revisión de la obra duchampiana. Para lo cual sea indispensable analizar objetivamente, con estas mismas herramientas, la lectura enraizada en la crítica de tradición surrealista: aquella que entiende todo ese juego de disociaciones verbales como una máscara que venía a camuflar un relato esotérico oculto.

En consecuencia, el siguiente análisis, tomará el orden de enunciación de los mecanismos del procedimiento de Roussel, aplicará la terminología y los ejemplos

⁵ Jean-Pierre Brisset (1837-1919) fue un/otro raro escritor francés –lo que hoy en día llamaríamos un *outsider*. En 1970 Foucault escribió sobre él *7 sentencias sobre el 7º ángel* (publicado en castellano en Arena libros, 2002 –junto a un breve ensayo introductorio, a la manera de prólogo, de Ángel Gabilondo: *El apocalipsis de los anfibios*). Este texto de Foucault es, a su vez, un interesante prólogo a la edición del más conocido de los textos brissetianos, *La Gramática lógica*, 1878. Foucault lo compara allí, de hecho, a Roussel. Una edición bilingüe (castellano-francés) de textos de Brisset puede consultarse on-line en <https://plasticosagrado.weebly.com>

brissetianos aportados por Saounillet para ilustrar el carácter sistemático de los mecanismos verbales con los que trabaja Duchamp. El horizonte crítico que dibuja el siguiente ensayo en la revisión de la obra de Duchamp se abordará, de manera más amplia, en las conclusiones del presente artículo.

2. El procedimiento

Desde el inicio de *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Roussel indica que la construcción de sus cuentos y novelas solía partir de escoger “dos palabras casi semejantes (al modo de metagramas). Por ejemplo, *billard* (billar) y *pillard* (saqueador, bandido)”⁶ (Roussel, 1973, p. 25). En términos de Saounillet esto sería un ejemplo básico del uso de la *paronimia por sustitución de una letra*, en el ámbito de la palabra. Cuyo ejemplo análogo en Duchamp podemos encontrar en el retruécano “(Cuisse [caisse] enregistreuse [Cadera (caja) registradora])” (Duchamp, 2012, p. 193). Esto es, se da una sustitución en la grafía que se acerca a una cuasi *homofonía simple*, o lo que podemos llamar una paronimia por aproximación fonética. Es decir, aún con la sustitución paronímica de una letra por otra, la pronunciación de ambos términos es casi idéntica –y de ahí el juego.

A partir de aquí, lo que se proponía Roussel era encontrar una proposición verbal inicial que tuviera la posibilidad de leerse en dos sentidos (gracias a su coincidencia homógrafa, ya dada en el lenguaje). E iniciar una novela con la imagen de esa proposición verbal primera y acabarla con otra imagen: la de la misma (o casi idéntica) proposición verbal entendida en su segundo sentido. Como si la novela funcionara también como un metagrama especular, según cuenta el mismo Roussel en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*:

añadía palabras idénticas, pero tomadas en sentidos diferentes, y obtenía con ello frases casi idénticas.

Por lo que respecta a *billard* y *pillard*, obtuve las dos frases que siguen:

1.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...*

2.º *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard.*

En la primera frase, *lettres* tenía la acepción de “signos tipográficos” (letras), *blanc* la de “tiza” y *bandes* la de “orlas”.

En la segunda, *lettres* significaba “cartas”, *blanc* “hombre de raza blanca” y *bandes* “hordas guerreras”.

Una vez encontradas las dos frases, mi propósito era escribir un cuento que pudiera comenzar con la primera y terminar con la segunda. (Roussel, 1973, p. 25)

A continuación, escribe Roussel, “La necesidad de resolver este problema me procuraba todo el material que yo empleaba”:

⁶ La palabra *metagrama* no la recoge el diccionario de la R.A.E. Un *metagrama* es un juego verbal que consiste en, partiendo de una palabra dada, llegar a otra sustituyendo una sola letra por otra en cada paso. Por ejemplo: *Rata* > *Rato* > *Reto* > *Rito* > *Pito* > *Pita*. Es decir, un juego basado en aproximaciones paronímicas por sustitución de una letra.

En el cuento al que me refiero, había un *blanc* (un explorador de raza blanca) que, bajo el título de *Parmi les noirs* (Entre los negros) había publicado en forma de *lettres* (misivas) un libro que trataba de las *bandes* (hordas) de un *pillard* (rey negro). Al principio del relato, un personaje escribía con un *blanc* (tiza) unas *lettres* (signos tipográficos) en las *bandes* (orlas) de un *billard* (billar). Estas letras componían criptográficamente la frase final: *Les lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* y todo el cuento giraba en torno a un retruécano basado en los relatos epistolares del explorador. (Roussel, 1973, p. 26)

Que serán casi exactamente las mismas claves que usaría, más tarde, en la elaboración de *Impressions d'Afrique*: “Por lo que respecta al origen básico de *Impressions de África*, acabo de decir que descansa en la aproximación entre los vocablos *billard* y *pillard*. El *pillard* es Talú [*uno de los protagonistas de la novela*]; las *bandes* son sus hordas guerreras; el *blanc* es Carmichaël (dejé de lado la palabra *lettres*)” (Roussel, 1973, pp. 26-27). Aquí Roussel había obtenido *Las letras de tiza sobre las orlas del viejo billar* contrapuesto a *Las cartas de los blancos sobre las hordas guerreras del viejo bandido*. El juego de la frase supone –terminología de Saounillet– el uso de la *homografía* y/o la cuasi *homonimia simple* –u, otra vez, una paronimia por aproximación fonética (palabras de la misma grafía para sentidos diferentes y relacionar palabras que suenan casi igual –dado que la frase integra las palabras con las que comenzaba: *billard/pillard*).

Como comenta Saounillet (refiriéndose a los calambures y retruécanos, a la *littérature duchampiana*), es difícil encontrar en Duchamp un caso de homografía simple pura: “Duchamp se dedicará sobre todo a la paronimia en particular” –no así en la *Caja verde*, en donde existen varios ejemplos claros de homografía (Duchamp, 2012, p. 193). No obstante, otro ejemplo cercano al de la frase de Roussel, en este caso, podría ser el uso que hace Duchamp de la palabra *amendes* en la siguiente frase de su cosecha, en la que (como Roussel) con el cambio de una sola letra transforma el sentido de una frase dada: “un savon aux amendes honorables [...] un jabón de disculpas [un jabón de almendras honorables]” (Duchamp, 2012, pp. 456-457). Aquí Duchamp juega con *amendes* (multas, *amendes honorables*: retractación) y *amandes* (almendras, en alusión al jabón de almendras). Dada la expresión francesa *faire amende honorable* (disculparse, reconocer un error).

Para avanzar y conectar los elementos del principio y el final de la trama, obtenidos de esta forma, Roussel empleará, igualmente, otras relaciones verbales:

Acto seguido, ampliando el procedimiento, busqué otras palabras relacionadas con *billard* para emplearlas en un sentido distinto al que se prestaban a primera vista, y ello me proporcionaba en cada caso una nueva creación.

Así, *queue* (taco) de billar dio origen a la cola (*queue*) del vestido de Talú. Un taco de billar lleva a veces las iniciales (*le chiffre*) de su propietario; de ahí que en dicha cola apareciera marcado un número o cifra (*chiffre*). (Roussel, 1973, p. 27)

De la misma forma, obtiene de aquellas ‘orlas’ [*bandes*]: “reprises (*zurcidos*). Y la palabra *reprises*, en su acepción musical (repeticiones), dio origen a la Jéroukka, la epopeya que cantan las *bandes* (hordas guerreras) de Talú y cuya música consiste en *reprises* (repeticiones) continuas de un breve motivo” (Roussel, 1973, p. 27). De este modo, el procedimiento de Roussel gira, en este punto, sobre sí mismo, y parte

ahora de familias semánticas (asociar palabras por su sentido: billar > taco –de billar) para obtener, así, otras que sean homógrafas (cola/taco > firma/cifra), como *chifre* o *reprises*. Lo que nos lleva directamente a lo que Saounillet denominó “etimologías engañosas y familias léxicas aberrantes” de Brisset (como se citó en Duchamp, 2012, p. 194). Allí, Saounillet utiliza como ejemplo la siguiente familia léxica aberrante brissetiana:

Les dents, la bouche.	Los dientes, la boca.
Les dents la bouchement.	Los dientes la atascan.
L’aidant la bouche.	Ayudándole la atasca.
L’aide en la bouche.	La ayuda en la boca.
Laides en la bouche.	Feas en la boca.
Laid dans la bouche.	Feo en la boca.
Lait dans la bouche.	Feche en la boca.
L’est dam le à bouche.	Está dañado él en boca.
Les dents-là bouche.	Los dientes-ahí boca. (Duchamp, 2012, p. 191)

Se puede observar en este ejemplo una lógica idéntica a la rousseliana, pero a la inversa. En el sentido en que Roussel parte de dos palabras muy cercanas fonéticamente (casi homófonas) y casi homógrafas para construir dos frases casi homónimas, tomadas en un sentido totalmente diferente; y a partir de las palabras idénticas –homógrafas– de estas frases, crear este tipo de familias léxicas o semánticas. Para, dando un nuevo giro a las palabras obtenidas de estas familias, obtener de nuevo palabras tanto homógrafas como homónimas. A éstas, a su vez, las someterá al mismo tratamiento⁷. Nos topamos con la espiral rousseliana que, como estamos viendo, crece desde las entrañas de su procedimiento de creación literaria.

Siguiendo el ejemplo de Brisset que acabamos de ver (y relacionar con el procedimiento de Roussel), consideremos ahora el inventario de derivaciones léxicas (perversiones –etimologías falsas o *engañosas*) que según Saounillet se dan en los siguientes ejemplos duchampianos, en donde la creación de estas familias *engañosas* se da por:

Composición a partir de un radical provisto de prefijos variables (hom – i – dom – fro – plu – ra – MAGES)⁸.

Derivación (radical más sufijos): La vie en ose [la vida osa, jugando con la vida de color de rosa], etc.⁹

⁷ Brisset parte de dos palabras diferentes en lo morfológico, pero relacionadas por su campo semántico, para, a través de aproximaciones fonéticas y paronímicas, obtener nuevas palabras relacionadas a las originales (tanto en su pronunciación como en su campo semántico). Es decir, Brisset usa juegos fonéticos para obtener esas familias. Mientras que Roussel, en su obsesión por encontrar nuevas palabras homógrafas que pueda usar en dos sentidos en la trama de su novela, parte de palabras casi iguales en su pronunciación (muy similares morfológicamente) para a través de sus familias semánticas obtener nuevos homógrafos. En ambos casos hay creación de falsas etimologías o familias verbales aberrantes (con distintos fines pero con procedimiento similar).

⁸ Parafraseamos aquí la nota de la edición de los escritos de Duchamp de José Jiménez que seguimos en todo momento: “Con el radical MAGES, magos, y los prefijos indicados se forman, en francés, las siguientes palabras: homenajes, imágenes, perjuicios, quesos, plumajes y enramadas”. (Duchamp, 2012, p. 195)

⁹ Reproducimos el retruécano completo en esta nota: “La vie en Ose / on suppose / on oppose / on impose / on appose Man Ray / on dépose / on repose / on indispose et finalement une dose de ménopause / avec repose / scélérose / et ankylose / mais la chose qui ose [La vida de osa / se supone / se opone / se impone / se inserta

Crisis y contracción: Guest + a host = a ghost [invitado + un huésped = un fantasma].

Conjugación: Je purule, tu purules, la chaise purule [yo purulo, tu purulas, la silla purula].

Alternancias singular/plural: un *mot* de reine, *des maux* de reins [una *palabra* de reina, *dolores* de riñones] y masculino/femenino: opalin ô ma laine [opalino oh mi lana].

Series onomatopéyicas: Si la scie scie la scie

Et si la scie qui scie la scie [...]

[Si la sierra sierra la sierra

Y si la sierra que sierra la sierra...]¹⁰. (Duchamp, 2012, p. 195)

En definitiva, Duchamp intercala la lógica brissetiana con la rousseliana. En tanto, en la creación de estas familias y etimologías falsas o engañosas, utiliza tanto las aproximaciones fonéticas –más propias de las familias léxicas aberrantes de Brisset– como la homografía rousseliana mezclada con un uso mayormente paronímico (según escribía Saounillet, característico de su propio *estilo*).

Retomemos ahora de nuevo el orden de enunciación de los mecanismos del procedimiento en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Acto seguido, Roussel riza el rizo. Y nos explica cómo, una vez ha obtenido –de la forma que hemos visto hasta ahora– palabras usadas en la trama ya con dos sentidos diferentes, se dedica a relacionarlas mediante la preposición à:

Abandonando entonces el terreno de la palabra *billard*, proseguí mi trabajo [...] Escribía una palabra y la ponía en relación con otra mediante la preposición à; estas dos palabras, tomadas en un sentido distinto al que originariamente poseían, me proporcionaban una nueva creación. [...] Me apresuro a añadir que este trabajo inicial era difícil y requería mucho tiempo. (Roussel, 1973, pp. 27-28)

Los diferentes usos que a esta preposición à se le dan en el francés hacen imposible sustituirla por una única preposición en su traducción al castellano. Entonces, puede ser equiparable al uso en nuestra lengua de, al menos, cuatro preposiciones: *de*, *por/para*, *con* o *en*, según los casos. En el primer ejemplo “copulativo” con que la usa Roussel podría traducirse como *de –palmera de restauración*:

De este modo obtenía [...] un *palmier* (pastel) à *restauration* (establecimiento en el que se sirven pasteles), lo que, por otra parte, me procuraba un *palmier* (palmera) à *restauration* (en el sentido del restablecimiento –restauración– de una dinastía en un trono). Tal es el origen de la palmera de la Plaza de los Trofeos dedicada a la restauración de la dinastía de los Talú. (Roussel, 1973, p. 28)

Man Ray / se deposita / se reposa / se indispone y finalmente una dosis de menopausia / con reposa / criminosa / y anquilosis / pero la cosa que osa]. (Duchamp, 2012, pp. 210-211)

¹⁰ Como en la nota anterior, reproducimos la totalidad del juego de palabras: “*si la scie scie la scie et si la scie qui scie la scie est la scie que scie la scie il y a il y a Suisscide métallique*. [si la sierra sierra la sierra y si la sierra que sierra la sierra es la sierra que sierra la sierra hay hay un Suisscicio metálico]”. (Duchamp, 2012, pp. 474-475)

En otros casos, la *à* francesa podría ser sustituida por la castellana *por*. Con un uso algo semejante al que hacemos cuando, refiriéndonos a los *palos* del cante flamenco, decimos: *soleá por bulerías*; *fandango por alegrías*. Que es diferente al uso de causalidad o finalidad: *lo hice por/para eso* o *por/para aquello*¹¹. Pero también podemos traducirla por *en*, en el sentido en que en castellano decimos: *escultura en mármol*. Veamos otro de los ejemplos que cita Roussel:

1.º *Baleine* (ballena, mamífero marino) à îlot (islote); 2.º *baleine* (ballena de corsé) à îlote (esclavo espartano)¹². 1.º *Duel* (duelo) à *acolade* (abrazo, reconciliación de dos adversarios tras el duelo); 2.º *duel* (dual, tiempo verbal griego) à *acolade* (llave, signo tipográfico). 1.º *Mou* (vago, poltrón) à *raille* (burla; yo pensaba aquí en un colegial cuya pereza le vale las burlas de sus compañeros); 2.º *mou* (bofe) à *rail* (riel). Estas tres parejas verbales han dado origen a la estatua de la ilota hecha de ballenas de corsé, que se desliza sobre rieles de bofe de ternera y lleva en el pedestal una inscripción relativa al dual de un verbo griego. (Roussel, 1973, p. 29)

Un caso de este uso *copulativo* de palabras que nosotros escogemos como ejemplo paradigmático de cómo trabaja Roussel el fenómeno de la disociación; y del porqué sus novelas estaban plagadas de esas rarezas, como ésta de la escultura del ilota. Unas rarezas que hacían reír a sus contemporáneos (en el peor de los sentidos) pero que deslumbraron, por contra, a Duchamp y a los surrealistas después de él. En *Impressions d’Afrique* la escultura del ilota hecha a base de ballenas de corsé –sólo imaginarla podría llevarnos a pensar en una escultura de *arte contemporáneo*– puede deslizarse sobre los rieles hechos de bofe de ternera dada la extrema ligereza de ese particular material (las *ballenas de corsé*). De hecho, fue esta extraña escultura uno de los reclamos principales de la obra en los carteles promocionales de su versión teatral (Fig. 4).

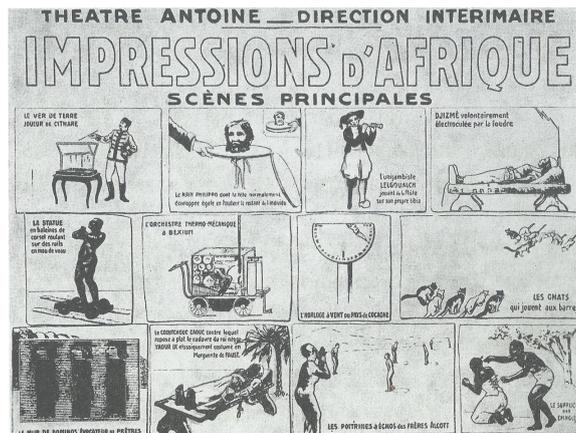


Figura 4. Cartel de Impressions d’Afrique (Fuente: Borja-Villel, M. J., Fernandes, J. y Piron, F. *Locus solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Turner y MNCARS, p. 151)

¹¹ En ese caso el paralelo en francés sería *par/pour*, igual que en el castellano: *por/para* esto o aquello.

¹² “Había a veces una ligera diferencia entre las palabras, como aquí, por ejemplo, donde *îlot* difiere un poco de *îlote*”. (Nota del Autor) (Roussel, 1973, p. 29). Por tanto, Roussel también jugaba con ligeras paronimias.

Aplicando una lógica similar, quizás no tan *terca* esta vez, Duchamp obtiene resultados como: “à charge de revanche [con cargo a revancha] à verge de rechange [con verga de recambio]”¹³. Aunque, una vez más, no sea un ejemplo ‘puro’ del uso que nos muestra Roussel de sus copulaciones o ‘acoplamientos’ de palabras con la preposición à. Duchamp lo salpica todo de paronimia. Si bien Roussel también trabaja a veces con ella (lo acabamos de ver en el uso de las palabras *îlot/îlote*). Este tipo de *copulación prepositiva* à pasa inadvertida para Saounillet, más centrado en Brisset (el ejemplo es una aportación nuestra¹⁴). Las siguientes dos páginas de *Comment j’ai écrit certains de mes livres* se completan con cuarenta y cinco ejemplos de esta “creación basada en el acoplamiento de dos palabras tomadas en acepciones distintas” (Roussel, 1973, p. 36). Y, a pesar de lo fatigosa que resulta la lectura de un ejemplo tras otro, Roussel cita allí una pequeña variante de esta *copulación prepositiva* à. Cuando usa dentro de este acoplamiento algo similar a una paronimia; esto es, una palabra que cambie de sentido simplemente cambiando, no una letra por otra, sino una de sus letras de minúscula a mayúscula: “*Suède* (Suecia) à capitale (la capital, ciudad) [...] *suède* (guante de piel de ante) à capitale (letra *capitale*, mayúscula): origen del guante de Djizmé que lleva marcada una letra”¹⁵ (Roussel, 1973, p. 32). Cuya correspondencia *duchampiana* podría ser: “*maladie de Messie* [enfermedad de Mesías] / *machine à dire la messe* [máquina para decir misa]” (Duchamp, 2012, pp. 450-451). Sobra decir, a estas alturas, que con la correspondiente ‘salpicadura paronímica’ propia del estilo *duchampiano* (esto es, además del cambio de mayúscula a minúscula –Messie/messe– *supresión paronímica* de la *i*) –otra aportación nuestra.

Como en los recurrentes *tiroirs* de sus novelas Roussel suma y sigue:

Este procedimiento evolucionó y me llevó a tomar una frase cualquiera, de la que extraía imágenes, dislocándola al modo de un jeroglífico.

Veamos un ejemplo: en el cuento *Le poète et la moresque* [...] utilicé la canción «*J’ai du bon tabac*». El primer verso: *J’ai du bon tabac dans ma tabatière* (Tengo buen tabaco en mi tabaquera) ha dado origen a *Jade tube onde aubade en mat a base tierce* (Jade tuvo albada mate –objeto mate– de tercera baja). Como puede verse, en la última frase aparecen todos los elementos del cuento. (Roussel, 1973, pp. 36-37)

La complejidad de esta penúltima variación del procedimiento hace aflorar nuestras limitaciones con la lengua francesa a la hora de encontrar ejemplos propios (hemos topado con la variante más propiamente fonética). No obstante, existe un –no

¹³ El retruécano se ha construido por un acoplamiento idéntico al de Roussel, con la correspondiente aproximación y desplazamiento paronímico característicos del estilo *duchampiano*: *revanche à charge/rechange à verge*. También en este caso es más largo el retruécano del que hemos extraído el ejemplo; continúa así: “*quand on a un corps étranger entre les jambes, il ne faut pas mettre son coude près des siennes* / (en marge) *Oculisme de précision / Rose Selavy / New York Paris / Poils et coups de pieds en tous genres* [cuando se tiene un cuerpo extraño entre las piernas, no hay que poner su codo entre las suyas / (en el margen) Oculismo de precisión / Rose Selavy / Nueva York París / Pelos y patadas de todo tipo]”. (Duchamp, 2012, pp. 450-451)

¹⁴ Hasta ahora nuestro análisis se había ceñido a relacionar con una metodología analítico-comparativa la tipología de ejemplos de Roussel con la de Saounillet (y trasladarla a Duchamp). Sin embargo, Saounillet no contempla el caso *rousseliano* del mecanismo de copulación de palabras mediante la preposición à.

¹⁵ Djizmé es otro de los personajes de *Impressions d’Afrique*. En este caso, la preposición à es traducible por la española *con*: guante de piel de ante *con* mayúscula. Lo que, por otro lado, explica mejor el ejemplo que nosotros hemos tomado en el retruécano de Duchamp: *con cargo a revancha con verga de recambio*.

muy conocido— ensayo sobre Duchamp, del historiador italiano Maurizio Calvesi, que tomando como referencias este tipo de *dislocación jeroglífica de la frase* del procedimiento de Roussel, más el funcionamiento como metagrama de las dos frases iniciales (que vimos al principio) —y citando un ejemplo que el propio Roussel nombra en *Comment j'ai écrit certains de mes livres*—, propone la siguiente lectura del título del *Gran vidrio*:

De *La mariée mise à nu par ses célibataires* (La esposa desnudada por sus propios solteros), aplicando el principio de la segunda lectura homófona, obtendremos: 'La Marie est mise à nue par ses céli-batteurs'. O bien: María es subida a la nube por los propios "batteurs" (trilladores celestes) o cielo-trilladores. (Calvesi, 1999, p. 23)

Obsérvese que este desciframiento o deconstrucción de la *dislocación jeroglífica* sobre la que parece estar construido el título original del *Gran vidrio* (*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*), a la manera rousseliana, reúne casi todos o muchos de los mecanismos del procedimiento de Roussel que llevamos tratados hasta aquí —no sólo esta dislocación fono-jeroglífica. Además, aglutina en él otro de los mecanismos que nos queda por mencionar (de hecho, un mecanismo que ejemplificará meridianamente el nexo entre iconografía y procedimiento verbal que Duchamp habría extraído de Roussel para crear el *Gran vidrio* sistemáticamente).

Empecemos por el penúltimo de los mecanismos que hemos visto hasta ahora. El significativo cambio de minúscula a mayúscula de *la novia* (*mariée*) que se convierte así en *María* (*Marie*) —con el 'añadido' de una *supresión paronímica* de la última *e*. Esta *e*, que le sobra a *mariée*, podría tomarse —todavía mejor— como un *desplazamiento paronímico* dentro de la propia frase, ya que, por *adición paronímica* también, la acoge la palabra *nu* (desnudo), transformándose en *nue* (nube), por otra aproximación fonética —igualmente. Los *solteros* (*célibataires*), en esta lectura de Calvesi, explican rotundamente la disociación texto/imagen del *Gran vidrio*. Cómo Duchamp, siguiendo este tipo de mecanismos verbales, llegó a concebir la imagen *aparato soltero*. Por qué *los solteros* son una máquina (de inspiración rousseliana en el plano iconográfico, pero no menos que en el verbal o *procedimental*, éste que lo explica): los *solteros* son *trilladores* (celestes, eso sí) por una —diríamos que— *descomposición de la familia léxico-semántica* (al hacerlo nosotros —Calvesi— a la inversa), en la que el radical pasa a ser *-batteur* (trilla) y el prefijo variable *ciel-* (*cielo* o *celeste*). Todo ello basado en la aproximación fonética entre el *-bataires* de *solteros* y el radical *-batteurs*, así como entre el prefijo variable *ciel-* y el original *céli-*.

Lo mejor es que todas estas transmutaciones lingüísticas que propone Calvesi tienen un fiel reflejo en la iconografía del cuadro (de ahí la disociación texto/imagen, que se explicaría en el *Gran vidrio* por esta polisemia rousseliana de alto grado, la *dislocación jeroglífica de la frase*). Porque en el *Gran vidrio*, elevándose hacia lo que es claramente una nube (Fig. 5) tenemos el aparato que Duchamp denominó la *novia* (*mariée* —cuya disociación como *Marie* puede explicarse en relación a la *nube*: volveremos a ello en la nota 18 a pie de página). Y a los pies de ella —de la *novia* (todavía *Demoiselle à prétendant*, todavía *soltera*)— se encuentra, como en otro juego especular de género y número lingüísticos, otro aparato: *Los solteros*, cuyo *desdoblamiento* verbal en disociación como máquina acabamos de tratar (Fig. 6).



Figura 5. La novia del Gran vidrio. (Fotografía del autor)



Figura 6. Los solteros del Gran vidrio. (Fotografía del autor)

Pero, de hecho, hay un poco más. Como defiende Calvesi, en la nota 8 de la *Boîte verte* hay un momento en el que al título *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* le sigue el comentario: “máquina agrícola” (Duchamp, 2012, p. 110). Con ello, las connotaciones *agrarias* del descifrado del título que propone Calvesi quedan legitimadas, argumentadas rigurosamente. Algo que se confirma nada más que avanzamos dos líneas en la misma nota de la *Caja verde*, cuando Duchamp escribe “Aparato/instrumento para arar” (Duchamp, 2012, p. 111). En definitiva, *trilla* (la *cielo-trilladora* de Calvesi). Así que, de este modo, también Duchamp dejó las claves lingüísticas con las que *deconstruir* la disociación presente en el *Gran vidrio*: están en la *Caja verde*. Esas imágenes, inspiradas por Roussel obviamente –no solo iconográficamente– fueron creadas a partir de combinaciones verbales de este tipo, y pueden ser *descifradas* siguiendo los mismos mecanismos del procedimiento rousseliano (como hace Calvesi).

Hay una palabra del título del *Gran vidrio* que nos falta en el análisis: *même*. Para Calvesi, “*même* (como adverbio, ‘además’, ‘incluso’; como adjetivo ‘mismo’) es, finalmente, una especie de bisagra” (Calvesi, 1999, pp. 35-36) entre el título en su

primer sentido y la sentencia que se extrae del descifrado que él mismo propone¹⁶. Calvesi extrapola a Duchamp la lógica de Roussel e interpreta que ambas frases (la frase inicial y la que resulta de su *dislocación jeroglífica*) forman parte de una misma proposición; por ejemplo: *Ma chandelle est* (mi vela es) *Marchande zelée* (vendedora diligente). De donde: *Mi vela es vendedora diligente*. Cosechándose en el caso de Duchamp algo como: *La novia es desnudada por sus propios solteros, incluso–mismamente María es subida a la nube por sus trilladores celestes*. Lo que en castellano equivale a decir que *La novia es desnudada por sus propios solteros como María es subida a la nube por sus trilladores celestes*. Mismamente. La idea de la bisagra en Duchamp es uno de los argumentos principales, por otra parte, del *Apariencia desnuda* (1973), el libro de Octavio Paz sobre Duchamp. Si bien, Paz prefiere usar allí la palabra *gozne*.

A partir de este abatimiento de la frase, Calvesi comienza una disertación sobre la relación del vocablo *Men* del alfabeto hebreo, con la bisagra *même* y la *Marie* (María, madre por excelencia). Calvesi trata de avalar con esta referencia al alfabeto hebreo su hipótesis, que resume así: “cada creación y cada gesto de Marcel Duchamp tiene un sutil significado, que en muchos casos se puede reconstruir recurriendo al código del hermetismo y de la alquimia” (Calvesi, 1999, p.11). Porque en el caso del estudio de la obra de Duchamp ocurre algo simétrico a lo que César Aira dice de los *rousselâtres* (estudiosos de Roussel) en su artículo “Raymond Roussel, la Clave Unificada”: “Como los astrofísicos que buscan la explicación general que conjugue todas las explicaciones parciales a los distintos fenómenos explicados del Universo, así los rousselianos buscan la Clave Unificada de Roussel” (Aira, 2011, p. 49). Y Calvesi pertenece a una genealogía de duchampianos, cuya estirpe se remonta a Arturo Schwarz (amigo, galerista y estudioso de Duchamp), que han visto en la tradición esotérica occidental (Hermetismo, Cábala, Alquimia, Gnosis, Numerología, Tarot, etc.) la *Clave Unificada* de su obra¹⁷. De la misma forma y por los mismos argumentos que esta hipótesis se ha planteado en Roussel, mismamente (así lo hizo André Breton, por ejemplo¹⁸). Una hipótesis que nosotros descartamos –aunque sólo parcialmente–, porque queda fuera del objeto de nuestro análisis (centrado en estricto en un plano morfosintáctico de lectura –nos interesa la semántica sólo cuando es un ejemplo procedimental y/o de la morfología del lenguaje, como en este caso)¹⁹.

¹⁶ El traductor al castellano del texto de Calvesi opta por las palabras *además, incluso y mismo* para traducir *même*. Sin embargo, en castellano existe una palabra que absorbe mejor, a nuestro juicio, la función adverbial y adjetiva de *même* a un tiempo. Esta palabra es *mismamente*. Expresión que tiene una buena correspondencia semántica con *incluso*, la palabra que, por influencia anglosajona, ha sido más usada a la hora de traducir al castellano el *même* del *Gran vidrio*. *Mismamente* tiene, además, un resplandor fonético de *même*. También la edición de José Jiménez la prefiere frente a *incluso*.

¹⁷ Tal es el planteamiento que ofrece Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Delano Greenidge.

¹⁸ Véase su ensayo titulado Frontón-Viraje, incluido en la reciente edición española de *Locus Solus* (2012) en la editorial Capitán Swing.

¹⁹ No obstante, la presencia de elementos esotéricos en la obra de Duchamp es clara (tanto iconográfica como procedimentalmente hablando). El *Duchamp in context* de Henderson incluye un práctico apéndice crítico-histórico de referencias bibliográficas en torno a la Alquimia y Duchamp (Appendix B. A Note on the Construction of Duchamp as Alchemist). Allí aparece citado el texto de Calvesi, por ejemplo. La hermenéutica de la Cábala clásica tiene muchos puntos de contacto con los mecanismos verbales de deconstrucción del lenguaje que usaron Roussel y Duchamp para sus creaciones –todos los que estamos tratando aquí. Consiste básicamente en un juego de tropos similar a éste del procedimiento. Una interpretación cabalística de Duchamp se ha hecho en “An Iconographical Analysis of Duchamp’s Bride Image in the Large Glass” de Rory T. Doepel, incluido en Sharon,

Nosotros usamos la teoría esotérica de Calvesi como un ejemplo del uso *duchampiano* de la *dislocación jeroglífica de la frase* de Roussel. Cuyos procedimientos tienen, efectivamente, puntos de contacto con los cabalísticos y otras disciplinas esotéricas (otra cosa es que esto demuestre que la *Clave Unificada* de sus creaciones deba buscarse en el esoterismo o que haya que buscar una *Clave Unificada* siquiera). No en vano, éste es el punto de vista del mismo Michel Saounillet; quien en los prefacios de sus ediciones de los escritos de Duchamp habló sin complejos en términos de *Gnosis*: “La experiencia duchampiana corresponde bien a la definición que el [diccionario] Larousse da de la gnosis: «un sistema de pensamiento que se funda sobre una revelación interior, que permite acceder a un nuevo conocimiento de las cosas reservado sólo a los iniciados y que permite entender sus misterios»” (Duchamp, 2012, p. 61). Y antes, ya ha comentado cómo:

Para introducirse en el intelecto creador de Duchamp habrá pues que recurrir a una lingüística de aspecto cabalístico (que por supuesto no tiene nada que ver con ningún ocultismo místico ni con ninguna otra forma de esoterismo) fundada en la búsqueda de una de esas famosas: “Palabras primas”²⁰. (Duchamp, 2012, pp. 59-60)

En cierta manera, el análisis de Calvesi, aunque destinado a probar que un relato esotérico subyacente podría explicar la obra de Duchamp unitariamente, está construido rigurosamente en torno a cómo este tipo de mecanismos del procedimiento –paralelos a los de la Cábala– explican la disociación iconográfica que venimos comentando. Y en ese sentido es un ensayo muy valioso y útil al análisis morfológico del lenguaje que implementamos nosotros²¹.

Volviendo a *Comment j’ai écrit certains de mes livres*, que marca nuestro orden en este parangón a tres bandas (por no decir *bandes*), hay una última variación del procedimiento que Roussel describe cuando, hablando de la redacción de *Locus solus*, en la página 57 dice:

En una ocasión reaparece el procedimiento en su forma primitiva con la palabra *demoiselle* considerada en dos sentidos; e, incluso en este caso, una segunda palabra ha sufrido una dislocación entroncable [*sic*] con el procedimiento evolucionado:

1.º *Demoiselle* (señorita) à *pretendant* (pretendiente); 2.º *demoiselle* (pisión) à *rêitre en dents* (soldado hecho con dientes).

M. (Ed.), (1996). *Pillars of Smoke and Fire: The Holy Land in History and Thought*. Southern Book Publishers. Para ver más sobre la relación de los procedimientos cabalísticos con las modernas teorías de deconstrucción del lenguaje véase por ejemplo *Cábala y deconstrucción* (1999) en la Editorial Azul, con breves ensayos de Harold Bloom, Gershom Scholem o Moshé Idel, entre otros.

²⁰ La cita de esas *Palabras primas* pertenece a una importante nota de la *Caja verde*.

²¹ El punto de vista de Calvesi no pretende estrictamente *unificar* la obra de Duchamp en torno a un solo relato esotérico, hace coincidir tres lecturas al unísono a través del descifrado del lenguaje –de corte cabalístico. Estos tres *relatos* serían la Alquimia (mito de la transformación constante de la materia en estados sólidos, líquidos y gaseosos), la metáfora agrícola –que explica el porqué de la disociación *agrícola* –*batteurs* / –*bataires*– y, tercero, el tipo cristiano de la *Asunción Mariana*. Este último es el que explica la transmutación de la *marîe* en *Marie*, la virgen María que asciende a la nube, como precisamente ocurre en la iconografía pictórica tradicional de la *Asunción Mariana*. La propia estructura compositiva del *Gran vidrio* recuerda a la de esta iconografía arcaica de la pintura (Fig. 7). Calvesi aporta más evidencias de todo ello; aquí nos limitamos a reseñar las tocantes a nuestro análisis.

De modo que el problema que se me planteaba era ni más ni menos que la ejecución de un mosaico por un pisón. (Roussel, 2011, p. 57)

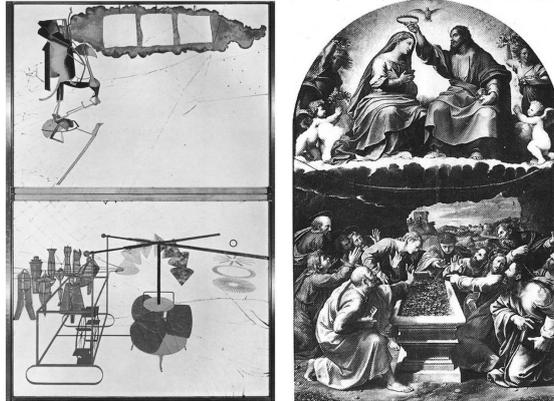


Figura 7. El Gran vidrio comparado a la Asunción Mariana de Giulio Romano y G. Francesco Penni, 1562. (Fuente: Calvesi, M. (1999). Duchamp. El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna. Planeta de Agostini, pp. 33 y 31)

Explica aquí el origen de una máquina, *La Soltera*, que bien podría haber inspirado la disociación (en forma de trilla) de los *solteros* del *Gran vidrio*. Este último mecanismo del procedimiento queda meridianamente ejemplificado en Duchamp mediante la *dislocación jeroglífica de la frase* del título del *Grand verre* que hace Calvesi; o en el propio ejemplo de Duchamp que tomamos atrás –en tanto Duchamp usaba una combinación de los mecanismos verbales *primitivos* y los *evolucionados* (à charge de revanche / à verge de rechange). Este último mecanismo es, tal como dice Roussel, una mezcla del uso más rudimentario de la disociación –partir de equívocos verbales, dobleces, ya dados en la lengua: fundamentalmente la homografía– con el más *evolucionado* –aproximaciones artificiosamente buscadas entre palabras (los juegos fonéticos, más complejos). Este mecanismo engloba de alguna manera todos los anteriores, y explica el fenómeno de la disociación y su deuda rousseliana en Duchamp: resume perfectamente la interdependencia de los niveles verbal e iconográfico que acabamos de ver en el *Gran vidrio* a través de Calvesi.

Lo que sigue a esta última variación del procedimiento en *Comment j'ai écrit certains de mes livres* es una melancólica narración de detalles vitales de Roussel, en el tono de despedida propio de alguien que ya ha decidido abandonar este mundo por sus propios medios. Pero esto queda fuera del objeto del presente artículo.

3. Conclusiones

Las conclusiones que pueden derivarse del planteamiento inicial y el desarrollo central del análisis de este artículo serían, fundamentalmente, dos.

Destaca, en primer lugar, la conclusión primordial del uso y carácter sistemático de los mecanismos verbales en el arte de Duchamp. Una metodología analítico-comparativa exhaustiva, como la que se ha implementado aquí, ilustra meridianamente que los juegos verbales y disociaciones duchampianas no son producto del azar o

una simple rentabilización de los equívocos ya dados en la lengua, sino, más bien, resultado de un sistema de creación análogo al roussealino. Esto es, no un hallazgo sino fruto de una búsqueda deliberada. El impacto de *Impressions d'Afrique* sobre el *Gran vidrio* no se habría limitado, en efecto, a una referencia figurativa o iconográfica. Por el contrario, habría alcanzado a los propios fundamentos procedimentales de su arte: también Duchamp tejió sistemáticamente el soporte o la trama de su pintura con la aguja de una máquina de coser muy semejante a la que Roussel nos reveló en *Cómo escribí alguno de mis libros*.

Los juegos verbales característicos de su arte son, en este estricto sentido, la clave fundamental que explica sus imágenes. Ahora bien, esos mecanismos verbales explican prominentemente *cómo pintó Duchamp alguna de sus obras* antes que el significado de alguna de ellas. He aquí uno de los grandes equívocos o malentendidos hermenéuticos –como reza el título de este artículo– de la tradición crítica del Surrealismo. Tradición crítica que, a la manera de Calvesi, ha tomado esta hermenéutica emparentada con la cabalística (el propio procedimiento rousseliano) para ofrecer una lectura esotérica de su arte. Esto es posible, incluso con el rigor hermenéutico que ofrece el propio Calvesi, gracias –justamente– a que el sistema de Duchamp, como el de Roussel, es elementalmente uno fundamentado en la disociación como método de creación. En el que caben siempre, al menos, dos o tres lecturas posibles –incluida, si se quiere, la esotérica. Sucede con el procedimiento, o el sistema duchampiano, algo similar a lo que el gran crítico literario de la contemporaneidad Harold Bloom escribió acerca de la Cábala. Esto es, que “es la libertad interpretativa vuelta loca, en la que se puede hacer decir cualquier cosa a cualquier texto” (Bloom et al., 1999, pp. 218-219). Lo que nos lleva a nuestra segunda conclusión. La obra de Duchamp no tiene un significado esotérico más que otro cualquiera. Ha sido objeto históricamente, y en términos bloomianos, de una *libertad interpretativa vuelta loca* que es consecuencia del procedimiento verbal en el que se funda su arte.

Cabe, para finalizar, en un sentido de perspectiva futura, añadir una sucinta reflexión al debate que abre públicamente este artículo. La obra de Duchamp, por su influencia dominante desde mitad de los años 60 del siglo pasado hasta la actualidad, necesita una revisión crítica urgente. Los malentendidos hermenéuticos que su obra ha suscitado desde la crítica –y la propia lectura de los artistas– son la causa de un sinfín de lugares comunes que tienen su perfecto reflejo en determinados comportamientos y derivas del arte contemporáneo (que cristalizan en lo que recientemente se ha denominado como *duchampitis*²²). Si verdaderamente queremos articular una crítica en torno a los equívocos de la *duchampitis*, debemos, para hacerlo, abordar la cuestión destripando el arte de Duchamp desde las entrañas. Cosa imposible de articular sin entender, primero, cómo funciona el núcleo literario, los intestinos de su particular *proceder* artístico. Esto es lo que, humildemente, pensamos haber entendido en este artículo.

²² El término *duchampitis* es invención del crítico de arte español Fernando Castro Flórez (ver Referencias), quien ha hecho un uso irónico de este término para abordar una crítica del arte contemporáneo y de la propia obra *duchampiana* en un tono abiertamente satírico.

Referencias

- Aira, C. (2011). Raymond Roussel: La clave unificada. *Carta*, (2), 46-49.
- Bloom, H., Scholem, G., Idel, M., Cohen, E., Wolfson, E. R., Wohlfarth, I., Mier, R. y Hartman, G. (1999). *Cábala y deconstrucción*. Editorial Azul.
- Borja-Villel, M. J., Fernandes, J., Piron, F., Le Brun, A., Roussel, R., Besnier, P., Leiris, M., Éluard, P., Henderson, L. D., Soupault, P., Breton, A., Cocteau, C., Dalí, S., Mathews, H., Perec, G., Ruffa, A., Butor, M., Foucault, M. y Ashberry, J. (2011). *Locus solus. Impresiones de Raymond Roussel*. Turner y MNCARS.
- Breton, A. (2012). Frontón-Viraje. En Roussel, R. *Locus solus* (pp. 319-346). Capitán Swing.
- Brisset, J-P. (s.f.). *El grito de las ranas*. <https://plasticosagrado.weebly.com/cataacutelogo.html>
- Calvesi, M. (1999). *Duchamp. El Impresionismo y los inicios de la pintura moderna*. Planeta de Agostini.
- Castro Flórez, F. (2019). *La estética de la crueldad. Enmarcados artísticos en tiempo desquiciado*. Fórcola Ediciones.
- Doepel, R. T. (1996). An Iconographical Analysis of Duchamp's Bride Image in the Large Glass. En Sharon, M. (Ed.), *Pillars of Smoke and Fire: The Holy Land in History and Thought*. Southern Book Publishers.
- Duchamp, M. (autor) y Jiménez, J. (Ed.). (2012). *Escritos: Duchamp del signo, seguido de Notas*. Galaxia Guttenberg.
- Foucault, M. (1976). *Raymond Roussel*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *7 sentencias sobre el 7º ángel*. Arena libros.
- Henderson, L. D. (1998). *Duchamp in context: Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princenton University Press.
- Henderson, L. D. (2011). *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, el *Gran vidrio* de Marcel Duchamp y la fascinación por la ciencia y la tecnología a principios del siglo XX. En Borja-Villel, M. J., Fernandes, J., Piron, F., Le Brun, A., Roussel, R., Besnier, P., Leiris, M., Éluard, P., Soupault, P., Breton, A., Cocteau, C., Dalí, S., Mathews, H., Perec, G., Ruffa, A., Butor, M., Foucault, M. y Ashberry, J. *Locus solus. Impresiones de Raymond Roussel* (pp. 146-160). Turner y MNCARS.
- Le Penven, F. (2003). *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*. Éditions Jacqueline Chambon.
- Paz, O. (1994). *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp*. Alianza Forma/Era.
- Roussel, R. (1973). *Impresiones de África*. Ediciones de la Flor.
- Roussel, R. (1973). *Cómo escribí algunos libros míos*. Tusquets Editor.
- Roussel, R. (2012). *Locus solus*. Capitán Swing.
- Schwarz, A. (1997). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. Delano Greenidge.