

# MARCEL DUCHAMP vs. STÉPHANE MALLARMÉ

David G. Torres

*«He hablado de la inutilidad del arte, pero no he dicho la verdad sobre el consuelo que procura. El solaz que me da este trabajo de la cabeza y del corazón, reside en que sólo aquí, en el silencio del pintor o del escritor, puede recrearse la realidad, ordenarse nuevamente, mostrar su sentido profundo.»*

(Durrell, Lawrence: *Justine*)

En 1927, Marcel Duchamp, en su apartamento del número 11 de la rue Larrey de París, había concebido una puerta de tal forma que cuando se abría el cuarto de baño se cerraba el estudio y viceversa; de este modo, la puerta siempre estaba abierta y, a la vez, siempre estaba cerrada. Esta puerta es probablemente una metáfora correcta de lo que significa la obra de Stéphane Mallarmé y Marcel Duchamp en el recorrido de la creación artístico-intelectual de la modernidad. Michel Foucault en *«Las Palabras y las Cosas»* se proponía encontrar los puntos de inflexión a partir de los cuales se había formado la idea de modernidad. A Duchamp y Mallarmé hay que situarlos en el contexto de una aventura intelectual, artística, literaria o filosófica, cuyas producciones podríamos calificar de «bisagra», es decir, que cierran y abren, y a la vez, abren y cierran. Son obras que llegan a situaciones límite, son Mallarmé y Duchamp, Joyce, Beckett, Wittgenstein o Dadá.

---

La Balsa de la Medusa, 36, 1995.

La obra de Marcel Duchamp y Stéphane Mallarmé asume toda la creación anterior para darle la vuelta. Crear algo nuevo a partir de llevar a sus límites las prácticas y conceptos de arte precedentes, pero, además, abrir nuevas vías de creación individual, a base de esforzarse en pensarse a sí mismas. Conducen a un punto final por el cual ningún otro artista puede continuar y, sin embargo, todo el arte contemporáneo está marcado por la figura de Duchamp, y toda la poesía del siglo XX tiene en Mallarmé un referente obligado. Ambos cierran todo un ciclo y abren nuevas posibilidades a la creación, que han de ser otras diferentes a las suyas.

El objetivo de este estudio es profundizar en la posible relación entre Stéphane Mallarmé y Marcel Duchamp en su producción artístico-poética. Realizar una especie de gimnasia mental, pensar en paralelo. No sólo para poder comprender mejor el significado profundo de la obra de ambos, sino también, para reflexionar sobre una cierta forma de entender el hecho de la creación en arte.

Para ello partiremos de sus obras y de sus textos, de sus interpretaciones y del análisis de su significación. No podemos retomar a Mallarmé a partir de Duchamp y sus declaraciones sobre él, puesto que: primero, Duchamp nunca se explicó demasiado, sus escritos sólo son pistas para la interpretación de su obra, forman parte de ella y son igual de esquivas; y, segundo, sobre Mallarmé habló tres veces y únicamente una de ellas es significativa para nosotros: «*Mi biblioteca ideal contendría todos los escritos de Roussel-Brisset, tal vez Lautréamont y Mallarmé. Mallarmé era una gran figura. Esa es la dirección en la que debería orientarse el arte: hacia una expresión intelectual antes que a una expresión animal*»<sup>1</sup>.

Quizá el elemento primero, o más evidente, común entre ambas producciones es la presencia constante, y mayor cuanto más avanzamos cronológicamente, de un principio erótico, sensual o sexual que mueve las obras. Juan Antonio Ramírez, en su libro sobre Duchamp<sup>2</sup>, hace girar toda la producción artística de éste en torno a la sexualidad basándose en una enorme documentación organizada muy coherentemente a este propósito interpretativo. Sin llegar a este extremo —por ejemplo, la interpretación del «*Urinario-Foun-*

<sup>1</sup> Marcel Duchamp, «Conversaciones con J. J. Sweney», en VV.AA.: *Marcel Duchamp*, México D.F., Ed. Era, 1968, p. 49.

<sup>2</sup> Ramírez, Juan Antonio: *Duchamp, el amor y la muerte incluso*, Madrid, Ed. Siruela, 1993.

---

David G. Torres, licenciado en Historia del Arte. Ha colaborado en *Lápiz* y es miembro del Consejo de Redacción de *Manía*.

tain» como un objeto sexual— creo que es llevar el asunto demasiado lejos, porque su sentido es fundamentalmente de provocación o de reflexión— sí que es cierto que la obra de Duchamp está cargada de un sentido sexual y, probablemente, llega a un punto máximo en su última obra, «**Etant Donnés**». Siguiendo a Ramírez gran parte de los objetos de Duchamp, los «**readymades**», son máquinas de funcionamiento sexual cuyo mayor exponente es «**La mariée mise à nu par ses célibataires, même**», es decir, una máquina sexual de funcionamiento metafórico. Metafórica porque es la expresión en tres dimensiones de la cuarta dimensión o, según Marcel Duchamp, de la dimensión erótica. Ramírez en su libro demuestra muy bien cómo los objetos duchampianos de alguna forma están en suspenso, en una especie de incitación sexual. El «**Porta Botellas**» es un objeto sexual masculino que espera un contacto físico; unas púas erectas aguardan el momento en el que unas botellas vengan a colmarlas. En «**Pliant... de voyage**» la funda de una máquina de escribir es, por una asimilación metafórica, una falda femenina bajo la cual hay «madera»-«**Underwood**».

Si respecto a Duchamp hablamos en términos que oscilan entre la sexualidad más o menos explícita y el erotismo, respecto a Mallarmé hay que hablar en términos que se mueven entre el erotismo y la sensualidad. Sin pensarlo mucho, en los poemas dedicados a su amante, Méry Laurent, el erotismo aparece de una forma clara. Pero, para hablar de la sensualidad en Mallarmé hay que tener en cuenta que fue él quien llevó a su máxima altura la poesía simbolista. Mallarmé utiliza el lenguaje para evocar, para sugerir. Es una poesía-afeción que juega con el lector para convocar una emoción sensitiva; sugiere sensaciones; está cargada de sensualidad. Mallarmé: «*El verso no debe, por consiguiente, componerse de palabras, sino de intenciones y todas las palabras borrarse ante la sensación*»<sup>3</sup>. La rara imagen sutil y casi carnal en «**Les Fleurs**». La cabellera femeniana como motivo, repetido en su obra, que aparece en «**Tristesse d'été**» o en «**La Chevelure**». Evocar, situar al lector en un lugar que es el de la pura sensación. En el terreno de lo sensitivo. Poesía dirigida a las terminaciones nerviosas, a las yemas de los dedos. Una sensualidad que, si jugamos a forzar un poco las palabras, es táctil, y, así, empezamos a encontrar verdaderos puntos de anclaje con Duchamp.

Decimos de Mallarmé que su poesía posee una sensualidad táctil; los objetos de Duchamp poseen una sexualidad táctil. No en el sentido más explícito de las palabras, pero sí, si seguimos jugando dentro de la esfera metafórica, de los objetos-poemas, en los que se mueve la obra de Duchamp. Estos objetos duchampianos, la «**Rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina**» o «**A bruit secret**», por ejemplo, están hechos para que el posible espectador los mire, toque y juegue con ellos. Por tanto, podemos decir de ellos que son objetos de funcionamiento sexual, o sea, objetos eróticos o sexuales, que implican

<sup>3</sup> Stéphane Mallarmé, «Carta a Cazalis», en Gómez Bedate, Pilar: *Mallarmé*, Madrid, Ed. Júcar, 1985, p. 63.

un tacto, un juego o un encuentro con el espectador. A través de la idea de sensualidad-sexualidad táctil tenemos, tanto en Mallarmé como en Duchamp, obras que reclaman un «roce». Es la noción de encuentro o, mejor, de «rendez-vous»; punto nodal en la comprensión del funcionamiento de sus obras. La obra como «rendez-vous» está apuntado en los poemas de Mallarmé, pero será fundamental en «**Igitur**» y «**Un Coup de Dés**»; respecto a Duchamp, en toda su obra está presente la idea de encuentro, toda su obra es un «rendez-vous» con el espectador.

«**La mariée mise à nu par ses célibataires, même**» es, dentro de la obra de Duchamp, la máquina de funcionamiento soltero por excelencia; muchos de los «ready-mades» también lo son aun sin llegar a la complejidad del «retraso en vidrio». Un objeto, obra de arte, máquina, que funciona por sí misma en procesos de retroalimentación. Como un juego privado que se consume en sí mismo, una máquina de funcionamiento onanista. Michel Carrouges en «*Les Machines Célibataires*»<sup>4</sup> analizó algunas obras, las de Kafka, Roussel o Lautréamont, por ejemplo, a partir de la idea de máquina soltera, es decir, las interpretó como «machines célibataires». En Duchamp el concepto de soltería es un elemento de juego erótico. Si forzamos un poco los paralelismos entre Duchamp y Mallarmé, aquellos cuya interpretación se basa en que son una metáfora de su sentimiento de impotencia creadora pueden tener también un funcionamiento soltero. El poema «**Une dentelle s'abolit**» está cargado de una lógica negativa en la que el poema parece explicar una situación infinita, siempre retomada, circular y, entonces, infecunda. Si bien el sujeto del poema es una mujer, al leerlo se produce ese «roce» en el que, nosotros lectores, parecemos espectadores/participantes dentro de una «máquina» que se agota en sí misma y que ocurre para que exista un juego, donde no hay producción. Así podemos decir que algunos poemas de Mallarmé, en concreto «**Une dentelle s'abolit**», participan de una cierta lógica «célibataire». El funcionamiento soltero es circularidad, retroalimentación, improductividad, derroche. Es un ruido de fondo generado de diferentes sonidos: reciprocidad, autorreflexión, mirada que se ve viendo, o lógica negativa.

Según esta interpretación de «**Une dentelle s'abolit**», el lector pasa a formar parte de la obra, ya que, por efecto de la sensualidad-táctil, se convierte en espectador de una situación cargada de erotismo. Entonces, es, también, un poema donde la mirada juega un papel importante. En el célebre poema de Mallarmé «**Apparition**» y en su poema en prosa «**Le nénuphar blanc**» el protagonista absoluto es la mirada. La poesía de Mallarmé penetra en un espacio en el que reina la mirada. Un Mallarmé que se dedica a realizar juegos de soltería, juegos de «voyeur». Estos poemas son el mayor ejemplo de una expresión «voyeurista» en poesía. Duchamp quiere acabar con el arte «retiniano», lo que nada tiene que ver con la mirada, más bien al

<sup>4</sup> Carrouges, Michel: *Les machines célibataires*, París, Arcanes, 1954.

contrario, sobre todo si ésta es erótica. Acabar con el arte «retiniano» significa acabar con el arte simple, pero la mirada dirigida a lo sexual está presente en su obra. Podemos pensar en los solteros que desnudan a la novia, o en los «testigos oculistas», verdaderos voyeurs, del «Grand Verre», pero sobre todo pensaremos en «Etant Donnés». Aquí la mirada es el elemento principal, el espectador se convierte en el «voyeur», en el mirón, que sin pudor acerca su ojo al agujero de una puerta para poder ver a una mujer desnuda mostrando su sexo.

A lo largo de este recorrido erótico por la obra de Mallarmé y Duchamp nos hemos encontrado con la punta del iceberg de algunos de los elementos fundamentales comunes entre ambos. Un recorrido a través de la sensualidad-sexualidad que implica una suerte de funcionamiento «célibataire» en la poesía de Mallarmé, donde se precisa una complicidad del espectador, y donde, como en Duchamp, la mirada es un principio básico de esta maquinaria célibataire. La maquinaria erótica de sus producciones es el argumento de su mecanismo, la parte translúcida de una máquina, que nos deja intuir su funcionamiento.

La mirada en Mallarmé no sólo es un elemento fundamental en la temática erótica, sino también en la elaboración de una escritura visual. La escritura como objeto. La mirada, y a través de ella, los objetos y las palabras son la materia bruta de su pensamiento literario. Cuando Mallarmé escribía sus «**Tombeaux**» en su cabeza operaba un paralelismo visual y metafórico entre una tumba como féretro, caja cuadrada, y el libro en su forma también ortogonal. El libro contenedor de palabras, por tanto, de sonidos, conceptos o imágenes literarias, pasa a ser un objeto lleno de materia bruta, palabras, tinta y papel. A través de la palabra en tanto que objeto y no sujeto, la obra de Mallarmé ejerce un desplazamiento del «yo», como figura elocutoria y verdadero sujeto elevado a la cumbre en el Romanticismo. No habla de sí mismo, no existe primera persona. Busca sugerir pero no ser la expresión y exposición directa de sus propias experiencias, sentimientos, emociones o sensaciones. Duchamp acaba con la tradición del expresionismo y su total subjetivismo mediante un objetivismo radical en pintura. Objetivismo porque no hay sujetos, ni particulares, ni figurados, ni reales; hay objetos.

Duchamp es un artista plástico cuyas fuentes no proceden tanto del arte como de la literatura. A Duchamp siempre se le ha calificado como artista literario. Él mismo prefirió que se relacionase su obra antes con fuentes literarias que artísticas, y que se le interpretase con una razón literaria antes que «retiniana». El origen directo de muchos de los «ready mades» y de otras obras de Duchamp está en el efecto que le producen la sonoridad de determinadas palabras. Por ejemplo, el juego de palabras entre «triste» y «train» está en el origen de «**Un jeune homme triste dans un train**» no sólo como título, sino como parte sustancial al cuadro: «*El Jeune homme triste dans un train mostraba ya mi intención de introducir el humor en el cuadro o, en todo caso, el humor del juego de palabras: triste, tren... El joven está triste debido a que hay el tren que*

*viene después. Tr es muy importante*»<sup>5</sup>. El título mismo de la obra pasa a ser algo esencial que forma parte de su lógica y le es inseparable. Para él, como para Mallarmé, el lenguaje ofrece todas las posibilidades de creación porque en el lenguaje está todo y a la vez contiene su propia negación. Adelantándose, en este sentido, a las teorías estructuralistas, el lenguaje es un creador de significaciones, de realidades.

Mallarmé en alguno de sus textos teorizó sobre lingüística, y lo hizo participando de lo que se ha llamado el «sound-symbolism». «*La Parole (...) crée les analogies des choses par les analogies des sons*»<sup>6</sup> explica Mallarmé en «*Les Mots Anglais*», y resume en una frase la tesis fundamental sobre el origen del lenguaje según el «sound-symbolism»; es decir, la «forma», la sonoridad, de una palabra desde su nacimiento está determinada por la misma forma del objeto al que evoca. Una teoría que no se sostiene ante el más mínimo análisis riguroso. Una teoría lingüística sobre el origen del lenguaje que en Mallarmé, dado que él mismo conocía su fácil refutación, más que un sentido lingüístico científico posee un sentido estético. Estético puesto que para él, además de ser una teoría hermosa, es un paralelismo teórico sobre la práctica en poesía. Es decir, es el paralelo teórico de una poesía-afección que busca no describir, sino evocar. Implica una idea de lo que es el lenguaje, expresa una toma de postura en la que el lenguaje lo es todo; la palabra es también un objeto, que crea realidades porque está unida directamente a ella. El ejemplo paradigmático del «sound-symbolism» era la palabra «rose» porque en su propio sonido recuerda o nos envía directamente a una rosa, la multiplicación de pétalos de una rosa/objeto se repite en fuerza de la erre de una rosa/palabra. Apoyándose en esta teoría, «*A rose is a rose...*» de Gertrude Stein es la evocación de una rosa porque la forma circular del poema implica la repetición constante de la palabra «rose». De esta forma enlaza directamente con el «sound-symbolism», que llega a las vanguardias a través de la influencia de los Simbolistas, en concreto de Mallarmé, hasta tal punto que Gertrude Stein en su poema utiliza el ejemplo paradigmático de la teoría, la palabra «rose». Teniendo en cuenta que las escasas declaraciones de Duchamp sobre Mallarmé (a este respecto ya hemos citado a Duchamp más arriba) considera a éste como uno de sus referentes principales; también, teniendo en cuenta el origen literario de la obra de Duchamp que toma como punto de partida al lenguaje y sus posibilidades; así como el clima de una vanguardia poética y artística en la que la teoría del «sound-symbolism» había calado hondo como en el poema de Gertrude Stein. Es posible encontrar una complicidad de Duchamp respecto a esta teoría, y en particular a Mallarmé, al proponer como nombre de su *alter ego* «Rose Sélavy». Por tanto, «Rose» podría ser un guiño a Mallarmé y al «sound-symbolism». Más aún considerando la du-

<sup>5</sup> Cabanne, Pierre: *Conversaciones con Marcel Duchamp*, p. 41.

<sup>6</sup> Stéphane Mallarmé, «Les mots anglais», en Georges Mounin, «Mallarmé et le langage», *Rev. Europe: Mallarmé*, n.º 564-565, París, abril-mayo, 1976, p. 12.

plicación de la erre en «Rrose». Esta interpretación no eliminaría la ya clásica que ve en «Rrose» un juego fónico que nos induce a leer «Eros c'est la vie». Sino que, sumándose al juego de múltiples lecturas constante en Duchamp, nuestra interpretación tiene en cuenta la importancia del lenguaje en la proyección de sus obras y su relación con Mallarmé. Es más, quizá fuese la primera opción de Duchamp, puesto que al principio de formular su *alter ego* la duplicación de la erre no existía, era simplemente «Rose Sélavy» y, por tanto, no era posible la lectura fónica de «Eros». Esta última sería, entonces, una posibilidad igualmente válida que Duchamp pensaría posteriormente al duplicar la erre, en principio para reforzar el sentido que interpretamos de guiño a Mallarmé.

Una coincidencia más bien débil, o que está en la superficie; pero que induce a explorar relaciones más profundas en base a la importancia del juego lingüístico y significativo en el origen de sus producciones.

«La mariée mise à nu par ses célibataires, même» es una obra formada por un cuadro (en realidad pintura sobre vidrio), el «Grand Verre», y un libro de instrucciones, la «Boîte verte». Ambos son una unidad, el primero una máquina erótica y, el segundo, un manual que explica su funcionamiento. De manera parecida a como en un cuadro mitológico del Renacimiento a través de unos elementos —héroes, dioses y demás— basados en unos textos que hablan de ellos, el cuadro cuenta metafóricamente una «historia», de igual forma funciona la obra de Duchamp. Mediante unos elementos dispersos pintados sobre el vidrio y un libro que explica sus funciones, Duchamp explica una «historia». Por tanto, «La mariée...» es en sentido estricto una pintura literaria. El «Grand Verre» es un texto, un cuadro para leer.

El poema «Un Coup de Dés» es el resultado final de una serie de experiencias de Mallarmé con el lenguaje. También, como Duchamp en el ejemplo citado de «Un jeune homme triste dans un train», el punto de partida de Mallarmé en la escritura de su poesía es el efecto que le producen determinadas palabras: Azur; buscar una palabra que rime con «onyx»; o cambiar el nombre de Salomé por el de Hérodiade, por ser ésta una palabra más bella. La composición de muchos de sus poemas se origina en el hecho de repartir palabras sobre el blanco de un papel, para luego unir las a otras y formar un poema; Paul Valéry declaraba en confidencia a J. Scherer, «Mallarmé commençait certains de ses poèmes en jetant des mots sur le papier, deçà, delà, comme le peintre jette des touches sur la toile»<sup>7</sup>. Es en juego parecido al de la escritura automática de los Dadás, cuando aún no estaba tan mediatizada por el Surrealismo. En «Un Coup de Dés» ya sólo queda las palabras sueltas, dispersas por el espacio blanco de un papel, palabras, algunas de ellas, resaltadas en mayúsculas. Organizadas en un espacio vacío de escritura en el que tiene tanta importancia la tinta como el blanco del papel. Ya antes de «Un Coup de Dés» Mallarmé había rea-

<sup>7</sup> Jean Pierre Chausserie-Laprée, «L'architecture secrète de l'Ouverture Ancienne», en *idem*, p. 80.

lizado otros poemas en los que también entraba en juego un elemento visual. La estructura del poema «**Ouverture Ancienne**» incluye un elemento visual subliminal: los versos no sólo riman en las sílabas finales, sino que en el interior del poema existen agrupaciones de sílabas que se repiten formando imaginarias líneas visuales en diagonal o en cruz a través del texto. Estas experiencias llegan al punto culminante en «**Un Coup de Dés**» como poema visual de palabras objeto, no sólo para leer, sino también para ver. Duchamp realiza una pintura que no es exclusivamente para ser mirada, sino que existe para ser leída; Mallarmé escribe un poema que es para ser leído, pero que también se dirige a la mirada. Hay una contraposición entre ambos, pintura para leer, poesía para ver, pero que en realidad son lo mismo; las dos caras de una misma moneda, la palabra-objeto y el objeto-palabra.

Mallarmé en «**Crise de vers**»: «*L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots, par le heurt de leur inégalité mobilisés*»<sup>8</sup>. Primero, eliminación del «yo» en poesía. Segundo, las palabras son la materia prima en la creación poética. Y, tercero, un nuevo elemento de análisis, el efecto poético se consigue por el choque de palabras diferentes. El poema de Lautréamont «*Bello como...*» es una aplicación directa de esta concepción en poesía, de la misma forma que también lo serán las máquinas de Raymond Roussel en «*Impressions d'Afrique*». Concepción mallarmeana que llegará a través de Lautréamont primero a Dadá, luego al Surrealismo e, incluso, a la moderna antropología estructural y la formulación de Lévi-Strauss del concepto «bueno para pensar» para aquellos objetos con «valor simbólico cero»; es decir, aquellos que, como los «ready-mades», demandan una significación<sup>9</sup>. El choque de palabras de significaciones diferentes logra en el lector una consecución de nuevas asociaciones mentales. La poesía deviene, entonces, una máquina de pensamiento. El choque de palabras diferentes es la técnica poética por la cual Mallarmé consigue su buscado efecto de evocar sin describir. La base de funcionamiento de un «ready-made», los llamados «manipulados» como «**Rueda de bicicleta**», es la superposición de dos objetos diferentes; es el mismo método empleado por Mallarmé, éste con palabras, el otro con objetos. De hecho, si en la cita de Mallarmé sustituimos «palabra» por «objeto», ésta definiría perfectamente la lógica de un «ready-made»: «ceder la iniciativa a los *objetos*, movilizándolos por el choque de su desigualdad». Si las palabras son objetos en Mallarmé, y los objetos son palabras en Duchamp; si la poesía en Mallarmé es choque de palabras mientras que en Duchamp los «ready-mades» son choque de objetos, éstos son el equivalente de un poema mallarmeniano en arte. Un «ready-made» es un juego de palabras.

<sup>8</sup> Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», en Mallarmé, Stéphane: *Poésies*, París, Bookking International, Classiques Français, 1993, p. 194.

<sup>9</sup> Lévi-Strauss, Claude: *El pensamiento salvaje*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1988; y Lévi-Strauss, Claude: *La mirada distante*, Barcelona, Argos Vergara, 1984.

«Paul Claudel nos dice que Mallarmé se planteaba una sola pregunta ante las cosas: ¿Qué quiere decir esto?»<sup>10</sup>. El enfrentamiento de palabras u objetos de significados o funciones diferentes consigue un juego de significados. El significado primero, original o de uso de la palabra y la función «útil» del objeto quedan abolidos al enfrentarse con otro distinto. Lo que realizan la poesía de Mallarmé y los objetos de Duchamp es un desplazamiento de significados. La obra infringe de esta manera un reto y un desafío a la unicidad de la significación. Mediante el cambio de lugar se produce un derrumbe del castillo del lenguaje convencional. Mallarmé buscó forzar el lenguaje hasta sus extremos. «*Il convient de nous servir des mots de tout le monde, dans le sens que tout le monde croit comprendre! Je n'emploie que ceux-là. Ce sont les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà (...), s'il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus!*»<sup>11</sup>. Desplazamiento de palabras de un lugar a otro, desplazamiento de su significado. Vaciadas de su sentido de uso al ser colocadas en otra estructura, las palabras asumen nuevos sentidos. De igual forma en Duchamp, desplazamiento de la función de uso de los objetos cotidianos por un cambio de lugar que produce un desplazamiento de sus significaciones; los objetos asumen en funciones distintas nuevos sentidos.

Mallarmé y Duchamp apartan a los objetos y a las palabras de su razón mercantil y productiva, y trazan, así, una línea divisoria entre el espacio público, cotidiano, útil, y el espacio creativo, literario, artístico. En efecto, como declara Mallarmé, las palabras, y los objetos en Duchamp son los mismos que cualquiera usa diariamente, pero desplazados. Son los mismos elementos pero Mallarmé y Duchamp, con la misma arma, definen con ellos el espacio artístico frente al espacio público. Demarcan dos espacios al asignar al objeto/palabra distintas funciones. Frente a la función productiva, de mercado o útil, Mallarmé y Duchamp explotan la función estética del objeto/palabra. Estos, aquí, pierden su sentido utilitario y sobre todo productivo, para pasar a tener un sentido simbólico, metafórico, poético. Un sentido que se resuelve, que se agota a sí mismo, en una dinámica que es principalmente improductiva. No hay producto, no hay uso, no hay ninguna lógica material. El arte es un generador de significados, de sentidos, que está en el lado opuesto de una función mecanicista, productora de algo palpable, usable, desgastable o comestible. El concepto fundamental por el cual una máquina «célibataire» lo es, está en que no procrea, su lógica de funcionamiento es interna, se alimenta de sí misma. Su mecanismo es el del juego de azar: todo lo que ganas lo pierdes y viceversa; el producto final siempre es cero. Es una energía circular. Una máquina soltera no produce. La lógica del arte, dice Bataille, está en el concepto de «dépense»<sup>12</sup>,

<sup>10</sup> Raymond, Marcel: *De Baudelaire al Surrealismo*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 37.

<sup>11</sup> Stéphane Mallarmé, cit. R. Ghil: «Les dates et les œuvres», en *Rev. Europe: Mallarmé*, p. 47.

<sup>12</sup> Lyotard, Jean-François: *Les transformateurs Duchamp*, París, Ed. Galilée, 1977, p. 49.

es puro gasto. El arte es un gasto de energía que no produce nada, salvo, tal vez, un gasto más en otra obra nueva.

Duchamp siempre vivió en el lado contrario de lo que podemos considerar una vida burguesa. Frente a él, Mallarmé, que disfruta de poder llevar una vida pequeñoburguesa, con casita en el campo incluida, es, también, como quizá todo artista, un provocador a la ideología dominante. Si su forma de vida es calificable de reaccionaria, su obra no lo es. El castigo a Mallarmé fue clasificarlo como escritor difícil y egoísta; a Duchamp su postura evidentemente a la contra lo clasificó como artista difícil y raro. Tanto la obra de Duchamp como la de Mallarmé son una crítica a la sociedad establecida. Forman parte de una «guerra» contra la lógica de los discursos de verdad. «*Prennent position les adversaires de la grande guerre dans laquelle nous sommes toujours impliqués et dans laquelle nous avons à choisis notre camp, comme le firent Kafka, Jarry, Duchamp et Nietzsche: les sophistes contre les philosophes, les dissimulateurs contre les assimilateurs, les artistes contre les raisonneurs, les machines célibataires contre la mécanique industrielle...*»<sup>13</sup>. En primer lugar, ataque al uso común del lenguaje, y por extensión del pensamiento. Las palabras cotidianas pero de tal forma que no se entiendan, y los objetos cotidianos fuera del lugar donde los usamos habitualmente y de su función, son un ataque a una sociedad donde impera una forma simple en la comunicación, y una denuncia a la transparencia del sentido. Y, en segundo lugar, ataque a la razón misma del sistema ideológico dominante. Arremetida a la lógica de una sociedad en la que impera una función consumista de las cosas, una función de uso. Una lógica mecanicista en la que todo debe servir para algo, algo para moverse, vivir, comer o simplemente quemar; es imprescindible una función material. Lógica mecanicista productiva; frente a ella, creación, arte/literatura situados en las antípodas, que simplemente son, que no producen, son gasto, «dépense». Es la misma arma que los Dadás, de una forma más directa, utilizaran para desenmascarar y desmontar los engranajes de la sociedad capitalista.

La obra de Duchamp y Mallarmé es denuncia a las formas simples de comunicación. Cortocircuitar al máximo los componentes de la lógica significativa operante. Crear un lenguaje críptico, decía Mallarmé; anular a los objetos y su sentido, proponía Duchamp. Sus obras no sólo realizan un desplazamiento de significaciones, sino que sus negaciones siempre van más allá, juegan a desdoblarse en diferentes campos. Frente a la unicidad de la significación: cada palabra designa una cosa, cada objeto tiene un uso; el resultado final no es uno, sino múltiple. La obra vuelve a ser contingente. No hay una interpretación, sino muchas. No existe un significado, sino que contiene todos los posibles. En Duchamp siempre hay dobles sentidos que se anulan y se afirman en un juego circular. En Mallarmé el poema es un haz de sugerencias nunca definitivas. Es un juego ambiguo, ambos desplazan el sentido y lo multiplican.

<sup>13</sup> Lyotard, Jean-François: *Les transformateurs Duchamp*, París, Ed. Galilée, 1977, p. 49.

En «L.H.O.O.Q.» Duchamp, como también con el nombre Rose Sé-lavy, desmonta el lenguaje construyendo una lectura fónica. De igual forma que Rose Selavy pasa a ser «Eros c'est la vie»; «L.H.O.O.Q.» se lee «Elle a chaud au cul». De este último «ready-made» Juan Antonio Ramírez interpreta que Duchamp propone una suerte de juego con el espectador, donde quien tiene el culo caliente no es el «Gioconda con bigotes», sino la posible espectadora al verlo. La obra implica un contacto con el espectador, lo contiene. Sólo tiene sentido, sólo existe, en tanto que es visto. Aparece, de nuevo, uno de los elementos fundamentales del erotismo en Duchamp y Mallarmé, el «Rendez-vous». El encuentro con el espectador en la obra es una forma metafórica de encuentro amoroso, pero también es la definición existencial de la obra.

La poesía de Mallarmé es una poesía de sugerencias que abre un haz de opciones al lector, un mayor margen de libertad interpretativa. «Un Coup de Dés» existe porque existe el lector. Poema del azar, que no tiene forma definitiva. Las palabras dispersas sobre el espacio blanco del papel imposibilitan una lectura fija u ordenada. Aquí no encontramos una lógica de continuado de lectura obligada en poesía o literatura. Cada lector ordena las palabras a su modo. Último «experimento» de Mallarmé, donde el lenguaje ya ha perdido definitivamente la unicidad de la significación. No hay una lectura definitiva, sino que contiene todas las posibles. El poema no es algo acabado. Es un proceso. Una máquina que no funciona hasta que alguien no la pone en marcha, hasta que no se produce el roce con el espectador, el «Rendez-vous». El lector pasa a formar parte de la creación, el poema lo incluye. Es el lector el que posibilita la vida del poema. Éste sólo existe en la medida en que es leído.

«La mariée mise à nu par ses célibataires, même» no es una obra que represente nada, sino que es una máquina que expresa una posibilidad. La representabilidad está en suspenso. El «Grand Verre» es por definición del propio Duchamp un «retraso en vidrio». Es decir, algo que está quizá antes de la pintura, que expresa la posibilidad de que esa representación ocurra; es, por tanto, la representación de una posible representación. En este mismo sentido «Un Coup de Dés» sería un retraso en poesía, un poema en potencia, una posibilidad de poesía.

«Igitur o la locura de Elbehnon», un texto que, en principio, es una obra de teatro, cuya lectura carece de una forma dialogada característica en teatro. Más bien se parece a la «Boîte verte», donde Duchamp explica el funcionamiento del «Grand Verre». Más que una obra, en muchos momentos, parece tratarse de un libro de instrucciones sobre la puesta en escena de una representación teatral. «Este cuento se dirige a la inteligencia del lector que por sí mismo pone las cosas en escena»<sup>14</sup>. En efecto, «Igitur...» siempre está representándose,

<sup>14</sup> Stéphane Mallarmé, «Igitur o la locura de Elbehnon», en Mallarmé, Stéphane, *Antología*, Madrid, Visor Libros, 1991, p. 85.

pero en una puesta en escena que transcurre en la cabeza del lector, de igual forma que sucede con «Un Coup de Dés» y con «La mariée mise à nu par ses célibataires, même». Es un teatro irrepresentable en un escenario porque está en la inteligencia del espectador: la obra ocurre cada vez que alguien la lee. «*En rigor, un papel basta para evocar cualquier obra. Ayudado por su personalidad múltiple, cada uno puede representársela dentro de sí...*»<sup>15</sup>. Como el «Grand Verre» y «Un Coup de Dés», «Igitur o la locura de Elbehnon» es una obra que no está planteada explícitamente, no está perfectamente acabada y organizada para su ejecución. Expresa una posibilidad de representación. Es una posibilidad de teatro; un «retraso» en teatro.

En resumen, ninguno de los «ready-mades» de Duchamp, ni «La mariée mise à nu par ses célibataires, même», ni «Etant Donées», son en absoluto obras cerradas, definitivas o acabadas. Como ocurre con los poemas de Mallarmé, y especialmente con «Un Coup de Dés» e «Igitur o la locura de Elbehnon», se trata de obras abiertas de una forma intencionada. Puesto que no sólo provocan en el espectador la apertura interpretativa que, tal y como planteaba Eco<sup>16</sup>, suscita toda obra de arte, sino que aquí el sentido abierto de la obra es más amplio: inauguran un nuevo espacio de apertura en la producción artística que busca intencionadamente en el espectador una suerte de complicidad, haciéndolo de alguna forma partícipe en la propia definición existencial de la obra. Precisan de alguien que concluya un proceso del cual la escritura, el choque de objetos diferentes o un vidrio sólo son los iniciadores. Es una conclusión momentánea, puesto que este proceso está siempre reiniciándose con nuevos observadores/lectores o con las sucesivas miradas de una misma persona. Es decir, sus resoluciones son infinitas. Son obras que participan de una lógica en la que para que exista lenguaje ha de existir diálogo. Donde el lenguaje no es un código cerrado, sino abierto, en el que alguien expresa muchas más cosas de las que dice, y otros entienden aún otras más y diferentes. Una lógica en la que nada existe hasta que es pensado por alguien. Son obras dirigidas a la inteligencia del espectador porque es aquí donde realmente ocurren; el único protagonista de ellas es la materia gris.

Los de Duchamp son «objetos buenos para pensar», es decir, máquinas de pensamiento. Son un medio: a partir de la idea provocan nuevos juegos de asociaciones mentales. Duchamp habla del fastidio que le produce «*el olor a trementina*», de su abandono de la pintura «*retiniana*» por un arte que pretende llegar más allá. Un arte que no sea tan sólo ejecución y transparencia de sentido. Es decir, contraponen al arte visual una obra que es actitud, pensamiento: una pintura-idea.

<sup>15</sup> Mallarmé, Stéphane: «La gènère ou des modernes», en idem, p. 107.

<sup>16</sup> Eco califica a este tipo de obras como «obras en movimiento». Eco, Umberto: *Obra abierta. Forma e indeterminación en el arte contemporáneo*, Barcelona, Seix Barral, 1965, y Umberto Eco, «El problema de la obra abierta», en Eco, Umberto: *La definición del arte*, Barcelona, Martínez Roca, 1970.

La distribución de palabras sobre el vacío del papel en «Un Coup de Dés» presupone una suerte de expresión mental. El mecanismo intelectual en el hombre no funciona según un continuo orden de ideas. El funcionamiento del cerebro humano no es como en el discurso escrito, una línea de enunciados seguidos, sino que trabaja en diferentes niveles a la vez. De una forma atropellada y simultánea. «Un Coup de Dés» reproduce la forma más lógica en la que se mueve la razón. El poema no sólo se dirige a la inteligencia del lector, también él mismo prefigura un espacio mental. La poesía se produce en la mente del lector a partir de unos «datos» que en sí ya son la imagen escrita de una idea. De nuevo, juego de reciprocidades: poesía de la poesía; poesía para inteligencia; idea reflejada en poesía.

En toda la obra de Mallarmé existe la voluntad de expresar un máximo de mensaje en un mínimo de espacio. En «Une Dentelle s'abolit» cada verso es un mundo cargado de significados. El poema está tan cargado de sensibilidad y es, a la vez, la imagen de un erotismo contenido, como es expresión de la dificultad creadora a la que se enfrentaba Mallarmé en la elaboración de su poesía. Su lectura puede llegar a convertirse en imposible, puesto que es difícil conseguir asumir tantas imágenes y conceptos a un tiempo. La dificultad que entraña su interpretación viene dada por un ejercicio de reducción constante. Reducir para eliminar lo superfluo y dejar a la poesía en su esencia, sin por ello perder su capacidad evocativa; al contrario, las significaciones de su poesía se multiplican. «Un Coup de Dés» es el ejercicio extremo de la poética mallarmeana, máxima condensación de escritura con la máxima amplitud de significados. «*Reducir, reducir, era mi meta; pero al mismo tiempo mi meta se iba volviendo hacia adentro, más bien que hacia el exterior*»<sup>17</sup>. La obra existe en un desliz, como una «bisagra» es el mínimo punto de inflexión entre el pensamiento del autor y el del receptor. Un receptor activo ya que en él la obra se desarrolla por nuevos caminos. En ambas producciones asistimos a la centralidad de la idea. Idea múltiple, plural y siempre en desarrollo.

Las obras de Duchamp y Mallarmé demandan una necesidad de significar. Son fruto de una voluntad de superar el plano exclusivamente formal para dirigirse directamente al cerebro. La forma se convierte en una vía para llegar al interior y la obra en una especie de «juego intelectual». La forma queda reducida para que la idea sea la protagonista absoluta.

A través de una máxima concentración de medios, tema y palabras-objetos las obras consiguen una máxima amplitud. Amplitud, pluralidad de lecturas, infinitas interpretaciones; la obra es un juego intelectual. Es decir, la obra ocurre en un lugar que está fuera del espacio real del libro o del objeto artístico. Todo sucede en el pensamiento, el del autor y el del lector/espectador. Las de Duchamp y Mallarmé son obras de la idea. Provocan multitud de lecturas e interpretaciones, haciendo estallar las ideas, poniendo en marcha una mecánica

<sup>17</sup> Marcel Duchamp, «Conversaciones con J. J. Sweney», en VV.AA.: *Marcel Duchamp*, p. 51.

intelectual. Proceso infinito, pensamiento sobre el pensamiento. La idea se persigue a sí misma, se juega; y el resultado único pero múltiple y plural es ella misma. Como el juego erótico o el sexo (el sexo en sí no tiene nada que ver con una lógica reproductora), el arte es, entonces, un derroche constante de energía que no produce nada diferente a sí mismo. Es puro gasto, «dépense».