

**ENCORE À CET ASTRE, DE JULES LAFORGUE, Y DESNUDO
BAJANDO UNA ESCALERA, N^o 2, DE MARCEL DUCHAMP:
LA MUERTE DEL IDEALISMO SOLAR**

*Pedro A. Cruz Sánchez*¹
Universidad de Murcia

Resumen: Entre noviembre y diciembre de 1911, Marcel Duchamp realiza en Neuilly tres dibujos sobre papel que ilustran, mediante un lenguaje esquivo y harto sumario, otros tantos poemas del simbolista francés Jules Laforgue: *Médiocrité*; *Siesteéternelle*; y *Encore à cet astre*. Este último supuso el primer boceto para su primera obra de repercusión internacional, *Desnudo bajando una escalera, n^o 2*, la cual constituye, a su vez, el primer “asiento” para la revolución artística llevada a cabo en el *Gran Vidrio*. Los roles que el sol –la luz, lo masculino– y la luna –la sombra y lo femenino– adquirieron en la poesía de Laforgue fueron retomados por Duchamp para cimentar la arquitectura del nuevo régimen visual por él concebido.

Palabras clave: Duchamp; Laforgue; sol; luna; luz; oscuridad; masculino; femenino.

Recibido: 19 de marzo de 2017.

Aprobado: 11 de abril de 2017.

**ENCORE À CET ASTRE, BY JULES LAFORGUE, AND NUDE
DESCENDING A STARCAISE, N^o 2, BY MARCEL DUCHAMP: THE DEATH
OF SOLAR IDEALISM**

Abstract: The period of November to December 1911 in Neuilly, Marcel Duchamp made, using a very concise and elusive language, three drawings depicting some poems by the French symbolist Jules Laforgue: *Médiocrité*; *Siesteéternelle*; y *Encore à cet astre*. The latter was the first sketch of his earliest work with an international impact, *Nude Descendant an Scalier, n^o2*, which was key to the artistic revolution that *Le Grand Verre* would bring about. The revision done

¹ Profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, crítico de arte y poeta. Entre 2002 y 2007 fue director del CENDEAC (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo). Correo electrónico: pacruz@um.es

by Duchamp of the roles played by the sun –the light, the masculine– and the moon –the shadow, the feminine– in Laforgue’s poetry, would set the new visual regime conceived by the artist.

Key words: Duchamp; Laforgue; sun; moon; light; shadow; male; female.

Entre noviembre y diciembre de 1911, Marcel Duchamp (1877-1968) realiza en Neuilly tres dibujos sobre papel que ilustran, mediante un lenguaje esquivo y harto sumario, otros tantos poemas del simbolista francés Jules Laforgue (1860-1887): *Médiocrité*; *Siesteéternelle*; y *Encore à cet astre*. Como suele suceder con las declaraciones efectuadas por Duchamp a propósito de cualquiera de sus obras, la información ofrecida sobre sus motivaciones a la hora de traducir visualmente tales textos resulta algo elusiva y perteneciente al nivel de lo anecdótico:

Me gustaba mucho Laforgue. No me sentía yo por entonces muy literario que digamos. Leía algunas cosas, sobre todo a Mallarmé. Laforgue me gustaba mucho, y me sigue gustando, aunque estuvo muy desprestigiado. Lo que me interesó sobre todo fue su sentido del humor en *Moralidades legendarias* (Cabanne 31).

Duchamp reconoce que la atención prestada a Laforgue no provenía de similitudes biográficas algunas –ambos nacidos en el seno de una familia burguesa, con una formación tradicional y, pese a ello, lanzados a la aventura fuera de su zona de confort–, sino que, como añade Pierre Cabanne, lo que le atraía de su producción literaria era el modo en que esta señaló una “puerta de salida del simbolismo” (31).

Pese a que solo se trata de una escueta indicación, deslizada casi como una coletilla para clausurar su respuesta, esta apreciación ofrecida por Duchamp, por la que centra el súbito protagonismo adquirido en su obra por Laforgue en el reconocimiento de una salida al hegemónico movimiento simbolista, permite encontrar un punto de convergencia no menor entre ambos autores. De hecho, a fines de 1911, Duchamp se encontraba más preocupado por superar el universo simbolista en el que se hallaba inmerso desde el verano de 1909 –fecha en la que

ejecuta su *San Sebastián*— que por identificar referentes que le ayudaran a perseverar en él. Con frecuencia, la exégesis duchampiana suele caer en el error de fundamentar el interés en la poesía de Laforgue en el “hermanamiento” de mundos e inquietudes simbolistas. Pero nada más lejos de la realidad: la obra de Laforgue emerge en el *corpus* de Duchamp en un momento en el que este busca definir un lenguaje completamente innovador, que rompiera con los usos y costumbres de la cultura de su tiempo. Françoise Le Penven, en este sentido, establece una relación patente entre los tres citados dibujos realizados en 1911 bajo la influencia de Laforgue y las pinturas, acuarelas y dibujos efectuados febrilmente entre 1912 y 1913, ya en la órbita absorbente del *Gran Vidrio* (1915-1923) (2003, 29-30).

Si bien es cierto que Le Penven prefiere hablar de “idénticas preocupaciones” más que de “influencias” cuando se rastrea la huella de autores como Laforgue, Roussel, Villiers de L’Isle Adam, Mallarmé o Huysmans en la obra de Duchamp (2002, 657), no menos incontestable resulta que las singularidades por las que Laforgue sobresalió con respecto a sus coetáneos elaboran una amplia lista de afinidades con el trabajo de Duchamp que va más allá del simple argumento de casualidad. Los estudiosos de Laforgue, a este respecto, no dudan en situar su aportación a la literatura francesa de finales del XIX en el seno del “decadentismo”. Del latín *decadens*, el término “decadencia” alude directamente a la idea de ruina, de un mundo finalizado, en declive (Rosa & Slimani 3). La vinculación que, en lo tocante a esto, existe entre las tres interpretaciones de poemas de Laforgue y la revolución lingüística que Duchamp emprende desde el verano de 1912 sugiere una conjunción en la conciencia del desmoronamiento de un cierto sistema de cosas. Mientras que, en términos generales, la ruina de la que ofrece testimonio Laforgue deriva hacia una actitud existencialista, provocada por la desesperación tras la muerte de Dios (Champigny 66), en el caso de Duchamp, la demolición a la que asiste es a la del régimen escópico tradicional, que él tacha de “retiniano”. Interrogado por Cabanne acerca del origen de esta postura “antirretiniana”, Duchamp afirma:

(...) se le ha dado demasiada importancia a lo retiniano. Desde Courbet se piensa que la pintura se dirige a la retina; ese ha sido el error

que ha cometido todo el mundo. ¡El escalofrío retiniano! Antes, la pintura podía tener otros cometidos: podía ser religiosa, filosófica, moral. Yo tuve la suerte de poder adoptar una postura antirretiniana, pero, por desgracia, no supuso ningún cambio importante; todo este siglo es completamente retiniano, con excepción de los surrealistas, que intentaron salirse de eso hasta cierto punto. ¡Y no se salieron gran cosa! Breton podrá decir lo que quiera; cree que opina desde un punto de vista surrealista, pero en el fondo lo que le sigue interesando es la pintura en el sentido retiniano. Es completamente ridículo. La cosa debería cambiar, que no fuera siempre así (50-51).

Esta actitud “antirretiniana” mostrada por Duchamp desde 1912, y que se resuelve en un cuestionamiento de la pintura entendida como una ventana que entrega la realidad reducida a su seducción figurativa, encuentra cierto refrendo en la poesía de Laforgue. Ciertamente, en un temprano artículo escrito por Ezra Pound, se advierte que la escritura de Laforgue destaca por un buen “verbalismo”, distinto de ese otro tan en boga representado por el lirismo y el “imagismo” (97). Es fácil deducir que gran parte de la atracción que Duchamp sintió por la obra de Laforgue residía en un *opacamiento del lenguaje*, que lo apartaba de la pulsión descriptiva y figurativa que tanto detestaba. Champigny, de hecho, afirma que Laforgue “ha purificado el lenguaje tanto de sus ataduras terrenales (realismo, lirismo), como de ilusiones divinas (misticismo)” (69). Y en la medida en que la palabra se mostraba reluctante hacia la expresión realista del mundo, así su poesía giraba hacia una dimensión mental e intelectual, que no casualmente es la clave sobre la que Duchamp construirá su nueva propuesta artística.

Por lo tanto, la estrategia de la que se vale Laforgue para mantener a salvo la palabra del “contagio realista” no es otra que la ironía. Asegura Pound que “el ironista es aquel que sugiere que el lector debería pensar, y este proceso resulta antinatural a la mayoría de la raza humana” (95). La ironía, a tenor de esto, rompe con la inmediatez figurativa del lenguaje e introduce una distancia con respecto a la realidad que dispara los procesos mentales. No conviene olvidar, a este respecto, que, entre 1907 y 1910, Duchamp desempeñó una prolija labor como dibujante de viñetas cómicas, en las que la ironía más destilada y feroz, y el humor, aportaban las herramientas necesarias para reflejar determinadas

situaciones sociales. Este componente irónico y humorístico jamás fue abandonado por Duchamp en ninguno de sus periodos creativos. Y la razón primera que explica esta perseverancia es que el humor le permitió relativizar –para después deconstruir– todos aquellos absolutos que, tanto en un nivel estético como intelectual, impedían a la cultura de su tiempo romper con la inercia empobrecedora que la conducía fatalmente a la inocuidad. El humor le sirvió a Duchamp para el desmontaje de las grandes falacias que imposibilitaban al arte de su tiempo arrostrar nuevos y desconocidos caminos.

Existe, en efecto, un componente frívolo no menor en el arte de Duchamp. Y qué duda cabe que, entre los numerosos puentes que conectan su obra con la de Laforgue, una de las posibles referencias que pudieron inspirar este meticuloso “discurso de lo fútil” fue la adscripción del autor de *Moralidades legendarias* al denominado *fumisme*. Este término –aplicado para definir las expresiones estéticas juzgadas como ininteligibles de un Mallarmé o de un Rimbaud– sirve para explicar, en el caso de Laforgue, la mezcla de lo imposible con lo burlesco (Grojnowski 13), de la cual se deriva toda una brillante serie de “calambures azarosos” (13). Aunque con frecuencia suele citarse a Roussel como la principal influencia en el interés de Duchamp en los juegos de palabras sobre los que se construyen sus trabajos capitales, no ha de pasarse por alto la irradiación que el *fumisme* de Laforgue pudo tener en su recurrencia a calambures y retruécanos. Además, y como sucede en Duchamp, esta alteración del lenguaje común es empleada por él para combatir el “espíritu de lo serio” y practicar sistemáticamente el desmontaje de las “grandes máquinas” (14). Precisamente, el tránsito de 1911 a 1912 a través de los tres dibujos citados supone la entrada en un contexto de experimentación pictórica marcado por el alumbramiento de un lenguaje “pseudocientífico”. Duchamp se manifiesta sin ambages a propósito de este asunto:

Toda la pintura, empezando por el impresionismo, es anticientífica, incluso Seurat. Me interesaba introducir en ella el toque exacto y preciso de la ciencia; se había hecho muy pocas veces o, al menos, no se mencionaba mucho. No lo hacía por amor a la ciencia, sino todo lo contrario, más bien para desacreditarla, de forma suave, liviana y sin importancia. Pero estaba presente la ironía (Cabanne 47).

Este *cientifismo anticientífico* de Duchamp invita a ser visto como un eco, veinte años después, de la “futilidad” y “ligereza” que alimentaban el *fumisme* de Laforgue, así como de su pretensión de “amordazar los dogmatismos” (Grojnowski 14). Si los neologismos tan abundantes en su poesía obedecen a un deseo meridiano de operar un “desmantelamiento de los valores” (14), el interés de Duchamp por los “modos científicos” no responde tanto a la pretensión de revalidar su legitimidad, cuanto de sumirlos en una física enteramente relativa y accidentada. La ciencia duchampiana no responde a una ley universal e inquebrantable, sino a un reiterado e imprevisible extravío de los diseños teleológicos y de las mecánicas constantes. Su particular interpretación del *fumisme* finisecular delimitó un particular mundo de resonancias científicas, perfectamente blindado contra la influencia de valores y dogmatismos.

Encore à cet astre y el origen de Desnudo bajando una escalera, n° 2

En rigor, y aunque un breve análisis comparativo entre las obras de ambos autores desvele una proximidad de posiciones bastante significativa, las conexiones entre Duchamp y Laforgue hubieran sido reducidas al punto de lo anecdótico y residual si no fuera porque el dibujo basado en *Encore à cet astre* constituye el primer esbozo del gran y polémico primer trabajo de Duchamp: *Desnudo bajando una escalera, n° 2* (1912). El poema de Laforgue, en el que se describe un irónico y agrio diálogo entre los habitantes de la tierra y el sol, no parece *a priori* contener ninguno de los elementos claves apuntados, en primer lugar, en el bosquejo de 1911, y, posteriormente, en la versión final de 1912:

*Espèce de soleil! tu songes: –Voyez-les,
Ces pantins morphinés, buveurs de lait d’ânesse
Et de café; sass trêve, en vain, je leur caresse
L’échine de mes feux, ils vont étiolés!–*

*–Eh! c’est toi, qui n’as plus que des rayons gelés! Nous, nous, mais
nous crevons de santé, de jeunesse! C’est vrai, la Terre n’est qu’une
vaste kermesse, Nos hourrahs de gaîté courbent au loin les blés.*

*Toi seul claques des dents, car tes taches accrues, Te man-
gent, ô Soleil, ainsi que des verrues Un vaste citron d’or, et bientôt,
blond moqueur, Aprèstant de couchants dans la pourpre et la gloire,*

Tu seras en risée aux étoiles sans cœur, Astre jaune et grêlé, flamboyante écumeoire! (Laforgue, 1970, 334)²

La descripción que, en *Encore à cet astre*, se entrega del sol como una entidad desgastada, esperpéntica, representante de un *ancien régime* experiencial e intelectual del cual solo cabe esperar su desaparición, no es un hecho aislado en la producción poética de Laforgue. En *Une mot au soleil pour commencer*, por ejemplo, el autor reprende con dureza igualmente al sol, acusándolo de “mercenario” y “maleducado”, de “rufián” y “advenedizo”, y sustanciando el desprecio epocal que se le profesa en un taxativo: *t’abhorrent* (“te detestan”) (Laforgue, 2013, 344-345). Cuando este “estado de opinión” sobre el astro se pretende rastrear en el dibujo de 1911 de Duchamp, la aparente falta de concordancia entre el texto y la imagen pone de relevancia que, quizás, no se trata de una “ilustración” o “acompañamiento” del poema como tal –como así es calificado por John Golding– (Golding 16), cuanto el resultado de una lejana y zigzagueante inspiración, de cuya fuente original solo permanece el título.

Si se desbroza la caligrafía algo confusa empleada por Duchamp en *Encore à cet astre*, se observa la presencia de tres figuras que coinciden en un tramo de la escalera sumariamente representada: una desproporcionada y grotesca cabeza central, apoyada sobre una mano o puño; un desnudo femenino, a su derecha, visible solo de cintura para abajo; y una espigada figura barbada, en el lado izquierdo, que gira bruscamente la cabeza hacia una ventana situada a la derecha³. Lo interesante de esta críptica escena es que, mientras la cabeza y el desnudo femenino recorren la escalera hacia abajo, la figura restante es capturada en un enigmático movimiento ascendente.

²“Especie de sol, tú piensas: –miradlos/ Muñecos amorfinados, bebedores de café/ Y leche de burra; sin cesar, en vano acaricio/ Su espinazo con mi fuego, están descoloridos–/ ¡Ah! ¡Eres tú, que solo posees rayos helados!/ ¡Nosotros, nosotros estallamos de salud, de juventud!/ Es verdad, la Tierra no es más que una inmensa fiesta./ Nuestros hurras de alegría doblegan a lo lejos los trigos./ Tú solo rechinas los dientes, pues tus crecientes manchas/ Te comen, oh sol, lo mismo que verrugas/ Un vasto limón de oro, y muy pronto, burlón rubio./ Después de tantos ocasos de púrpura y de gloria./ Tú serás una risa para las despiadadas estrellas./ Astro amarillo granizado, resplandeciente espumadera”. Traducción de José Jiménez (34 y 36).

³Steeffel Jr. añade a estas tres figuras una cuarta, situada entre el desnudo femenino y la cabeza gigante de la derecha, compuesta por apenas cuatro trazos y que reforzaría la sensación de encajamiento entre las “masas corporales” representadas (23-30).

En opinión de José Jiménez, la relación entre el poema de Laforgue y *Desnudo bajando una escalera, n° 2* es, desde un punto de vista representacional, inexistente. “Y, sin embargo –asevera–, ese es el modo en que lo poético está presente en Duchamp. En ningún caso se trata de una mera ‘ilustración’ visual de la palabra, sino de establecer una tensión, una distancia creativa, ente las imágenes y el lenguaje” (36). Aunque, en efecto, la relación entre la palabra y la imagen en la obra de Duchamp nunca ha sido de naturaleza especular o mimética, sino que ha tendido a resolverse en elaboradas “síntesis hermenéuticas”, no es recomendable servirse del mito del “artista oscuro” (Seigel 38) para suspender un análisis pormenorizado sobre la “traducción” que de *Encore á cet astre* ha realizado Duchamp. Tal y como ha sido expuesto previamente, las reverberaciones de los planteamientos estéticos, intelectuales y vitales de Laforgue en el territorio insular de Duchamp no son pocas y, además, atañen a algunos de los rasgos nucleares que vertebran el trabajo de este último. Si, por añadidura, el dibujo con título homónimo al del poema supone la génesis de una pieza tan trascendental en el desarrollo del lenguaje duchampiano como *Desnudo bajando una escalera, n°2* –la cual inaugura, por así decirlo, el dilatado periodo de gestación del *Gran Vidrio*–, el fondo de contraste aportado por Laforgue no se puede limitar a la apropiación de un simple título, descabalgado por completo de un contexto visual específico.

En orden a identificar una motivación menos vaga en las razones que llevaron a Duchamp a situar a Laforgue en el origen mismo de *Desnudo*, Dalia Judovitz sugiere cómo, en lugar de la ascensión esperada hacia el sol, este es transformado en una escalera que debe descenderse. De la misma manera que Laforgue denuncia las aspiraciones idealistas del simbolismo mediante la caracterización del sol como una realidad ridícula, Duchamp transforma el idealismo que subyace en la práctica pictórica en una escalera que hace falta descender tanto en el sentido literal como en el figurado (31). No es casual, a este respecto, que Thomas Deane Tucker proponga considerar el poema de Laforgue como sintomático de la crisis personal y artística que Duchamp estaba atravesando en ese tiempo; una crisis que le llevaría al abandono de la pintura tras la infamia sufrida por *Desnudo* (18). Más allá de todas

aquellas interpretaciones que atisban en la traslación de *Encore à cet astre*, de Laforgue, la adopción de cierta simbología alquímica (Moffit 50-53), la particular disposición de las figuras en el boceto de Duchamp parece reforzar, más bien, la idea de que, en verdad, lo que se está mostrando en este apunte es la más temprana contribución al diseño de un régimen visual alternativo al retiniano. Con unos mínimos y rápidos trazos, Duchamp anticipa la estructura básica del *Gran Vidrio*, y, por inclusión, la relación de antagonismo que existe entre los modos de ver masculino y femenino.

Del “régimen del sol” al “régimen de la luna”: luz y sombra en Marcel Duchamp

En contra de todas aquellas interpretaciones gruesas que tienden a caracterizar la obra de Duchamp como eminentemente misógina, es la mirada femenina la que, desde el *Gran Vidrio* hasta *Étant donnés*, ejercerá la hegemonía en el proyecto de definición de un nuevo régimen escópico. La nueva pintura –cortada por el patrón de lo “invisible mental”– se gesta desde el “cielo” de la Mariée, la novia inalcanzable del *Gran Vidrio*, que define un universo visual regido por los criterios de la geometría n -dimensional. El interés de Duchamp por la teoría de las cuatro dimensiones, y la definición de su Mariée como la sombra de una entidad cuatridimensional, invisible e imposible de concretar, sitúa al componente femenino como el agente principal de un proceso de redefinición de la pintura desde el infinito margen conceptual que ofrece la geometría n -dimensional.

Duchamp, entonces, define la mirada femenina a través de la sombra y la masculina por medio de la luz. La naturaleza topológica, reversible de la primera no puede ser aprehendida por la rigidez de la perspectiva euclidiana de los *Célibataires*: la sombra no puede ser capturada por la luz, de manera que la anhelada contemplación del desnudo de la Mariée se retrasa indefinidamente hasta la reunión de las condiciones ópticas precisas. Luego, mientras la visión femenina se escapa a través del carácter universal e inabarcable del número tres (Naumann 46), la masculina persiste en una estructura de pensamiento determinada por la dualidad. La incompatibilidad es manifiesta, insalvable, y condena a

los *Célibataires* al onamismo, a la ceguera, a la contemplación iterativa de su propia imagen devuelta por el espejo. La sombra, en la “trama mental” urdida por Duchamp, representa toda aquella dimensión de lo invisible reprimida por el arte retiniano; si existe una redención para la pintura, es a través de ella.

A la hora de encarar el modo en que este hilo discursivo básico que atraviesa toda la obra de Duchamp se encuentra sugerido en un dibujo como *Encore à cet astre*, conviene comenzar subrayando una *tendencia de sentido* que, aunque en estado embrionario, funda los itinerarios separados que seguirán los elementos masculino y femenino durante más de cuarenta años: el primero, portador de la mirada, y el segundo, origen del deseo, son mostrados en el instante preciso en que se cruzan, pero no para acompasar sus pasos, sino para separarse. Es más, *Encore à cet astre* es la primera vez en todo el relato duchampiano en que el voyeurismo masculino y el objeto sexual femenino son representados abiertamente en un mismo plano. Lo que sucede es que, en vez de volver la cabeza hacia su izquierda y contemplar la sexualidad femenina sin mediaciones, el voyeur dirige su mirada hacia la ventana situada en el lado opuesto –una ventana enrejada ortogonalmente que, de manera inevitable, reenvía al *Gran Vidrio*, así como al célebre método de cuadrículado utilizado por Durero para la representación en perspectiva del desnudo femenino (1525), y que a su vez sirvió a Duchamp como referencia para *Étant donnés* (1946-1966). Este “encuentro” en una escalera al que el autor francés otorgó el estatus menor de “apunte” visualiza, en verdad, el origen del itinerario recorrido por su obra a lo largo de más de medio siglo: la escalada hacia la luz es un *a priori* de la condición masculina y, por tanto, un *étant donné* del que los *Célibataires* no pueden escapar. En cambio, el sentido de los pasos de la Mariée es contrario: descender hacia las sombras, alejarse del apriorismo de la luz y de la degradación sufrida por esta “en manos” de los pintores retinianos.

Lo interesante, no obstante, de *Encore à cet astre* es que, a consecuencia de la *determinación*, por un lado, de la figura femenina de desplazarse hacia la sombra, y del *determinismo*, por otro, de la condición masculina de remontar en dirección a la luz, el cruce entre ambos se salda con un

distanciamiento. No hay contacto entre ellos; algo que podría llevar incluso a pensar que pertenecen a dimensiones diferentes. La figura masculina no solo mantiene su ascenso –determinismo marcado por el gas–, sino que, además, en lugar de mirar directamente hacia el cuerpo femenino, desvía su cabeza hacia la ventana –conocimiento a través de la perspectiva. Lo masculino y lo femenino están condenados a desearse desde realidades alejadas entre sí, de acuerdo con esa obsesión de Duchamp por la distancia, por “la separación que existe entre los seres” (Lebel 30). En rigor, el espacio de significado en el que trabajó Duchamp desde el comienzo de la redacción de sus notas (1912) hasta el final de su vida, fue justamente la distancia abierta entre los cuerpos, la imposible consumación del deseo. Y el origen de esta separación hay que localizarlo en *Encore à cet astre*, en donde Duchamp demuestra la imposibilidad de un conocimiento inmediato del cuerpo deseado, y señala el inicio de un itinerario tortuoso para los *Célibataires*, en el que sus principales atributos de conquista –la luz de la perspectiva y la luz del gas, la *claridad fija* y la *claridad dinámica*– aparecen ya esbozados.

Este alejamiento intelectual y sensorial entre los universos de lo femenino –la sombra– y de lo masculino –la luz– es similar al distanciamiento que, a lo largo de su labor poética, establece Laforgue entre la luna y el sol. Efectivamente, mientras la influencia solar es procesada diariamente como el “horror mismo”, la luna surge, en diferentes pasajes, como la causa de una “felicidad diletante y vagabunda” (Margitic 82-83). Asimismo, frente a la masculinidad del sol, la luna recibe atributos femeninos y es identificada con una “madre virginal”, una “virgen pagana”, una santa que, con respecto a todo cuanto la rodea y baña con su luz, se comporta de manera “fría, insensible, sorda y ciega” (83). Esta cualificación de la “luna-mujer” como virginal, fría y ciega condensa las principales peculiaridades que significan a la Mariée del *Gran Vidrio* y la convierten en el antagonismo de los solteros que habitan la parte inferior de esta obra. Pero es que, además, y como bien apuntó Octavio Paz, no resulta desdeñable el hecho de que, en dos poemas como *Célibat*, *célibat*, *toutn’est que célibat* y *Complainte de crepuscules célibataires*, Laforgue se sirva de uno de los términos más privativos del vocabulario duchampiano –el del “célibe”–

para nombrar el *modus essendi* de la naturaleza masculina (44). Así las cosas, el eslabonamiento que, en última instancia, se produce de tres conceptos como el de “sol”, “luz” y “celibato”, y el descrédito que Laforgue efectúa en su poesía del eje intelectual representado por ellos, invita a pensar en una adaptación a sus propios intereses por parte de Duchamp, y cuya primera entrega fue precisamente su dibujo *Encore à cet astre*.

Eclipse de sol: *Elevage de poussière* y el descenso de lo femenino

¿Por qué si, en la división decidida por Duchamp para el *Gran Vidrio*, la Mariée ocupa el panel superior, elevada sobre las libreas masculinas, tanto en *Encore à cet astre* como en *Desnudo bajando una escalera, n° 2* el cuerpo femenino aparece representado en sentido descendente? ¿Existe una contradicción de base entre estas dos obras y el cristal que anularía la conexión de fondo establecida entre ellas? Para responder a ambos interrogantes, conviene poner de manifiesto uno de los grandes enigmas que rodean a *Desnudo*, y que ha dado lugar a todo tipo de especulaciones: ¿se trata en realidad de un desnudo femenino o, atendiendo a sus rasgos acerados, podría ser calificado antes bien como masculino? La ambigüedad sexual que siempre ha desprendido este cuadro ha querido ser resuelta por algunos estudiosos mediante una decisión salomónica: se trataría de la primera incursión de Duchamp en el terreno de la androginia, la cual alcanzaría su máxima expresión en 1920, con la aparición de su *alter ego* femenino Rose Sélavy. De hecho, la defensa de la androginia de *Desnudo* suele ser avalada por el argumento de que, para su título original en francés, Duchamp eligió el adjetivo *nu*, que puede referirse tanto a la desnudez masculina como a la femenina (Graham 35). Ahora bien, como en tantos otros ejemplos interpretados en idénticos términos, en *Desnudo* no resulta pertinente hablar tanto de androginia como de un *recubrimiento de lo masculino por lo femenino*. De hecho, el estadio final del *Gran Vidrio*, aquel gesto que completa azarosamente su sentido, viene dado por una de las obras más bellas y evocadoras del catálogo de Duchamp: *Elevage de poussière* (1920).

La historia de esta imagen es sobradamente conocida: tras meses de exposición al polvo que flotaba en el ambiente, y de su fijación mediante barniz a la superficie del cristal, Man Ray realizó una fotografía del *Gran Vidrio* cuyo inquietante resultado final surge de su fragmentación –solo se observa un parte de la franja inferior– y de la exposición de una hora con luz artificial. El efecto final semeja a una vista aérea de un paisaje extraterrestre, duro, de condiciones inclementes para la vida. Para su publicación, en octubre de 1922, en la revista *Littérature*, Duchamp completó el título inicial con una amplia leyenda. *Voici le Domaine de Rose Sélavy / Comme Il est aride –comme il est fertile / Comme il est joyeux – comme il est triste!* (“Este es el Dominio de Rose Sélavy / Qué árido – qué fértil / Qué feliz – qué triste”). Por lo pronto, el primer dato que reclama la atención es el hecho de que la fotografía de Man Ray representa una sola de las mitades del *Gran Vidrio*: el mundo inferior de los *Célibataires*. Pero, sin embargo, esto no es óbice para que Duchamp, en la divisa añadida con posterioridad, lo califique –además con una “D” mayúscula– como el “Dominio” de Rose Sélavy. De acuerdo con esto, no se puede más que inferir que si, como se indica con énfasis, el territorio soltero *es* posesión de su *alter ego* femenino, es debido a que este está también allí, lo habita de algún modo. Y ¿en qué manera lo hace? A través de la lámina de polvo que lo cubre, del pliegue de lo “femenino-sombra” sobre la parte inferior. En *Elevage de poussière*, la Mariée se superpone a los *Célibataires* por medio de un *travestismo de polvo y sombra* que oscurece el campo de visión masculino. Las conexiones que Amelia Jones establece entre el surgimiento de las sombras en el imaginario de Duchamp y Man Ray, y la traza melancólica dejada por la posición equívoca de lo masculino en el contexto de la Primera Guerra Mundial, pese a constituir una cobertura teórica algo alejada del presente estudio, aporta una conclusión extrapolable a *Elevage de poussière*: las sombras visualizan la condición débil y vaga de la masculinidad, el hecho “no solo de su contingencia y dependencia de la feminidad, sino de la desaparición final del cuerpo masculino (igual que el femenino) en la herida de la tierra” (93).

La Mariée de *Elevage de poussière* y, por esta misma razón, Rose Sélavy son *ombres portées*: componen sombras que se trasladan para cubrir el “régimen de luz” de los *Célibataires*. En ambos casos –que son el mismo–, la sombra se proyecta sobre el dominio masculino. La luz les sirve de residencia temporal, la habitan como si rindiesen una extraña visita. Y para que la sombra se aloje temporalmente en el dominio de la luz, lo femenino emprende un descenso temporal, desciende las escaleras metafóricas reproducidas en *Desnudo bajando una escalera, n° 2*, y cubre la irradiación luminosa de los solteros. Empleando los conceptos a los que Laforgue recurrió con tanta asiduidad, lo que nos muestra Duchamp en esta mítica y polémica obra es cómo, al descender, la sombra de la luna eclipsa el disco solar, oculta su modo de ver periclitado con otra forma de visualidad más acorde con la nuevas necesidades de los tiempos. *Desnudo* constituye, en este sentido, la culminación del proceso de desmontaje del “idealismo solar” comenzado por Laforgue: un eclipse de sol perfecto, por el que el pensamiento redime la mirada.

Referencias

- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Fundación Helga del Alvear. 2013. Impreso.
- Champigny, Robert. “Situation of Jules Laforgue”. *Yale French Studies*, n° 9 (1952). 63-73. Impreso.
- Golding, John. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. London: The Penguin Press. 1973. Impreso.
- Graham, Lanier. *Duchamp & Androgyny. Art, Gender, and Metaphysics*. Berkeley: No-Thing Press. 2002. Impreso.
- Growjnowski, M. Daniel. “Laforgue fumiste: l’esprit de cabaret”, *Romantisme*, 1989, n° 64. 5-16. Impreso.
- Jiménez, José. “El artista poeta: Marcel Duchamp”, en Molinuevo, José Luis (ed.). *Arte y escritura*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 2010. 27-46. Impreso.
- Jones, Amelia. *Irrational Modernism. A Neurasthenic History of New York Dada*. Cambridge & London: The MIT Press. 2004. Impreso.
- Judovitz, Dalia. *Unpacking Duchamp. Art in transit*. Berkeley: University of California Press. 1998. Impreso.
- Laforgue, Jules. *Oeuvres Complètes*. Paris: Le Livre de Poche. 1970. Impreso.

- . *Obra poética*. Madrid: Cátedra. 2013. Traducción de Juan Bravo Castillo. Impreso.
- Lebel, Robert. *Sur Marcel Duchamp*. Paris: Trianon. 1959. Impreso.
- Le Penven, Françoise. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*. Nimes: Jacqueline Chambon. 2003. Impreso.
- Margitic, Milroad R. "Paysage et sexualité chez Laforge". *Romantisme*. 1977. n° 15. 82-91. Impreso.
- Moffit, John F. *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp*. Albany: State University of New York Press. 2003. Impreso.
- Naumann, Francis. M. *Marcel Duchamp. L'art à l'ère de la reproduction mécanisée*. Paris. Éditions Hazan. 1999. Impreso.
- Paz, Octavio. "Water Writes Always in Plural". *Diacritics*, Vol. 8, n° 14 (Winter, 1978). 41-54. Impreso.
- Pound, Ezra. "Irony, Laforge, and Some Satire". *Poetry*, Vol. 11, n° 2 (Nov. 1917). 93-98. Impreso
- Rosa, Elisabeth & Slimani, Leila. "Reflexions sur le désespoir moderne". *Sesns public. Revue électronique internationale*. 2003/10-2008/4 (reedición). 1-16.
- Seigel, Jerrold. *The Private Worlds of Marcel Duchamp. Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*. Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press. 1995. Impreso.
- Steefel Jr., Lawrence D. "Marcel Duchamp's 'Encore à cet Astre': A New Look". *Art Journal*, Vol. 36, n° 1 (Autumn, 1976). 23-30. Impreso.
- Tucker, Thomas Deane. *Derridiada: Duchamp as Readymade Deconstruction*. Plymouth: Lexington Books. 2009. Impreso.