

## Duchamp Queer. O la máquina deseante Duchamp<sup>1</sup>

### [en] Duchamp Queer: Or the Desiring Machine Duchamp

Eric Alliez

¿Podría tratarse de un efecto lateral, o colateral, del cincuentenario de *El Anti-Edipo* (1972) y de la percepción retrasada del hecho de que la historia “efectiva” de este último medio siglo, que nos separa del primer balance-programa del pensamiento 68, sólo podía componer el cuerpo de nuestros devenires introduciendo lo discontinuo en nuestro propio ser? En cualquier caso, curiosamente, una llamada a la acción (¿o a la reacción?), bajo la forma de un paso al límite [*passage à la limite*] dentro y del pensamiento deleuziano, se impone, sometiéndose éste a la cuestión (abierta) de su actualización y de aquello que fabricamos, conceptualmente, tras su estela —“a costa de acercarse por la espalda y hacerle un/a hijo/a [*faire des enfants dans le dos*] al filósofo del deseo”<sup>2</sup>. Era lo que se sugería en el texto introductorio de un Simposio Internacional sobre “el pensamiento activo de Gilles Deleuze<sup>3</sup>, celebrado el año pasado, añadiéndose, un poco más adelante, que el (¿nuevo?) “siglo” sólo podría ser deleuziano en la des-medida de los hijos que se le harían a sus espaldas, por detrás [*qu’à la démesure des enfants qu’on lui ferait dans le dos*]... Más allá de la debilidad crítica de la mencionada actualización y del *double-bind* que se inflige al filósofo de lo virtual, me gustaría plantear aquí una duda que me atreveré a formular en términos hiperbólicos: llevado por su literalidad en la “Carta a un crítico severo” (la carta a Michel Cressole que abre *Conversaciones*), ¿no equivaldría ese gesto de “sodomía [*enculage*] o, lo que es lo mismo, de inmaculada concepción”, a reinscribir al propio

<sup>1</sup> Este texto fue presentado como conferencia de apertura del Programa de Doctorado de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Sevilla, impartida el 8 de marzo de 2023 en el contexto del Coloquio Internacional “Sensibilidad Experimental: Arte, Filosofía y Universidad”, celebrado los días 7 y 8 de ese mes en el Centro de Iniciativas Culturales de la U.S. y organizado, con el apoyo también del Institut Français de Sevilla, por Inés Molina, Julie Alfonsi, Stéphane Douailler y Federico Rodríguez. Sobre el título hay quizá que precisar lo siguiente: además del nombre propio de un artista (en cuestión), en “Duchamp” se lee “del campo”, en alusión al “campo semiológico” (integrado por el autor en el volumen que compendió sus escritos: Duchamp du signe) y a la “naturaleza” (proceso genérico de producción). [N.T.].

<sup>2</sup> “Faire des enfants dans le dos” indica hacer algo importante que incumbe a alguien sin hacérselo saber (a sus espaldas), algo sorprendente que puede implicar la traición: *literalmente*, hacerle, darle, un/a hijo/a a alguien sin que esta persona haya sido advertida. No tiene equivalente en castellano: los groseros “dar por culo a” (o “mandar a tomar por culo”), “dar por detrás a”, “joder a” o “follarse a” (incluyendo el llamado “porculero” [y hasta el ruin o despreciable, “malparido”, “culiao” chileno-argentino, etc.]), manteniendo una de las determinaciones no incluyen la otra. Engañar o timar (cierta pseudología y una *font-anal sofisticada*) son palabras que están próximas, pero que dejan fuera lo sexual, y pierden la espalda (la sorpresa y/o la sodomía) y el/la hijo/a (el embarazo y la herencia, reconocible o no, por un lado; y el “niño spinozista” de *Mil mesetas* [1980], por otro). [N.T.].

<sup>3</sup> Symposium internacional *La pensée active de Gilles Deleuze*, École Supérieure d’Art et de Design Talm-Angers, Francia, 8, 9 y 10 de noviembre de 2022. [N.T.].

## Deleuze en esta historia de la filosofía que se propuso pervertir, de ese modo, *para escapar de ella*?

Me imaginaba sorprendiendo a un autor por su espalda y haciéndole un/a hijo/a que sería suyo y, sin embargo, monstruoso. Era muy importante que fuera suyo/a, porque el autor tenía que decir todo lo que yo le hacía decir. Pero también era necesario que el/la niño/a fuera monstruoso, dado que había que pasar por todo tipo de desplazamientos, cambios, rupturas, emisiones secretas que me producían un gran placer.

El resto ya lo conocemos: “Nietzsche, a quien leí tardíamente, fue el que me sacó de todo aquello. Es imposible tratarlo así. Es él quien os hace un/a hijo/a por la espalda [*Des enfants dans le dos, c'est lui qui vous en fait*]”. Y luego está la continuación de la continuación, donde nada se pierde de esta *immaculage* [*immaculage*]<sup>4</sup> por la que lo activo cambia tan bien de sujeto que todo se transforma en lo múltiple del “encuentro con Guattari, la manera en que hemos congeniado, en que nos hemos completado, despersonalizado uno en otro, en definitiva, amado. Esto dio lugar a *El Anti-Edipo...*”. O bien a ese niño *hiper-monstruoso* (como el *hiper-marxismo* invocado por Donzelot...) donde la destrucción del “Edipo propiamente filosófico”<sup>5</sup> se concentraba en la deconstrucción, más radical, del Edipo psicoanalítico. Como sabemos, la empresa consiste en forzar a Lacan de tal manera que su “admirable teoría del deseo” se movilice para precipitar ““el pequeño objeto a” como máquina deseante que define el deseo por una producción real, traspasando toda idea de necesidad y también de fantasma”<sup>6</sup> *contra* “el “gran Otro” [capital] como signifiante, que reintroduce cierta idea de falta”<sup>7</sup>. Cosa que se aplica a la propia “demolición del lacanismo” (no por nada la *Spaltung* [la escisión] en cuestión fue juzgada como “delirante” por el interesado [i.e.: Lacan]), cuya imposible autoría (paternidad<sup>8</sup>) Deleuze y Guattari (¿perversamente?) se pelean *como un/a hijo/a hecho a espaldas del otro, de ese otro que pierde su capital al hacerle –punto nodal [point de capiton], incluso– este/a hijo/a “en relación con el afuera, flujo contra flujo, máquina con máquinas, experimentos, acontecimientos para cada cual que no tienen que ver con un libro, que hacen trizas el libro, lo ponen en funcionamiento con otras cosas, con cualquier cosa, etc., una lectura amorosa [une manière amoureuse]”* [subrayado nuestro, E.A.]. Más que una (nueva) filosofía del deseo, lo que se pone en marcha

<sup>4</sup> “Immaculage”: montaje impoluto. Neologismo: “maculage”, manchas, “immaculage”, immaculada; *dentro* se podrá leer también la palabra “culo [cul]”, y, además del referido “encular o sodomía [enculage]”, el “montaje [collage]”, “bricolaje [bricolage]”, “acoplamiento o conexión [couplage]”. [N.T.].

<sup>5</sup> Para las diversas citas de arriba, Deleuze, G., “Carta a un crítico severo”, en *Conversaciones* [1990], Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 13, 14, 15 [traducción modificada].

<sup>6</sup> El término francés “fantasme” de Jacques Lacan *traduce* la “Phantasie [*fantasía*]” alemana de Sigmund Freud; manteniéndolo como “fantasma”, sigo a Francisco Monge, traductor de *El Anti-Edipo*, quien, a su vez, remite al *Vocabulario del psicoanálisis* de Laplanche y Pontalis. [N.T.].

<sup>7</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* [1972], Barcelona, Paidós, 1985, p. 34, nota.

<sup>8</sup> Véase, por un lado, la entrevista de Guattari con Michel Butel (*L'Autre Journal*, n° 6, 1985; en *Les années d'hiver*, París, Bernard Barrault, 1985) donde la “demolición del lacanismo” es reenviada por Deleuze a la demolición de “todos mis valores anteriores”, y, por otro, la reiterada afirmación de Deleuze de que gracias a [*il revient à*] Guattari pudo romper con ese mismo lacanismo: ¿no estaba atrapado en las redes de su “reconocimiento” del estructuralismo como “filosofía trascendental” de nuestro tiempo? (cf. Deleuze, G., «¿Cómo reconocer al estructuralismo?», en *La isla desierta. Textos y entrevistas (1953-1974)*, Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 223-249.

[*se monte*] es esta máquina deseante deleuzo-guattariana o/y guattaro-deleuziana (*una en otra*) en vistas a problematizar el presente en todas sus rupturas post-68 (lo que insisto en llamar “el pensamiento-68”, el cual, sin duda, llegó históricamente a su fin con la publicación de *Mil mesetas* en 1980), y, en consecuencia, su “propia actualidad discursiva” (Foucault) en mutaciones que no pueden dejar intactas la forma-filosófica del libro y la forma-libro de la filosofía hasta el punto de exigir una “lectura intensiva”. Y todo ello en relación *inmediata* (subraya Deleuze, remitiendo esta ausencia de mediación a Nietzsche) con el exterior. “Escribir es un flujo entre otros, que no tiene ningún privilegio sobre los demás, y que entra en relaciones de corriente, contracorriente, de remolinos con otros flujos, flujos de mierda, de esperma, de habla, de acción, de erotismo, de dinero, de política, etc.”<sup>9</sup>.

Reintroduciendo así la escansión guattariana en el pensamiento más “activo” de Deleuze, vuelvo a estas máquinas deseantes cuya clave de montaje remite a una “máquina soltera [*machine célibataire*]” que trae de vuelta a Duchamp (la locución es suya, la “máquina soltera” califica incluso al *Gran vidrio*) en el más *queer* de los dispositivos imaginables. Y ello a riesgo de que el mismo Duchamp, rebautizado como *Duchamp del signo*, alias *Rose Sélavy*, nos haga un/a hijo/a por la espalda [*nous fasse des enfants dans le dos*] en el curso de una “lectura intensiva” del primer capítulo de *El Anti-Edipo*, lo que contribuiría, por sí mismo, a extraer al tan singularmente *sofisticado anartista*<sup>10</sup> del cerrado campo [*du seul champ*] de la historia del arte (aunque sea contemporáneo). ¿Acaso no le dio este *Duchamp queer* más de una sorpresa [*fait plus d'un enfant dans le dos*] al arte, adscrito a las más contemporáneas des-definiciones del campo, que no obedecerán a *la señal del sexo* [*du signe du sexe*] sino para introducir confusiones de todo tipo – y *de todo género*? Duchamp puede convertirse en “nuestro” Nietzsche (“niños a la espalda, es él quien os los hace [*Des enfants dans le dos, c'est lui qui vous en fait*]”, y yo que creía haberle hecho uno, extremadamente *fovista* [*fauve*<sup>11</sup>], en *Deshacer la imagen*, bajo el título «El reverso Duchamp»<sup>12</sup>): con él el arte comienza y termina por afirmarse justamente como lo contrario de una operación “desinteresada”, proyectada, así, fuera del campo estético<sup>13</sup>. El arte se convierte en un *arte de hacer y deshacer*,

<sup>9</sup> Para las dos citas anteriores, Deleuze, «Carta a un crítico severo», op. cit., pp. 17, 18 [t.m.].

<sup>10</sup> “Anartista” (con el prefijo an-, del griego ἀν-, variante de ἀ- [“sin”]) es el término con el que Duchamp se calificó a sí mismo en *Vida de artista*. *Rose Sélavy* es un alias (judeo-travestido) en el que se lee, a través de un calembour humorístico (del que el autor hace uso recurrente siguiendo la tradición, por ejemplo, de Lewis Carroll), “rosa es la vida [*rose c'est la vie*]”, pero también, en el baile de letras, “eros es la vida”. En su *Duchamp con (y contra) Lacan* (2022), Alliez analiza detenidamente el doble femenino-masculino *con doble sonido y doble “r”* [N.T.].

<sup>11</sup> “Fauve” como adjetivo es “fovista” (fovismo); como sustantivo, “fiera”; tratándose, desde el comienzo, de “niño.a.s monstruoso.a.s” à *venir*, parece preciso contar con ambas determinaciones: un *fiero infante fovista* (nacido) de Duchamp. [N.T.].

<sup>12</sup> Según el movimiento que remite el Tercer libro (es decir, la tercera parte, titulada “L’Envers Duchamp”) de *Défaire l’image* (Dijon, Les Presses du réel, 2013) a *La Pensée Matisse. Portrait de l’artiste en hyperfauve* (escrito con Jean-Claude Bonne, Paris, Le Passage, 2005). *Duchamp avec (et contre) Lacan. Essai de mythologie queer* (Paris, Les Presses du réel, 2022) –a partir del cual produzco, para la ocasión, una sección transversal focalizada en la relación con Deleuze y Guattari– proporciona un suplemento “desconcertante [*renversant*]”, ya que, en realidad, es aquí Duchamp quien me hacía un/a hijo/a por la espalda a mí [*me fait ici un enfant dans le dos*].

<sup>13</sup> Cabe señalar que Guattari sólo puede adoptar el desinterés kantiano en su “nuevo paradigma estético” (desarrollado en *Caósmosis* [1992], Buenos Aires, Manantial, 1996) incluyendo (erróneamente, a nuestro parecer) a Duchamp. Véase mi discusión sobre este punto en Alliez, É., «Guattari avec Duchamp, ou du champ d’un signe à l’autre», en *Chimères*, n°98 y n°99, 2021-2022 («Guattari con Duchamp, o del campo de un signo

*interesado* en inventar “mentiras” que eleven lo falso al más alto poder afirmativo de la *apariencia* y el simulacro. Una “ironía de afirmación”, escribe (muy deleuziano) Duchamp. La ironía es una afirmación del “mundo como error” que se parodia en una antiproducción desenfrenada, la cual proyecta el arte al rango de un cuerpo sin órganos del *socius* cuyos códigos están todos desdibujados, sin excluir de esta función de *desarreglo* [*détraquement*] a la propia forma-arte (invertida en máquina deseante). Duchamp con y más allá de Nietzsche<sup>14</sup> es “la nueva alianza entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos” impulsada por “la máquina soltera del eterno retorno [...] de un sujeto extraño, sin identidad fija, que vaga sobre el cuerpo sin órganos, siempre junto a las máquinas deseantes, definido por la parte que toma en el producto, recogiendo por doquier la prima de un devenir o de un avatar, nacido de los estados que consume y renacido en cada estado”<sup>15</sup> al hilo de un histrionismo *desplazado* cuyo ego ha desertado del centro: “I’m a pseudo, all in all [*En definitiva, soy un farsante*]”, dice Duchamp en una entrevista con Calvin Tomkins tras su primera exposición retrospectiva (en el Museo de Arte de Pasadena) *by or of Marcel Duchamp or Rose Sélavy* (1963).



Marcel Duchamp, *Retrospective Exhibition Poster* (Pasadena Art Museum, 1963)  
/ *Wanted: \$ 2000 Reward* (1923)

El cartel re-presentaba, cuarenta años después, el *readymade* “ayudado” *Wanted: \$ 2000 Reward* (1923). El juego de la *decastración*<sup>16</sup> se expone como tal – y hace añicos a ese Yo al que está ligado tanto el esencialismo del género sexuado (incluida la codificación edípica de la castración y de la madre fálica: *Retrato de familia* [1964]) como la quintaesencia artística de la función-autor devuelta al *MUNDO EN AMARILLO* (las mayúsculas están montadas en la *Caja de 1914*) de un urinario.



Marcel Duchamp, *Fountain* (1917)

---

al otro»; trad.: trad. Marcelo Real, en *Divanes nómades. Revista de la École lacanienne de psychanalyse*, 8, 2023, pp. 127-148).

<sup>14</sup> ¿En el sentido de que la “fisiología del arte” del Nietzsche con destino *favo-matissiano* originario de *El nacimiento de la tragedia* podría estar proyectado en el “concepto de Dioniso” del último periodo?

<sup>15</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., *El Anti-Edipo*, op cit., p. 24 y ss.

<sup>16</sup> Calambour: acción de “catastrar” y “castrar” (con la inclusión de la partícula “des-”: negación o inversión del significado). [N.T.].



Marcel Duchamp, *Portrait de famille* (1899/1964)

Cabe señalar que la forma general dada al *Retrato de familia* recuerda la arquitectura (fálica) de la vespasiana del *Anagrama para Pierre de Massot* (1961) – el autor amigo e invertido en los “pozos ciegos [fossettes d’aisances]”<sup>17</sup> de *Reflections on Rose Sélavy* (1924).



Marcel Duchamp, *Anagramme pour Pierre de Massot* (1961)

¿Edipo en el URinario de Marcel Duchamp o Rose Sélavy? No se trata de cambiar las identidades sino de multiplicarlas, de desmultiplicarlas *ready made*, de deformarlas forzando el principio de identidad a través del hecho de travestir el nombre-referente: ¿no es el patronímico el “designador rígido” (según la palabra de Kripke) de la ley simbólica que instituye? Todo el crédito se retira al Nombre-del-Padre (y a su filiación de artista en Duchamp), ausente del Aviso de búsqueda de un especulador de poca monta (un corredor de apuestas que opera en una turbia oficina de cambio: Bucket Shop en Nueva York) con numerosos alias a los que se añade (con una foto de Marcel de frente y de perfil): *Known also under name RROSE SÉLAVY*. ¿Acaso no es el Marcel Duchamp de la ex-posición el falsificador que tuvo un encontronazo con los jurados americanos del arte “independiente” por no “crear” sus obras (él-)mismo? Todo sucede como si el falsificador del urinario en forma de *Fuente* (1917), prohibido, anónimo, *de exhibición*, trabajase detrás de la afirmación (deleuzo-guattariana) de que “la obra de arte es una máquina deseante [...] creando verdaderos fantasmas de grupo que cortocircuitan la producción social con la producción deseante, e introducen una función de desarreglo en la reproducción de las máquinas técnicas”<sup>18</sup>. El falsificador del campo [*faussaire du champ*] del arte fue también un gran lector de Nietzsche, el hombre de la *Gaya Ciencia* y el “superhumano” de *Así habló Zaratustra* (su breviarario y su libro de cabecera, se dice),

<sup>17</sup> La “fosse d’aisance”, expresión para decir “pozo ciego” (la cavidad de las letrinas), se vuelve con Duchamp “fossettes d’aisances” (“fossettes [hoyuelo]”), haciendo referencia a esas letrinas [pissotières] donde el “invertido” se relajaba [*prenait ses aises*] [N.T.].

<sup>18</sup> Deleuze, G. y Guattari, F., *El Anti-Edipo*, op cit., p. 38.

el filósofo-artista de la *malevolencia* de los signos cruzados sin descanso [*sans reste*] por sus interpretaciones, que uno contrarresta tomando la interpretación (también freudiana) al pie de la letra (de una mala mente [*mauvais esprit*] experimental de cualquier tipo [*en tout genre*]).

Podríamos pensar en el Nietzsche planteado por Foucault (en su “Nietzsche, Freud, Marx”), al que equipara con el momento en que “el signo se volverá malévolo; lo que quiero decir es que hay en el signo una forma ambigua y un poco turbia de querer mal y de «malcuidar [*malveiller*]». Y ello en la medida en que el signo es ya una interpretación que no se da como tal”<sup>19</sup> para apropiarse mejor la cosa y *dominarla*. Todo el campo (físico, metafísico, lógico, matemático...) está saturado de él, erosionando el primero de los principios, el principio aristotélico de no-contradicción, del que Nietzsche realizará una crítica despiadada (“este principio no conlleva un criterio de verdad, sino un *imperativo* en cuanto a lo que DEBE valer por verdadero”) y que Duchamp va a precipitar en el equívoco, en el juego “infra-fino” de las diferencias llevado hasta la *indiferencia* (de los términos de la relación), la *indeterminación* (o la indecibilidad entre lo verdadero y lo no-verdadero, el sí y el no) y la *falsificación* de un principio tomado al pie de la letra en su dicción abreviada (el principio *de* contradicción) para así desbaratar mejor su implicación sexual... o sea, nada menos que lo que Lacan llama, para mantenerla en su significancia, la “función fálica”, cuyo crepúsculo Duchamp acelerará valiéndose de Nietzsche, el demoleedor de ídolos descubierto por mediación de Picabia en 1912. Tras el *Desnudo de género desconocido* [de *genre inconnu*], que nunca llegará a bajar las escaleras del Salón de los “Independientes” porque había sido juzgado (por sus hermanos) “intelectual hasta el extremo” (en palabras de Apollinaire). Este *Desnudo descendiendo* de su academia orgánica, cuya inteligibilidad relativa depende del título inscrito justo en el lienzo, suspende el cuadro de la instancia de la escritura (o lo precipita en ella). *Desnudo descendiendo una escalera n° 2* (1912), o la Caída del género en la pintura inscrita en mayúsculas a lo largo del borde inferior izquierdo del cuadro.

Poco después, Duchamp empezó a tomar notas para *La novia desnudada por sus solteros, incluso* [*La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*]<sup>20</sup> (1915-1923), notas separadas y bromistamente encajetadas [*mises en boîte*]<sup>21</sup> (la *Caja de 1914*, la *Caja verde* y la *Caja blanca* “*En infinitivo*”) que proyectan sobre el *Gran Vidrio* el efecto *escrito* o *descrito* (“Sobre el Escribismo iluminaturoesco en pintura”) de un erotismo en “ismo” muy *técnico*.

<sup>19</sup> Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx*, Foucault (trad. Alberto González), Barcelona, Anagrama, 1970, p. 149; t.m.

<sup>20</sup> Nuevo calembour (autobiográfico): el nombre de pila del artista (Marcel) se esconde en el título de esta obra: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même*. [N.T.].

<sup>21</sup> “Mise en boîte”, literalmente, “metido en caja”, figuradamente, “broma, gracia, tomadura de pelo”. Duchamp, como se sabe, dejó varias cajas (referidas en el texto: la *Caja de 1914*, la *Caja verde* y la *Caja blanca* “*En infinitivo*”) en las que se glosan sus obras, incluyéndose estudios previos, y dan, entre otras cosas, detalladas instrucciones sobre su instalación, siendo todo ello *clave* para la fundamental humorada (carcajada abisal) del *readymade* como contra-fenómeno artístico. A su final, *Duchamp con (y contra) Lacan* presenta una “Conservería” con “Cajas” que contienen diversas informaciones y digresiones. [N.T.].



Marcel Duchamp, *La Boîte verte ou La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1934)



Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923)

Richard Hamilton, con razón, dio cuenta de ello hablando de “un complicado sistema de acciones interdependientes que sólo las notas pueden realmente transmitir”. “El erotismo [confirma Duchamp, E.A.], era un tema, de hecho era un «ismo», que estaba en la base de todo lo que hacía en la época del Gran vidrio”. Lo literal se convierte, así, en el *istmo* de un “erotismo” (puesto bajo las comillas de su artificio en *Camas [Lits] y borrones*), de una “relación sexual”, que no deja de escribirse (y de no escribirse) en su lugar, en notas fallidas (tomadas por el “acto fallido”). Hablando *desde dentro de y contra* Lacan se puede prever que esta literatura en “ismo” acabará separando [*faire “littoral”*] la ronda mecánica del significante (asunto que pasa por una no-relación que disuelve la forma eréctil del erotismo reducido al corte del parecido), no probando todo ello otra cosa que esa ruptura que se conecta a la enunciación muda de otro goce: “el florecimiento cinematográfico” de la Novia en la 4ª dimensión, que mi ojo solterón [*œil célibataire*] se esfuerza en domesticar *con tal de verla*. El “ismo” de Eros se compondrá, así, en Oculismo en vistas a “instalar” su significante artificial en una caja de trucos [*boîte à malice*]. Ni inesperado ni imprevisto, el “o culo ismo [*ou cul l’isme*]” (con “caricias infra-finas”, para colmo) que afecta al estilo de *laciencia* [*lascience*] se hace oír allí a través de un *ironismo* (afirmativo) –*laciencia* en una sola palabra, parafraseando al Lacan de *lalengua* [*lalangue*], invertida sobre una “lógica de la apariencia” que prohíbe al artista “(contra la sensibilidad plástica)” cualquier relación no desligada de las fórmulas del sujeto—. Tanto es así que el despelote [*mis à nu*] se acabará escenificando en un “*freak object*” o en un “texto con cabeza de hidra” (dos expresiones de Richard Hamilton). La Novia es una hidra de cien textos que integra, según la indicación de Duchamp, “durante ocho años, la suma sucesiva [de sus] experiencias”; una hidra *vitrineada* [*mise en vitrine*] a la manera de un dispositivo que agencia la decepción de la perspectiva deseante de los solteros, en la parte inferior =  $n - 1$ , con el contra-perspectivismo cuadridimensional de la Novia, en

la parte superior =  $n + 1$  (la dimensión –“adicional”– del goce). No sin incluir en este mismo dispositivo a aquello.a.s que se mueven tras el cristal (todo.a.s aquello.a.s que “yo soy”), y que van pasando, por delante del *readymade* más “asistido” que existe, de un mundo exterior ya pasado al museo (de Filadelfia).

El erotismo no sale indemne: se trata de una “meta-ironía sobre el erotismo”, según lo resume, fríamente, Octavio Paz. Y es que, si se utiliza el vocabulario de *El Anti-Edipo*, el “erotismo maquinal” no es, en absoluto, el acontecimiento anunciado (la novia y los solteros no se comunican entre sí *salvo por signos*, y el “desnudo eléctrico” descrito por Duchamp implica un intercambio de chispas *a distancia*, con “cortocircuito si es necesario”); más bien, este erotismo maquinal es (y vuelvo a citar a Deleuze y Guattari en el mismo capítulo 1) la “parodia rememorativa de un acontecimiento único”, el cual afirma el deseo como máquina *y como maquinación que tiende a identificar, por su radical desidentificación cruzada, la fabricación de los géneros artísticos y sexuales (que también se desarreglan)*. Y todo ello sabiendo que “*gramaticlct: el arra [l’arrhe] de la pintura es del género femenino*”...<sup>22</sup> Se habrá notado las 2 *r* del *arrhe*, cosa que pasa, con su “coeficiente de arte”, a Rose Sélavy, el doble en femenino-masculino con doble sonido y “r” redoblada: “Agudizar el oído (forma de tortura)” ya que las experiencias oculares nunca son seguras (o sin precisión). Véanse los 3 *Zurcidos-estándares (1913/1936)* como ejemplos de ruptura con el simbolismo del arte, el cual queda olvidado al distender el hilo de la filiación [*le fil de la filiation*] y el del metro-estándar [*mètre-étalon*] (con todo lo que se escucha del signifiante en senti-maestro [*senti-maître*])<sup>23</sup>, que *descalibra [désétalonne]* el principio de no-contradicción.  $2 = 3$  es fundamental en la des-medida en que el 3, que vale por subversión del 2 (el número de la contradicción), se adapta a la oportunidad de imponer su ley anticientífica y antifilosófica, eso sí, con Alain Badiou<sup>24</sup>, se define la filosofía como subversión del 3 por el 2 en el camino hacia el 1 (la dialéctica de “el Uno es”). Lo que podrá aparecer, por consiguiente, como “una sátira despiadada de la dialéctica hegeliana” tendrá el mérito de *alineara* la Anti-Ciencia de Duchamp en Anti-Filosofía *del campo [du champ]*. Para hablar con Lacan y contra él, Ciencia y Filosofía son para Duchamp las dos variantes del discurso del amo (maestro). Todo el interés de la operación 3 *Paradas-estándar* reside en la tensión diagramática que construye como un juego, cosa que nos obliga a pensar como tal, entre la forma informante recibida de la unidad de longitud y la de(sin)formación a la que la somete por el hecho mismo de los “posibles” desarrollados al desaparecer lo idéntico.

<sup>22</sup> Duchamp, M., *Escritos. Duchamp del signo, seguido de Notas*, Madrid, Galaxia Gutenberg, 2012, p. 82. Juego con la homonimia “art”, arte, y “arrhes”, arras (del latín: *arrahae*) [N.T.].

<sup>23</sup> “Metro [*mètre*]” y “amo [*maître*]” (dueño, maestro) son homófonos en francés, estando todo *dominado* por el verbo ser [*être*]: jefe es el que mide. La palabra “*étalon*” es, a la vez, “estándar” y “semental” (referido al caballo). Al mismo tiempo, en “senti-*maître*” se escucha el hecho de “estar sentido [*senti*]”, el resentimiento del maestro, a partir de “centímetro [*centimètre*]”. [N.T.].

<sup>24</sup> V. Badiou, A. y Cassin, B., *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre “L’Étourdit” de Lacan* (trad.: Horacio Pons), Buenos Aires, Amorrortu, 2011.



Marcel Duchamp, *3 Stoppages-étalon* (1913-1914)

Lo Uno que ya no es igual a sí mismo (e idéntico a su principio: el principio de identidad) se desdobra no en 2 sino en 3, el número duchampiano de la multiplicidad desatada en el sentido de que equivale a negar que “uno exista” *como resultado directo de lo “dispar”* (por utilizar la palabra de Duchamp) producido tres veces por la crítica más patafísica que existe de la formalización científica (su “física divertida”, que también manda *en el juego de la novia*) y de la sexuación de su discurso que va a buscar detrás de su posición de *dominio* [*maîtrise*]. Derrota (o detiene) a dicha ciencia, mediante el absurdo de sus azarosas “descalibraciones” (los *Stoppages-étalon*), al atravesar la barra del significante “estándar” a la velocidad del sonido, liberado de toda relación real entre el significado y lo que se supone que lo *causa*. Antes de Saussure, esto se verificaba por el equivalente general: no siendo ya mercancía, el estándar de todo valor “mide” sublimando su uso, del que comienza por retirarse o abstraerse. Una descodificación, pues, que aquí adopta la forma de un *disparate* [déconnage] riguroso al mezclar en su discusión la trascendencia del falo *en reserva* en la epistemología de la diferencia sexual.

Se trata de la “parodia rememorativa de un acontecimiento único”, en palabras de Deleuze y Guattari. Pues es esta parodia la que se encuentra en el corazón de la maquinación en “bisagra” y en “espejo” de la secuencia que tendrá lugar entre *La Novia...* del *Gran Vidrio* y el póstumo *Siendo dados* [Étant donnés] (1946-1966/1969), con la respectiva inversión de la fórmula del despelote [*mis à nu*] “abstracto” de sus “interiores” sobre su fórmula de vidrio “transparente” para proyectar así la “apariencia alegórica” de una ejecución [*mise à mort*] pornoscópica realizada al modo de la hiper-realidad de una super-imagen, que atrae al ojo a un juego de señuelo y trampantojo.



Marcel Duchamp, *Étant donnés* (1946-1966)

A través de los dos pobres agujeros de una pesada puerta cerrada se da un último aviso al voyerista, cuya maligna mirada machota [*mâle regard*] se ciega y se da la vuelta, una vuelta más, atacándose el montaje mismo del fantasma: se trata del retablo viviente de una naturaleza muerta, en este caso un maniquí con coño falso más *readymade* que andrógino, cuyo acceso está controlado y en entre-dicho<sup>25</sup> por un *Objeto-Dardo* (1951) = D.A.R.D., que no encontrará zapato que le calce (*Ni un zapato*, 1950) para pretender ser fálico con su curiosa inflexión, mediante la cual el sexo femenino es convertido en un dedo de guante (*Hoja de parra hembra*, 1950-1951). Dirigido a la economía escópica dominada por el significante flotante de la castración presentada [*mis en forme*] como corte (la erección se cae, se sepulta [*l'érection tombe*]), *Siendo dados* no ofrece, a través de este lugar tan *heimlich-heimisch* [familiar-casero], ningún retorno, ni al origen ni a *El origen del mundo* (Courbet), no hay a donde ir ni a donde volver. Para Duchamp, esta no-propiedad sería, más bien, en contraste con su impronta freudiana o su malvada apropiación “eléctrico machota [*mâlique*]”<sup>26</sup>, la impenetrabilidad de *La novia desnudada por sus solteros, incluso*, y la desregulación final del despedote de una Novia soltera por una Rosa –Sélavy–, de la que es la última pasada (véase la peluca “rubia sucia” de *Siendo dados*, encasquetada en *Marcel Duchamp de rubia* [1955], fotografía de Man Ray).



Marcel Duchamp de rubia (1955)

¿No será el maniquí queer de *Siendo dados* un atentado contra *La mujer-goce* del “síntoma del hombre” (a la que parodia hasta en su irrisoria estereoscopia)? De este goce que sintomatiza, de manera (a la vez) imposible y necesaria, el hombre en la mujer [*de l'homme dans la femme*], Duchamp había reproducido, a su manera, la narración (en sus Notas) y deshecho la imagen “agrícola” (el *Gran Vidrio*), antes de devolvérsela a los mirones del Peep-show a la manera de un conjunto de “colisiones [atentados (suscrito)] que parecen sucederse rigurosamente” y que la hacen fracasar en el dispositivo de este último espacio soltero presentado [*mise en forme*] como “aproximación desmontable”. Y la hacen “despojarse” en “*sucesos* [fait divers]” (como escribe, de nuevo, Duchamp, en el Prefacio de la *Caja Verde*: “una sucesión de sucesos”) sobre su lecho de ramas (con “el efecto de hundirse en los arbustos”). Si hay una *Dalia Negra*<sup>27</sup>, se encuentra (en) el iris del espectador-voyerista que

<sup>25</sup> “Inter-dit” (el término es de Lacan): literalmente, “entre-dicho”, sin guión, “prohibido”: “poner en entredicho” es una variación traductológica (no muy fiel). [N.T.].

<sup>26</sup> “Mâlique”: mal, macho y málico (ácido usado para producir corriente eléctrica). [N.T.].

<sup>27</sup> *Siendo dados* es un impactante nocturno que evoca las fotografías de la “escena del crimen” de Elizabeth Short. Apodada “la Dalia Negra”, la víctima fue encontrada cortada en varios trozos, drenada de órganos internos y sin

convierte el cuadro [*tableau*] en un “*readymade* sensacionalista [*readymade tabloïde*]”. Pero ¿no es también esta la prueba de que la Rrosa depositada en Último desnudo (montable y desmontable) es, paréntesis duchampiano, “(capaz de todas las innumerables excentricidades)”?

Lo que habremos podido comprobar hasta la saciedad entre estas dos Novias solteras es que “en las máquinas deseantes todo funciona al mismo tiempo, pero en los hiatos y las rupturas, las averías y los fallos, las intermitencias y los cortocircuitos, las distancias y la fragmentación, en una suma que nunca reúne sus partes en un todo”. O sea, con el Efecto Duchamp del signo de lo que se trata es, en resumen, de decir que “producir el deseo [...] es la única vocación del signo, en todos los sentidos donde eso se maquina [*où ça se machine*]”<sup>28</sup>.

En Duchamp, “la figuración de un posible (no como lo contrario de imposible)” sino como “una “*mordedura*” física [a modo de [*genre*] vitriolo] que quema toda estética o calística [*callistique*]” marca [*signe*] el transición hacia la “apertura a la alteridad más completa de la situación”, la cual ya no puede ser *estructurada* sino *maquinada y, por tanto, desestructurada, incluso, como un lenguaje. Duchamp del signo* es una señal [*fait signe*] de que, en el caso de Duchamp –lo afirmamos aquí, de nuevo, con Félix Guattari (el Guattari en discusión con Lacan, el Guattari de *Psicoanálisis y transversalidad* inscrito, por el prefacio de Deleuze, en posición de heterogénesis de *El Anti-Edipo*)–,

el ser para el signo constituye el único punto de inflexión donde la determinación puede, bajo ciertas condiciones, volver a reproducirse. Un fonema de más o de menos [...], y es así como surge la otra lógica y el otro espacio. [...] La vulnerabilidad de sus significados caleidoscópicos se infiltra en los cortes y grietas del cuerpo de las leyes naturales y humanas.

Se trata, en cierto modo, de la *metátesis* que pasa de Duchamp a Guattari *via* Lacan. Para haber pasado (cito de nuevo) “por este otro, en la medida en que remite a un otro para el otro, a partir del cual todo punto de referencia es imposible”, “¿es el signo, decantado de su exterioridad y reconducido a su corte esencial, fundamentalmente diferente del sujeto deseante?”<sup>29</sup> Este último sintagma debe entenderse como aquello que está empalmado con (pero no preexiste a) el desprendimiento de un significante como *diferenciador*, un corte del régimen de causalidad homogéneo al orden de cosas estructuralmente establecido. Esto explica también por qué el corte [*coupure*] (declinado por Duchamp en “laminado” o “laminación” [*coupure ou coupaison*]) y la conexión *son una y la misma cosa en una máquina soltera de antiproducción* (como un urinario tumbado) que vale como “maquinación” del deseo (o “maquinación deseante” en el lenguaje de *Psicoanálisis y la transversalidad*). Un *urinario volador* –¿como el que se ve colgando del techo del estudio neoyorquino de Duchamp en una foto de Henri-Pierre Roché antes de que partiera hacia Buenos Aires en julio de 1918? “Marcel Duchamp partió para Buenos-Ayres [*sic*] para organizar un servicio

---

útero, en un descampado de Los Ángeles. Las fotos (parcialmente censuradas) se publicaron en la prensa en la primavera de 1947. Pudieron llamar la atención de Duchamp. ¿Podría el cadáver aparentemente hermafrodita tendido entre la maleza haber influido en el “dispositivo” de *Siendo dados*?

<sup>28</sup> Para las dos citas anteriores, Deleuze y Guattari, *El Anti-Edipo*, op cit., pp. 45, 47.

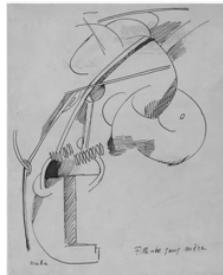
<sup>29</sup> Guattari, F., «De un signo a otro», en *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones* (trad. Fernando H. Azcurra), Buenos Aires/México D.F., Siglo XXI, 1976, pp. 173 y ss; t.m.

higiénico de Urinarios. – (*Rady-Made*) [*sic*]” leemos en la contraportada del número 8 de la revista 391 de Picabia (febrero de 1919). Y, en efecto, si el *readymade* es una tomadura de pelo [*mise en boîte*] del arte, entonces lo que hace el urinario es convertir (obligadamente) su “placer desinteresado” en una necesidad insaciable.



Marcel Duchamp, *Porte-Chapeaux y Fountain* (colgado en el dintel de una puerta del estudio de Marcel Duchamp). (Hacia 1917-1918)

Si seguimos y prolongamos, a través de Guattari, la génesis duchampiana de la máquina deseante, resulta evidente que lo que el segundo puso en juego fue la perversión más *fría* posible del objeto fantasmático de goce indexado en el significante fálico – con proyección, a modo de sublimación estética, de su función de cubículo (del lado del HOMBRE) invertido (del lado de la MUJER) en “hija nacida sin madre”. Dedicado “a todos los médicos neurólogos en general” por su “enloquecimiento y demás”, los *Poemas y dibujos de la hija nacida sin madre* (1918) de Picabia se encuentran en un lugar destacado del “Balance-Programa para máquinas deseantes” con el que concluye *El Anti-Edipo*: es la máquina como “niña nacida sin madre”.



Francis Picabia, *Fille née sans mère* (1915)

Aparte de la estricta contemporaneidad de *Fuente* con las declinaciones de Picabia sobre el tema, y que su identidad/alteridad de máquina es compartida en la alianza dadaísta de lo perverso y lo esquizo, ¿no es éste el complemento objetual necesario para la fuente sin agua y su empalme con “la vida no edípica del inconsciente”? Según cuenta Duchamp, el urinario convertido en 90° en una *Madonna del Baño*, que combina el onanismo con su geometría blanca y elegante, había sido enviado al Armory Show (New York), que se negó a *exhibirlo*, por *una de sus amigas bajo pseudónimo masculino*: R. Mutt. Un avatar en potencia de R.rose, el (falso) Señor (*Herr* en alemán) con aire de Richard (un señuelo/*her* en inglés) que manda hacer

el idiota y se queda mudo (Mutt) - mientras que en la recepción uno se queda entre-dicho delante de un tal malentendido [*maldonne*] (transliterado por Lacan en “macho da [*mâle donne*]”) de la *sex-ratio*: en lenguaje *lacánico*, el ego no puede encontrar su mitad. Salvo que se admita otra salida u otro *lugar-teniente* [*lieu-tenant*] *donde orinar* pueda entenderse como *arruinar* (su reputación) de tanto “tener al aprendiz al sol” (título de un dibujo de 1913-1914). Lo que uno sospecha con todo esto es que Duchamp pudo haber atrapado a Freud en su red por medio de este. *a Mut* de la mitología egipcia, la Reina Madre/*Mutter* de todos los dioses con cabeza de buitre, que fue exhumado. *a* en el estudio de Leonardo da Vinci como el “secreto del enigma”. A saber: su homosexualidad, recreada en *L.H.O.O.Q.* por un Duchamp que sólo podía identificarse con el “desclasado” de buena planta, invertido del pincel y adepto de la *cosa mentale* llevada al punto de la disidencia comportamental (Leonardo, o el *Indefinido*). Hasta el punto de dirigir al psicoanálisis y al psicoanalista, por mediación de sus amigo.a.s freudiano.a.s-americano.a.s (y de su tierna amiga Beatrice Wood interpretando sus sueños), una especie de *fantasía* “infantil” desinhibida (“ella [La Monna Lisa travestida] está cachonda [*elle a chaud au cul*]”, incluso<sup>30</sup>) a modo de explicación de la sonrisa “extraña, enigmática y fascinante” de la Gioconda. La parodia está en su punto álgido, ya que para Freud fue el recuerdo infantil de la sonrisa feliz/perdida de la madre cariñosa de Leonardo la fuente de su inhibición y desviación sexual (teniendo como síntoma un padre femenino). *Under wood*, la Fantasía de Duchamp se habría duplicado como una “ficción teórica [*theoretische Fiktion*]” en forma de “investigación sexual [*Sexualforschung*]” extendiéndose a través del efecto retardado o *reconstruction upward* de la Madonna Lisa invertida en *Fountain*.



Marcel Duchamp, ... *Pliant de voyage ... ou Underwood* (1917)

Sería difícil imaginar un *cortocircuito* más magistral del gran relato freudiano sobre el vuelo del pájaro-“máquina voladora”, cuya “cola” habría entrado en la boca de Leonardo en la cuna, este primer recuerdo/sueño del niño puesto por Freud como poder fálico del buitre-siempre-hembra en forma de Mut, la diosa egipcia con una sexualidad compuesta (“femenina por los pechos”, con “un miembro viril en estado de erección”). ¿Y acaso no es un objeto, tan masculino que lleva el nombre femenino de “letrina [*pissotière*]”, lo que se maquina (la colocación en 90° del urinario) en la Inmaculada Concepción de una Madonna/Buda de los baños? Y con “transferencia” realizada a la *Fuente* por parte de un *Herr/her Mutt* femenino-masculino, cosa que invierte el falo imaginario como carencia, como *objeto* del *Penisneid* de (envidia del pene) la mujer, en un simulacro de la vulva de la Santa Virgen (la diosa blanca de labios de porcelana de un pozo negro). El desorden en el género [*trouble dans*

<sup>30</sup> Homofonía sobre el título de la Monna Lisa con perilla y bigote (*L.H.O.O.Q.*: “*elle a chaud au cul* [*ella tiene caliente el culo*]”; o, más idiomáticamente, siguiendo la guasa de Duchamp, está cachonda). [N.T.].

*le genre*] es máximo y el *inmaculage*... impecable. Sobre todo porque, al forzar el paso de Freud a Duchamp y a través de él, es, precisamente, la imaginarización *mutológica* [*imaginarisation mutologique*] de lo real (la “mutología” egipcia de la que Lacan pretende librar a Freud) la que contribuye a marcar la diferencia entre el urinario yacente y este *bidé*, al que el psicoanalista se refiere en una sesión del seminario sobre *Las formaciones del inconsciente* (1957-1958). Duchamp estaba presente, invitado por Robert Lebel<sup>31</sup>, quien se estaba analizando con Lacan. El psicoanalista (Lacan) destaca “la significación propiamente fálica de lo que algunos analistas han llamado el pene en contrarrelieve [*en creux*] [...] en la medida en que es una de las formas en las que el significante falo puede presentarse en el plano de la asunción de la imagen fálica para el sujeto femenino”. Cerrar las comillas, cerrar el baño. En la habitación, un ángel pasa... sobre el bidé.



Marcel Duchamp como Rose Sélavy (1921)

Traducción de Federico Rodríguez

## Referencias bibliográficas

- Alliez, É., “Guattari avec Duchamp, ou du champ d’un signe à l’autre”, *Chimères*, n° 98 y n° 99, 2021/2022.
- Alliez, É., *Duchamp avec (et contre) Lacan. Essai de muthologie queer*, Paris, Les Presses du réel, 2022.
- Alliez, Éric (con Jean-Claude Bonne), *La Pensée Matisse. Portrait de l’artiste en hyperfauve*, Paris, Le Passage, 2005.
- Alliez, É., *Défaire l’image – De l’art contemporain*, Paris, Les Presses du réel, 2013.
- Alliez, É., *Duchamp avec (et contre) Lacan – Essai de mutologie queer*, Paris, Les Presses du réel, 2022.
- Badiou, A. y Cassin, B., *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre “L’Étourdit” de Lacan* [2010]; trad.: Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2011.
- Deleuze, G., «¿Cómo reconocer al estructuralismo?», en *La isla desierta. Textos y entrevistas (1953-1974)* (trad. José Luis Pardo), Valencia, Pre-textos, 2005, pp. 223-249.

<sup>31</sup> El autor de la primera monografía sobre Duchamp, Robert Lebel, que había pasado mucho tiempo con él en Nueva York durante la guerra, publicó un muy duchampiano *Leonardo da Vinci, o el fin de la humildad* (Paris, Presses du Livre Français, colección Le Soleil Noir, 1952). Afirma que “de todos los artistas modernos, es Marcel Duchamp quien evoca más irresistiblemente a Leonardo, incluso en su rechazo a ser simplemente un gran pintor” (p. 61).

- Deleuze, G., «Carta a un crítico severo», en *Conversaciones* [1990] (trad. José Luis Pardo), Valencia, Pre-textos, 2006, pp. 9-23.
- Deleuze, G., y Guattari, F., *El Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* [1972] (trad. Francisco Monge), Barcelona, Paidós, 1985.
- Duchamp, M., *Escritos. Duchamp del signo*, seguido de *Notas* [2008], Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2012.
- Foucault, M., *Nietzsche, Freud, Marx* (trad. Alberto González), Barcelona, Anagrama, 1970.
- Guattari, F., «De un signo a otro», en *Psicoanálisis y transversalidad. Crítica psicoanalítica de las instituciones* [1972] (Fernando H. Azcurra), Buenos Aires/México D.F., Siglo XXI, 1976, pp. 157-176.
- Guattari, F., *Les années d'hiver*, París, Bernard Barrault, 1985.
- Guattari, F., *Caósmosis* [1992] (trad. Irene Agoff), Buenos Aires, Manantial, 1996.
- Lacan, J., *El seminario 5. Las formaciones del inconsciente* [1957-58] (trad. Enric Berenguer), Barcelona, Paidós, 2005.
- Lebel, R., *Léonard de Vinci ou la fin de l'humilité*, París, Presses du Livre Français, colección Le Soleil Noir, 1952.