

Ducasse, Duchamp, Dalí

Raphaël Brossart

Ocúltate, guerra

Isidore Ducasse, Poesías II

1. Desde que vio la luz, se puso en la tumba del olvido el libro maldito del Conde de Lautréamont. Apodado “el vampiro”, el héroe de los *Cantos*, Maldoror, como rápidamente se interpretó, está afectado por el “mal de la aurora”, vale decir, el de la violencia narcisista de la masturbación. “¡Erección matinal, tristeza!”. Sería mejor visto escuchar allí el “horror del mal”.

Temiendo ser perseguido por la misma Cámara que condenó a *Madame Bovary* y a *Las flores del mal* (y más tarde a *Las diabólicas*), el editor esconde la obra que acaba de ser impresa en 1869, el público la descubre casi cincuenta años después, en 1918, resucitada y todavía temible, gracias a los surrealistas que la exhumaron y la despertaron de su inmortal letargo.

En 1919, André Breton copia en la Biblioteca nacional el único ejemplar conocido de *Poesías I* y *Poesías II* firmado por Isidore Ducasse, que no deja de ser clasificado desde entonces en los catálogos en la letra “L”, dándole todo su peso al seudónimo que prevalece sobre el patronímico del estado civil.

En 1949, Maurice Blanchot publica sus textos “La experiencia de Lautréamont” y “La razón de Sade” reunidos en un solo volumen donde el primero ocupa el triple de páginas que el segundo.

Luego de Bachelard y Léon-Pierre Quint, Blanchot sigue siendo uno de los lectores más pertinentes del texto de Lautréamont - *El texto del vampiro*

-, como Jean-Michel Olivier titulara su ensayo en 1981, aparecido en “L’Age d’Homme”.

La lectura de Blanchot nos da los consejos mejor inspirados que surgen de fórmulas como las siguientes:

Leer a Maldoror es admitir una lucidez furiosa [...] Maldoror está en todas sus partes, pleno de sentido [...] La lectura de Maldoror es un vértigo [...] Tan pronto uno se ve en el seno de una conciencia sarcástica superiormente activa y a la que casi no es posible sorprender en falta. Tan pronto esa agilidad omnipresente, ese torbellino de fulgores distintos, esa tormenta cargada de sentido, ya no ofrece del todo la idea de una mente, sino de un instinto pesado, ciego, de algo compacto, con esa gravedad tenaz propia de los cuerpos que se deshacen y de las sustancias capturadas por la muerte. Esas dos impresiones se superponen, necesariamente van juntas.

Cuanto más se multiplican las pruebas de la potente lucidez de Lautréamont, más se corre el riesgo de volver oscura la oscuridad de una obra cuya fuerza tenebrosa es extrema [...] ¿Qué tenía en mente Lautréamont la noche en que trazó las primeras palabras: “Quiera el cielo que...”?

(Es sabida la continuación [...] “que el lector envalentonado y sintiéndose momentáneamente feroz como lo que lee [...]”, raro ejemplo de un libro que le ordena desde un principio al lector que se identifique con su lectura y al mismo tiempo que desconfíe de antemano, dados los riesgos a que se expone. Lacan dirá en su seminario sobre *La ética*: “¿tienen el hábito de Lautréamont?”, como se dice “¿tienen el hábito del opio?”).

Blanchot escribe además:

No basta con decir que en ese instante no tenía totalmente formada la memoria de los seis cantos que iba a escribir. Hay que afirmar además: no sólo los seis cantos no estaban en la mente, sino que esa mente aún no existía, y el único fin que podía tener era esa mente lejana, esa esperanza de una mente que, en el momento en que *Maldoror* fuera

escrito, le prestaría toda la fuerza requerida para escribirlo...

¿Existe una obra que como ésta, por un lado completamente a merced del tiempo, inventando y descubriendo su sentido a medida que se escribe, estrictamente cómplice de su duración, siga siendo sin embargo esa masa sin comienzo ni fin, esa consistencia intemporal, esa simultaneidad de palabras en que parecen borradas, y nunca olvidadas, todas las huellas anteriores y posteriores?

2. “Aparato soltero” o “Máquina soltera” son los términos de los que se sirve Marcel Duchamp en las notas que escribió entre 1915 y 1923 a propósito de la parte inferior de su *Gran Vidrio: la Novia puesta al desnudo por sus solteros, mismo*; siendo la parte superior más generalmente designada bajo el término de *la Novia* o *Inscripción de arriba*, cuyos diversos elementos son llamados: “corriente de aire”, “vía láctea”, “pistones de corriente de aire”, etc. La expresión “puesta al desnudo” no deja de recordar las primeras obras de Marcel Duchamp tales como el famoso *Desnudo bajando una escalera nº 2* o *el Pasaje de la virgen a la novia*, sin contar los diversos *Desnudos veloces o fuertes* en que *el rey* y *la Reina* se ven atravesados. Una alusión a *Mi corazón al desnudo* de Baudelaire tampoco debe descartarse, así como el “mismo” [*même*] precedido (o no a veces) de la coma deja leer la ambigüedad de un adjetivo o de un adverbio, evocando a la vez un “mismo” en persona y en carne y hueso, así como un “mismo” único y sin embargo reproducible con la misma “mismidad”, sin excluir la asonancia de la palabra “me ama” [*m’aime*]. Luego el *mismo Surrealismo* se apoderó de la idea de Duchamp convertida en un bien público. Le correspondió al escritor Michel Carrouges escribir en 1954 *Las máquinas solteras* que procuró elevar a la altura de un mito.

Su punto de partida resulta de la comparación del *Gran Vidrio* con la máquina (¡de escribir!) torturadora de *La colonia penitenciaria* de Kafka. Ambas máquinas poseen una zona superior con una pretendida inscripción que por medio de un sistema mecánico haría pasar el mensaje hacia la zona inferior. En Kafka la inscripción de un veredicto se imprime sobre el cuerpo del condenado por medio de un punzón. Carrouges compara esa máquina con la estructura del aparato psíquico descompuesto por Freud en tres sistemas: el ello, el superyó y el yo. La idea de que la tortura viene de lo alto no es nueva,

aun cuando la máquina kafkiana se rompa y termine destruyéndose a sí misma, la de Duchamp invita al horror del maquinismo industrial pero igualmente al descubrimiento de la cuarta dimensión, al ateísmo, al celibato militante en los dos sexos, y a la renuncia a la procreación.

El horror a los museos que profesaba Duchamp sólo podía compararse con el que sentía contra los “marchands”, y por una extraña contradicción resultó que sus obras no se ubicaron sino en un museo especialmente acondicionado para acoger su famosa *Obra maestra desconocida*, el *Dado que*, *1º la caída de agua*, *2º el gas de alumbrado*, última burla lanzada al arte en el montaje atroz de un horror en el museo, en el museo por lo tanto del horror.

Tomamos el nombre de “máquina soltera” para designar esa máquina que sucede a la máquina paranoica y a la máquina milagrosa, formando una nueva alianza entre las máquinas deseantes y el cuerpo sin órganos para el nacimiento de una nueva humanidad o de un organismo glorioso. Viene a ser lo mismo que decir que el sujeto es producido como un resto... escribieron en 1972 Deleuze y Guattari en *el Anti-Edipo*.

3. Carrouges precisa que el prototipo de la máquina soltera se halla en *Los cantos de Maldoror* con la célebre fórmula “Es bello... como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas”. En este ejemplo el “paraguas” aparecería como símbolo masculino, mientras que la “máquina de coser” sería un símbolo femenino. En cuanto a la “mesa de disección”, no sería un elemento de operación mecánica ni sexual, sino la representación de una función específica resultante del sistema de los dos juntos. En lugar del lecho de amor que es unión y vida, la mesa de disección expresa la especificidad de la máquina soltera que es soledad y muerte. Ahora bien, el texto lo muestra claramente, “el encuentro fortuito” es el del joven adolescente llamado Mervyn (anagrama fonético de “*vermine*” [“gusano”]) y cuyo nombre es “femenino” (empieza por “Mer”... [*mère*: madre]), con el “paraguas” símbolo que representa a Maldoror a punto de matar al joven acostado sobre la “mesa de disección”. Desde las primeras páginas del sexto Canto, el primer episodio de una pequeña novela presagia el final trágico que se prepara.

Hablando propiamente, no se hallan máquinas llamadas solteras en *Los cantos de Maldoror*, pero ya se ha leído la célebre estrofa del Viejo océano, oh gran soltero, cuando recorres la solemne soledad de tus reinos flemáticos, te enorgulleces con razón de tu magnificencia nativa y de los elogios verdaderos que me apresuro a darte.

Sin embargo, siempre en el Canto VI, unas líneas más abajo de las del encuentro fortuito, puede leerse:

Tan pronto Maldoror se acerca a Mervyn para grabar en su memoria los rasgos del adolescente, tan pronto retrocede sobre sí mismo, arrojando el cuerpo hacia atrás como el boomerang de Australia en el segundo período de su trayecto, o más bien como una máquina infernal.

Maldoror, gran soltero como el ‘viejo océano’, es también como una ‘‘máquina infernal’’.

4. Carrouges establece unas verdaderas instrucciones de uso para definir e identificar las máquinas solteras:

1.- Una máquina soltera es una imagen fantástica que transforma el amor en mecánica de muerte.

2.- Una máquina soltera aparece primero como una máquina inverosímil. Es una máquina imposible de concebir, inútil, incomprensible, delirante, incluso puede no aparecer del todo confundiendo con el paisaje que la rodea por ejemplo. Es por lo tanto una máquina rara, desconocida, cuyo ensamblaje parece heteróclito. Puede incluir cualquier objeto conocido: pararrayos, reloj, una bicicleta, un tren, un gato, hasta vestigios imposibles de identificar. Es un simulacro de máquina, simula efectos mecánicos, pero obedece a reglas mentales de una lógica subjetiva implacable.

3.- La estructura determinante de esa máquina se funda en una lógica matemática: cada máquina soltera es un sistema de imágenes compuesto por dos conjuntos equivalentes.

Uno es un conjunto sexual que comprende un elemento masculino y un elemento femenino. (En el *Gran Vidrio* por ejemplo, los nueve solteros son una parte del elemento masculino).

El otro conjunto es *el conjunto mecánico* cuyas representaciones se distribuyen automáticamente en uno u otro de los elementos sexuales o sexualizados. Esas imágenes desdobladas o complementarias no son por lo tanto elementos, sino fracciones de uno u otro de los elementos.

Los ejemplos de máquinas solteras abundan en el libro de Carrouges, en particular se las encuentra, además de en Duchamp, Lautréamont y Kafka, en autores como Raymond Roussel (del que Duchamp había admirado la representación de las *Impresiones de África*), en Jarry en *El supermacho*, en Edgar Poe en *El pozo y el péndulo*. Carrouges precisa por otra parte que:

Toda máquina soltera puede y debe ser observada, a la vez, en la perspectiva inmediata, como figuración sexual, y en la perspectiva anterior como figuración del tiempo.

Toda máquina soltera permanece inacabada e inacabable por el hecho mismo de que no podría funcionar realmente, lo que no le quita nada a la perfección de su belleza.

5. Ahora bien, en 1919 el psicoanalista Victor Tausk había publicado su ensayo titulado *De la génesis del "aparato de influenciar"* donde se examinan los diversos delirios de los que daban cuenta algunos pacientes que se quejaban de trastornos atribuidos a "máquinas" comandadas misteriosamente por pretendidos perseguidores. Ese aparato produce ciertos efectos llamados de influencia:

1.- Envía imágenes al enfermo que se proyectan sobre las paredes o sobre los cristales y que son bidimensionales.

2.- Produce o sustrae pensamientos o sensaciones, es un aparato que sugestiona cuyo mecanismo no puede explicarse.

3.- Produce acciones indeseables tales como erecciones o poluciones involuntarias, destinadas a disminuir la potencia viril.

4.- Produce sensaciones raras o desconocidas, o bien corrientes eléctricas o magnéticas.

5.- Provoca reacciones somáticas tales como trastornos dermatológicos. Tausk termina intentando dar una descripción de ese aparato:

a) La máquina de influenciar habitual está pues construida de manera completamente incomprensible. Partes enteras no pueden siquiera ser imaginadas. Aun en los casos en que el enfermo tiene la impresión de comprender bien la construcción de la máquina, es evidente que se trata de una sensación análoga a la del soñante que tiene solamente *la sensación de una comprensión*, pero no la comprensión misma. Se puede dar cuenta de ello pidiéndole al enfermo que describa la máquina.

b) El aparato, hasta donde lo recuerdo, es siempre una máquina, y siempre una máquina complicada. El psicoanalista no dudará un solo instante que esa máquina sea un símbolo. Recientemente esta idea ha sido sostenida explícitamente. Freud explicó en sus “Conferencias” que en los sueños las máquinas complicadas significaban siempre los órganos genitales. Desde hace mucho tiempo, he sometido al análisis sueños de máquinas y debo confirmar íntegramente la afirmación de Freud. Pero debo agregar esto: según mis análisis, las máquinas representan siempre *los órganos genitales del mismo soñante* y se trata de sueños de masturbación.

6. Ahora bien, el prejuicio más común es sospechar que el soltero está aquejado del vicio solitario (como si las personas casadas se supusieran liberadas de esa misma vicisitud). Y en esas condiciones, las máquinas solteras o llamadas “de influenciar” serían máquinas delirantes y deseantes imaginadas a partir de fantasmas masturbatorios que representan una relación sexual considerada imposible. El encuentro heteróclito e incongruente de una máquina de coser y de un paraguas es tan estéril y mortal como el de *la Novia con sus solteros, mismo*. Como para el suplicado de Kafka, engendra de antemano el horror y la fascinación de un goce torturante y mortal. No puede evitarse evocar aquí el trance del “hombre de las ratas” que describió Freud en su célebre caso, donde el paciente, espantado por lo que lo obsesiona, muestra en su rostro la

expresión del *horror de un goce ignorado por él mismo*. La idea del suplicio llamado del embudo de Nüremberg que será evocado a continuación haría ingresar seguramente esa invención en la galería de las máquinas solteras.

7. Se puede pensar que las máquinas imaginadas por artistas o por “enfermos” son formaciones comparables a aquellas de las que habla Freud a propósito de *Teorías sexuales infantiles*, texto de 1908 donde precisa que además de “el insoluble problema que consiste en saber de dónde vienen los niños, el niño se preocupa por otra cuestión: ¿cuáles son la esencia y el contenido de ese estado que se llama “estar casado”?” La idea misma de que pueda haber un *aparato* psíquico como se habla corrientemente de un *aparato* genital u otro, para designar el funcionamiento de los órganos del cuerpo muestra bien hasta qué punto la metáfora maquinista o maquinica es la más comúnmente difundida. Así, no puede olvidarse mencionar la extraordinaria intuición de la que dio pruebas la Mettrie en los años 1747-1748 al escribir su obra *El hombre máquina*. Pero lo que es válido en el dominio de la representación de las imágenes lo es sin duda también en el dominio del lenguaje de las palabras.

8. Es notable que cuando Marcel Duchamp informó que su *Gran Vidrio* había sido reencontrado roto en mil pedazos en el fondo de la caja donde reposaba desde 1926, prefirió publicar en 1934 las *Notas* sobre su elaboración que fueron reproducidas exactamente (las “mismas”) en lo que llamó *la Caja verde*. Y no fue sino en 1936 que se dirigió a América para reconstituir, aún más bello roto, como un inmenso rompecabezas, entre dos placas de vidrio, su *Gran Vidrio* “ejemplar” en su misma unicidad, en lo sucesivo inimitable. Entre las 93 notas se halla la siguiente, que concierne a la cuestión del lenguaje para Duchamp:

CONDICIONES DE UN LENGUAJE

Búsqueda de las “Palabras primeras” (“divisibles” solamente por sí mismas y por la unidad).

Tomar un diccionario Larousse y copiar todas las palabras llamadas “abstractas”, es decir que no tengan referencia concreta.

Componer un signo esquemático que designe cada una de esas palabras (ese signo puede estar compuesto con los hilvanes patrones).

Esos signos deben ser considerados como las letras del nuevo alfabeto.

Un agrupamiento de varios signos determinará².

(Utilizar los colores - para diferenciar lo que correspondería en esa literatura a sustantivo, verbo, adverbio, declinaciones, conjugaciones, etc.)

Necesidad de la *continuidad ideal*, es decir: cada agrupamiento estará ligado a los otros agrupamientos mediante una *significación rigurosa* (suerte de gramática que ya no exige una construcción pedagógica de la frase, sino que dejando de lado las diferencias de los lenguajes y los “giros” propios de cada lengua pesa y mide *abstracciones de sustantivos, de negaciones*, de las relaciones de sujeto a verbo, etc., por medio de signos-patrones, (que representan esas nuevas relaciones: conjugaciones, declinaciones, plural y singular, adjetivación, inexpresables mediante las formas *alfabéticas concretas* de las lenguas vivas presentes y por venir).

Este alfabeto no es conveniente sino para la escritura de este cuadro muy probablemente.

9. Jean Allouch no dejó de observar que la concepción expuesta por Duchamp corresponde a la que él mismo elaboró en lo que concierne a la “transliteración”. Es asimismo Jean Allouch quien plantea la cuestión del *Desnudo bajando una escalera* que da la impresión de presentarse como visto de perfil. Aspecto que cobra toda su importancia cuando se sabe que Duchamp reconoció que había sido influenciado por las imágenes de Étienne-Jules Marey, quien desde los años 1870 estudió *la Máquina animal* como médico y fisiólogo, inventó el “cronofotógrafo” que descompuso en clisés muy rápidos (o “veloces”, para hablar como Duchamp) el movimiento humano o el vuelo de los pájaros, así como la locomoción animal. Fue una verdadera pasión por la proyección de “sombras chinescas” la que manifestó Duchamp en algunas de sus investigaciones, o en la percepción óptica de sus *roto-relieves*, dejando obras

singulares como *Tum*, autorretratos de perfil, firmados, entre otros, ‘Marcel Déchiravit’³, éste hecho con una hoja de papel encolado, o en su extraño *Péndulo de perfil* destinado sin duda a ver pasar el tiempo de una nueva manera.

Para Duchamp las nociones de pasaje, como el del *Pasaje de la Virgen a la Novia*, están también presentes en la cuestión del pasaje entre las dimensiones: pudiendo la cuarta proyectarse en tres, siendo la tercera representable en dos.

10. Inventor de su propio museo ‘portátil’ llamado la *Caja-valija*, Duchamp no sólo está en busca de las ‘sombras transportadas’ de sus *ready-made*, tales como el portasombreros, el porta-abrigos [*porte-manteau*: ‘perchero’], el portabotellas, sino también la rueda de bicicleta ‘portarrayos’ dibujada con el *Aprendiz al sol* sobre un pentagrama [*portée-de-musique*], siendo su *Gran Vidrio* que contiene los ‘testigos oculistas’ una gran ‘puerta-de-vidrio’ [*porte-en-verre*], como puede llamarse ‘portavidrios’ [*porte-verres*] al simple secador de botellas comprado en el Bazar del Hôtel de Ville. Una puerta gira sobre sus goznes, como sobre una bisagra, o la manivela de un molinillo de café, como los cilindros de la trituradora [*broyeuse*] le sirven al soltero para ver todo negro [*broyer du noir*] y moler la pesadumbre del *Joven triste en un tren*. Una puerta, transparente o no, como la realizada para la librería ‘Gradiva’ de André Breton, una puerta de vidrio o de madera carcomida [*vermoulu*] (‘molido-vidrio’) [*moulu-verre*] como la del ‘*Dado que...*’), una puerta, que transporta o que gira, libera siempre un ‘pasaje’ hacia otro lugar, un más allá del vidrio ‘espéjicamente’ [*miroiriquement*] como se complacía Duchamp en emplear este neologismo - como el vidrio [*verre*: ‘vidrio’ o ‘vaso’] es para ver [*voir*] o para beber [*boire*]. La puesta al desnudo es tanto la de la Novia como la del corazón de Baudelaire, como se desnuda a los hijos de la *Electricidad a lo ancho*, o como ‘el gas de alumbrado’ permite sacar a luz a los solteros finalmente desenmascarados en su misma impotencia.

11. *Eso hubiera debido revolverme un poco la sangre*, dirá Duchamp al recordar, a los cincuenta años de edad, que aceptó retirar su *Desnudo bajando...* ante el pedido expreso de sus dos hermanos mayores, los pintores Jacques Villon y Raymond Duchamp-Villon, que en 1912 temían que el cuadro

produjera un escándalo en el *XVIIIº salón de los Independientes en París*. Fue en verdad un escándalo lo que produjo al año siguiente en el *Armory Show de New York*, consagrando a su autor con una gloria que su país le había negado.

Un cuadro es siempre una puerta que se abre hacia una escena misteriosa, la de una ceremonia *de secreto ruido*, escena de suspensión de la mujer, de su ahorcamiento y de su caída, de su “mismo” asesinato tal como se lo descubrirá en tres dimensiones más de cuarenta años después del *Gran Vidrio* en el decorado [*décor*] (¿el descuerdo? [*dé-corps*]) alucinante del montaje-desmontable del *Dado que, 1º la caída de agua, 2º el gas de alumbrado*.

12. La ambigüedad, las paradojas, las contradicciones, no dejan de aparecer en el recorrido de Duchamp, derivan de la misma incertidumbre que encierra el lenguaje mismo, como él no deja de resaltar con gran lógica. Así la palabra *ejemplar* significa tanto “la pieza única, el modelo original que no podría ser igualado” como así también un ejemplar de una serie de *múltiples* que el autor puede firmar si la “copia” le parece completamente conforme con su creación.

El debate sobre la reproducción de las obras de arte e incluso sobre el autoplagio está planteado en Duchamp, como apareció en Lautréamont en el que se percibió recién en 1952 que pasajes enteros de los *Cantos de Maldoror* habían sido copiados textualmente de pasajes debidos a Buffon en una determinada enciclopedia. No obstante con ínfimas modificaciones que cambian fundamentalmente todo. Así se encuentra en *Maldoror*, en el Canto V: “las cuadrillas de estorninos” en lugar de “esas bandadas”, y agregados esenciales como el adjetivo “imantado” para evocar en esas páginas “la tendencia común hacia un mismo punto *imantado*”. Liliane Durand-Dessert, en su tesis monumental *La Guerra santa*, escribe con razón:

[...] el plagio ducassiano participa del *ready-made* de Marcel Duchamp: todo el mundo conoce el famoso portabotellas comprado en el B. H. V. y expuesto en 1914, pero hay también en la obra de Duchamp toda una gama de *ready-made* asistidos o rectificadas, a los que hizo sufrir una ligera intervención personal...

Así, por ejemplo, en *Farmacia* simplemente agregó dos toques de rojo

y de verde sobre un grabado impreso que representa un paisaje de invierno...

[...] o L. H. O. O. Q. donde se contenta con agregar una barba y un bigote a la célebre Gioconda.

Y más adelante precisa que, más que del *ready-made* o de la técnica del *collage*, el plagio en Lautréamont deriva de un verdadero “injerto” que queda invisible, que no le quita nada al “donante” pero que permite un verdadero trasplante en el cuerpo del texto de los *Cantos*. El texto plagiado de Buffon rinde homenaje a su autor por la adecuación compatible del fragmento escogido.

En *Poesías II*, Isidore Ducasse justificará los robos cometidos por Lautréamont:

El plagio es necesario. El progreso lo implica. Ciñe la frase de un autor, se sirve de sus expresiones, borra una idea falsa, la reemplaza por la idea justa.

¿Podría exponerse que el plagio permite descubrir el texto de un autor notable modificándolo ligeramente, incluso corrigiéndolo o “rectificándolo”, como sucede con algunos *ready-made* de Duchamp?

13. Invitado en 1957 por la Federación americana de las Artes, Duchamp anotará luego de su conferencia dada en el museo de Houston (Texas):

[...] tres días de circo en Houston donde he interpretado mi papel de payaso artístico tan bien como es posible.

Sin embargo, tuvo el cuidado de traducir él mismo al francés su texto titulado *El proceso creativo*. Señalemos algunos pasajes en que se afirma su punto de vista:

Según todas las apariencias, el artista actúa a la manera de un ser mediúmnico que desde el laberinto más allá del tiempo y del espacio

busca su camino hacia un claro.

Si le concedemos pues los atributos de un médium al artista, debemos entonces negarle la facultad de ser plenamente conciente, en el plano estético, de lo que hace o por qué lo hace - todas sus decisiones en la ejecución artística de la obra permanecen en el dominio de la intuición y no pueden ser traducidas a un self-análisis, hablado o escrito o siquiera pensado.

...

¿cómo se puede describir el fenómeno que conduce al espectador a reaccionar ante la obra de arte? En otros términos, ¿cómo se produce esa reacción?

Ese fenómeno puede ser comparado a una “transferencia” del artista al espectador bajo la forma de una ósmosis estética que tiene lugar a través de la materia inerte: color, plano, mármol, etc.

... el arte puede ser bueno, malo o indiferente, pero cualquiera sea el epíteto empleado debemos llamarlo arte: un mal arte es a pesar de todo arte como una mala emoción es todavía una emoción.

...

La lucha hacia la realización es una serie de esfuerzos, de dolores, de satisfacciones, de rechazos, de decisiones que no pueden ni deben ser plenamente concientes, al menos en el plano estético.

...

En otros términos, el “coeficiente de arte” personal es como una relación aritmética entre “lo que está inexpresado pero estaba proyectado” y “lo que está expresado inintencionalmente”.

...

El proceso creativo adquiere un aspecto totalmente distinto cuando el espectador se halla en presencia del fenómeno de la transmutación; con la conversión de la materia inerte en obra de arte tiene lugar una verdadera transustanciación y el papel importante del espectador es determinar el peso de la obra sobre la balanza estética.

Con Lautréamont, Freud, y luego Lacan, Marcel Duchamp debe ubicarse en el pequeño número de los más influyentes cuyo pensamiento y

cuyas obras han atravesado el siglo fecundando la creatividad de quienes los sucedieron. Así Salvador Dalí sería uno de los primeros que recogieron los frutos de ello.

14. Cuando Duchamp reivindicaba el derecho a la pereza, haciendo correr la leyenda de que ya no se interesaría más que en el ajedrez, del que era un jugador de categoría internacional, pudo estar así durante los últimos veinte años de su vida clandestinamente activo en la realización de su última “obra maestra desconocida”, la puesta en escena “trágica” en tamaño real de “*Dado que*”...; Dalí por su lado, en escritos que nada tienen que envidiarle a sus pinturas, publicaba su *Declaración de la independencia de la imaginación y de los derechos del hombre a su propia locura*, texto donde apela, como en otras ocasiones, a Lautréamont, citando la famosa fórmula:

“La Poesía debe ser hecha por todos, no por uno”.

Marcel Duchamp junto a algunos otros maestros indiscutidos es uno de los ídolos a los que Dalí profesa una admiración sin reservas. Los tonos y la ejecución, el ritmo dado por Dalí a su *Autorretrato* cubista de 1923 están pintados con total evidencia a la manera del célebre *Desnudo bajando una escalera Nº 2*. Dalí publica un elogio ditirámico de Duchamp en su texto de 1959 en honor al cuadro titulado: *el Rey y la Reina atravesados por Desnudos veloces*, después de haber escrito un artículo en *Art News* bajo el título: “*Marcel Duchamp: ¡el jaque es mío!*”

15. Como es sabido, Dalí y Freud se encontraron, y cada uno relató el encuentro, si no fortuito, al menos cómico por la manera en que pasaron las cosas y los comentarios que se extrajeron de ello. Y Dalí narra de manera desopilante la visita que le hizo Lacan que acababa de leer su artículo aparecido en *le Minotaure*: “Los mecanismos internos de la actividad paranoica”. Con la honestidad que acostumbraba, Dalí reconoció su deuda con Lacan en sus “Nuevas consideraciones generales sobre el mecanismo del fenómeno paranoico desde el punto de vista del surrealismo” donde habla de su lectura de la admirable tesis del doctor, que “da cuenta perfectamente de la hiperagudeza

objetiva y comunicable” del fenómeno, gracias a la cual “el delirio adquiere ese carácter tangible e imposible de contradecir que lo coloca en las antípodas mismas de la estereotipia del automatismo y del sueño”.

16. Fue así que Dalí llegó a elaborar su “método paranoico-crítico” del que brindó un ejemplo magistral con su libro, cuyo manuscrito estaba perdido desde 1940 y que J.-J. Pauvert publicó en 1963 y en su versión revisada en 1978: *El mito trágico del Angelus de Millet*.

Luego de varias partes de una demostración deslumbrante del “delirio” daliniano en todo su esplendor, haciendo un autoanálisis de primer orden, el apéndice se halla consagrado a una “Explicación de una ilustración de los *Cantos de Maldoror*” que Dalí había dibujado para las ediciones Skira en 1934.

Limitémonos a algunas citas que darán una idea del estilo de Dalí: Ninguna imagen me parece capaz de ilustrar más “literalmente”, de una manera más delirante, Lautréamont y *Los cantos de Maldoror*, que la que fue ejecutada hace unos 70 años por el pintor de los trágicos atavismos caníbales, de los ancestrales y terroríficos encuentros de carnes dulces, blandas y de buena calidad: aludo a Jean-François Millet, ese pintor incommensurablemente incomprendido. Es precisamente el mil veces famoso *Angelus* de Millet que, a mi modo de ver, equivaldría en la pintura al muy conocido y sublime “encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y de un paraguas”.

...

El *Angelus* es, que yo sepa, el único cuadro del mundo que comporta la presencia inmóvil, el encuentro expectante de dos seres en un medio solitario, crepuscular y mortal. Medio que desempeña en el cuadro el papel de la mesa de disección en el texto poético, porque no sólo la vida se extingue en el horizonte, sino que además la horca se sumerge en esa real y sustancial carne que ha sido en todos los tiempos para el hombre la tierra labrada; se hunde en ella, digo, con esa intencionalidad golosa de fecundidad propia de las incisiones deleitables del bisturí que, como todo el mundo sabe, no hace sino buscar secretamente, bajo diversos pretextos analíticos, en la disección de cualquier cadáver, la sintética,

fecunda y nutritiva papa de la muerte...

...

El paraguas - tipo de “objeto surrealista de funcionamiento simbólico” -, a consecuencia de su flagrante y conocido símbolo de erección, no sería otra cosa que la figura masculina del *Angelus* que, como tendrán la amabilidad de querer recordar, en el cuadro intenta disimular - sin conseguir más que ponerlo en evidencia - su estado de erección por la posición vergonzosa y comprometedora de su propio sombrero. Frente a él la máquina de coser, símbolo femenino bien conocido, extremadamente caracterizado, llega a apelar a la virtud mortal y caníbal de su aguja, cuyo trabajo se identifica con la perforación superfina de la mantis religiosa “vaciano” a su macho, es decir, vaciando su paraguas, transformándolo en esa víctima martirizada, flácida y depresiva en que se convierte cualquier paraguas cerrado después de la magnificencia de su funcionamiento amoroso, paroxístico y tenso de unos momentos antes.

17. Lautréamont, Freud, Duchamp, Lacan y Dalí - si se los considera independientemente de las ideologías políticas - participaron en la corriente de las grandes influencias que han atravesado nuestro siglo, lograron inspirarse a veces unos y otros en las mismas fuentes inagotables de la creatividad y, parafraseando a Mallarmé en la “Tumba de Edgar Poe”, el tercer milenio, como la eternidad, tal como ellos mismos al fin los cambiará.

Traducción de Silvio Mattoni

Notas

¹ Extraído de *Revue du Littoral* N° 31-32.

² El texto se interrumpe; se ha respetado el manuscrito original sin tener en cuenta las tachaduras del autor.

³ *Déchiravit* juega con los términos *déchirer*: “desgarrar” y *vite*: “veloz”. (N. del T.)

Elementos bibliográficos

Jean-Christophe Bailly, *Marcel Duchamp*, Fernand Hazan, 1984.

Pierre Cabanne, "*Marcel Duchamp ingénieur du temps perdu*", entrevistas, Belfond, 1967 y 1977.

Michel Carrouges, *Les machines célibataires*, Arcanes, 1954.

Jean Clair, *Marcel Duchamp ou le grand fictif*, Éditions Galilée, 1975.

Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, J.-J. Pauvert, 1963 y 1978.

Marcel Duchamp, *Marchand du Sel*, le Terrain Vague, 1958.

Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, 1975.

Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, l'Échoppe & ADAGP, 1987.

Robert Lebel, *Marcel Duchamp: Les dossiers* Belfond, 1985.

Octavio Paz, *Marcel Duchamp: L'apparence mise à nu... (Le château de la pureté, water writes always in plural)*, Gallimard, 1977.

Harald Szeemann & Jean Clair, *Junggesellen maschinen, Les machines célibataires*, Catálogo de la exposición Kunsthalle de Berna, Alfieri, 1975.

Jean Suquet, *Miroir de la mariée*, textos / Flammarion, 1974.

Catálogo de la "*Exposició Duchamp organitzada per la Fundació Joan Miró i la Fundació Caixa de Pensions*"; Barcelona, febrer-març, 1984.