

MARCEL DUCHAMP, *DIARIO DE UN SEDUCTOR*

MARCEL DUCHAMP, *DIARY OF A SEDUCER*

MARCEL DUCHAMP, *LE JOURNAL DU SÉDUCTEUR*

RESUMEN: La vida-obra de Marcel Duchamp es factible gracias a la posibilidad, a su expansión. Como artista clandestino conciliador de opuestos, amplía la cotidianidad a través de la imaginación, de la ironía, incorporando en objetos de arte obsesiones de nuestro permanente interés. Una de ellas es la erótica, y al igual que en el ámbito de la ironía, Søren Kierkegaard y el *Diario de un Seductor* se convierten aquí en cómplices para configurar una secuencia plástica de incierto precedente visual, que será la clave, sin embargo, para el desarrollo de su futura expresión.

PALABRAS CLAVE: Duchamp; Kierkegaard; ironía; posible; seductor; virgen; tránsito; novia

ABSTRACT: Marcel Duchamp's life's work is feasible thanks to the possibility, to its expansion. As an underground, conciliatory of opposites artist, amplifies daily life through imagination or irony incorporating in art objects obsessions of our permanent interest. One of them is erotic, and just as in the field of irony, Søren Kierkegaard and his *Diary of a Seducer* become here accomplices to configure a plastic sequence of uncertain visual precedent that will be, however, the key for the development of his next expression.

KEYWORDS: Duchamp; Kierkegaard; irony; possible; seducer; virgin; passage; bride

RÉSUMÉ: La vie-ouvrage de Marcel Duchamp est faisable grâce à la possibilité, à son expansion. Comme artiste clandestin conciliateur d'opposés, il agrandit la quotidienneté à travers de l'imagination, de l'ironie, en incorporant dans des objets d'art des obsessions qui sont de notre intérêt permanent. Une d'elles est l'érotique, et dans le même sens que l'ironie, Søren Kierkegaard et *Le Journal du Séducteur* se transforment ici en complices pour former une séquence plastique d'une incertaine provenance visuel, qui sera la clef, sans doute, pour une future projection expressive.

MOTS-CLÉS: Duchamp; Kierkegaard; ironie; possible; séducteur; vierge; passage; mariée

RENART GONZÁLEZ, Diego

diego.renart@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-2829-1618

bilduma
ARS

Ars Bilduma
ISSN 1989-9262
UPV/EHU Press
(CC BY-NC-ND 4.0)

167

<https://doi.org/10.1387/ars-bilduma.15583>
BIBLID [(2017), 7; 167-185]

Recep.: 17/12/2015 Acept.: 15/04/2016

Pensé que, como pintor, valía más que me influyera un escritor antes que otro pintor.¹

M. D.

Sabed que la hermosura de un hombre le es el objeto más indiferente. Nadie se podría imaginar hasta que punto la desdeña e igualmente a la riqueza y las otras ventajas que envidia el vulgo. Para Sócrates, carecen de todo valor, y a nosotros mismos nos considera como nada; su vida entera transcurre burlándose de todo el mundo y divirtiéndose en hacerle servir de juguete para distraerse. Pero cuando habla en serio y se abre, no sé si otros habrán visto las bellezas que guarda en su interior; yo sí las he visto y me han parecido tan divinas, tan grandes, tan preciosas y tan seductoras, que creo es imposible resistirse a Sócrates.

Platón (*El Banquete, o del Amor*)

1. DUCHAMP, KIERKEGAARD Y EL CONCEPTO DE IRONÍA COMO GENERADOR DE LO POSIBLE

No es un secreto que el giro definitivo y la desestabilización de los cimientos en el modo de concebir el arte, se lo debemos a Marcel Duchamp. Es a partir de su gesto madurado, que las posibilidades y la expansión del arte hacia terrenos hasta entonces desconocidos, redefinen los límites de lo artístico; o si lo artístico, finalmente, no es una proyección de la actividad cotidiana de cualquier individuo en su quehacer diario. Así, tajante con la esencia heredada, dependiendo de la actitud, la existencia podría ser superficial, anodina, o por el contrario, poética (no lírica) y profunda, mientras la elección de un modo u otro a la hora de afrontarla se hace cuestión personal. Sin duda, Duchamp eligió esta última, y a partir de

ella quiso desde sí (y para sí) abrir un rumbo nuevo en una aventura en la que pese a la idea de aparente soledad, fueron muchas, en su conjunto, las influencias que confluyeron en él y que han dado pie para hablar sobre relaciones más generales. En esa compañía en la que asoma la heterogénea lista de nombres manidos, amén de aquella iconografía popular que rondaba entre sus coetáneos, entre las filas de los modernos, pero que al mismo tiempo había que saber hallar, manejar, mientras se conformaba el nuevo lenguaje, científicos y matemáticos de la cuarta dimensión como Pawlowski, Poincaré, escritores y poetas –extraordinarios por “raros”– como Roussel, Jarry, Allais, Laforgue, Ducasse o Brisset, o filósofos particulares y tan dispares como Stirner, Bergson y Lafargue, iban supliendo un carácter en espera, alerta, lo mismo que abastecían un “cementerio de ideas” muy vivo, capaz de cualquier tipo de excentricidad. A cuestras, pues, con esa biblioteca de no más de seis volúmenes² –fácil de portar, difícil de tomar al pie de la letra–, la mezcla de lo aprendido bajo el auspicio de estos nombres (añadamos los de Mallarmé y Leonardo) sumado a la amistad liberadora con los Picabia y el ambiente circundante de cubistas y futuristas, hacen que el joven Marcel se constituya como artista al margen, desechando, de un lado, la seriedad de estos movimientos cuya programática los hacen caducos y temporales, y de otro, la consideración de artista en cuanto a tal, como estereotipo y convención, al igual que se había completado su rechazo, por legado “patafísico”, ante el espejismo de la ciencia y su idea no unívoca de verdad.

Ante esta nueva situación, debió ser en esa atmósfera de rigor e investigación positiva, que extrañara Duchamp un ingrediente en el arte plástico de vanguardia, que, integrado a menudo en la correa experimental literaria, acabaría siendo fundamental en sus operaciones

1 JOHNSON SWEENEY, J.: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, vol. XIII, n.º 4-5, 1946, p. 21. Cit. en: DUCHAMP, M.: *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 154.

2 Confesión realizada a Yvonne Chastel en carta fechada el 8 o el 9 de diciembre de 1946 en París. DUCHAMP, M.: *Affectionately, Marcel / The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent-Amsterdam, Ludion Press, 2000, p. 258.

futuras: el humor por ironía, tanto para su obra como en su comportamiento vital (“lo que me decidía a llevar a cabo las cosas era la idea divertida”³), como única opción desacreditadora de lo canónico que dirigía a aquel mundo exaltado con paso firme y alegre hacia los años más convulsos de su historia. Para ello necesitó, claro está, del apoyo intelectual y de la desenvoltura de algunos de los personajes arriba señalados, y, en cierto modo, de un filósofo, poeta, teólogo, cuya tesis doctoral versó, precisamente, sobre el mismo concepto de la ironía, y cuyo proceder recordaba, en ocasiones, a nuestro artista. Así, la importancia de este tema aparece por escrito en Duchamp, pues él mismo distinguía en sus notas entre dos tipos de “ironismo”, el “negador que sólo depende de la Risa”, el habitual (proclive al desencanto en su negación del mundo), y el de “afirmación”⁴, leve, suave, que se ha de percibir finamente y se cuela en la premisa haciendo compatible ese mundo excesivamente racional, con la afirmación de lo “posible”; una convivencia, y no una confrontación de incompatibilidades, que perfumaría la obra haciéndose apenas distinguible en su apariencia como en *El gran vidrio* la exactitud de la perspectiva científica en combinación con su funcionamiento “hilarante”. Sören Kierkegaard, el autor de *Sobre el concepto de ironía en constante referencia a Sócrates* y su predecesor, otorga, empero, y reviste a esta categoría de una trascendencia existencial y de un lugar teórico, que a primera vista, sólo a primera vista, no lo tiene en Duchamp, como

veremos. Para el filósofo, esqueléticamente, sin profundizar todavía más allá de su presentación, “la forma más común de la ironía consiste en decir seriamente algo que, sin embargo, no es pensado como algo serio. La otra forma, que lo que es pensado como algo serio sea dicho en broma. Bromeando –dice–, se da con menos frecuencia”⁵... Es decir, si bien ambas formas se captan, la segunda requerirá de un mayor esfuerzo y de un estar atentos si queremos que el interlocutor no termine jugando con nosotros, pero ambas, por lo general, son reconocibles en la indecisión: hay un acuerdo de sentido, de significación. A falta del sentido claro de las palabras, acertaremos al menos a sabernos sometidos a su influjo, no siendo difícil emparentar la variante inicial propuesta, con la versión negativa del artista, mientras la segunda, asimismo, pudiera ser correspondencia efectiva de su vertiente de afirmación. Pero en Duchamp, pareciendo más sofisticado, frío o artero, la ironía, en su objetivo artístico-vital, llega a mezclar la seriedad y la broma hasta tal punto (como explicará muy certeramente Louise Norton al defender su “urinario”), que resultarían irreconocibles en su convivencia, dejándonos vía libre y con la interrogación sobre nuestras capacidades, en un no saberse, y, por tanto, en un no acabarse ante una obra o un sujeto bajo sospecha siempre. Con todo, será Kierkegaard quien desarrolle su recorrido por la historia y sus consecuencias.

Muy sintetizada, su tesis repasa e interpreta desde los tiempos de los sofistas hasta los días de su Europa, los peligros de un principio que por costumbre y por error había sido comúnmente hermanado con la broma, con lo jocundo, y eso a pesar de la imagen que nos legara Alcibíades de su máximo representante, su más que maestro Sócrates, cuando lo tilda de “erotista”, así su actividad, y poseedor de todos los dones de seducción de espíritu. Sócrates, seductor que engaña a todos en la suficiencia de la

3 CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1984, p 70. Lo “divertido”, como se irá viendo, enlaza también con el erotismo: “De hecho me di cuenta de que la única excusa para hacer algo era simplemente introducir el erotismo, que está mucho más cerca de la vida, más cerca que la filosofía o que cualquier otra cosa de ese orden. Es una cosa animal que tiene numerosas facetas y que es muy divertido usar como un pomo de color, para inyectarlo, por así decir, en la producción”. Entrevista de M. D. con George Heard Hamilton y Richard Hamilton [BBC, septiembre de 1959], Archivos Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez. Cit. por: MARCADÉ, B.: *Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008, p. 397.

4 DUCHAMP, M.: *Escritos. Duchamp du Signe. Op. cit.*, (“Caja verde”), p. 40.

5 KIERKEGAARD, S.: *Escritos. Sobre el concepto de ironía (en constante referencia a Sócrates)*. Madrid, Trotta, 2000, vol. 1, p. 276.

superioridad, en el saber alcanzado, y que cuando lo tiende al otro, lo hace a modo de entretenimiento travieso, casi perverso. La ironía, así vista por Kierkegaard, en su desventaja seductora, sería por consiguiente egoísta, no expresando jamás la idea como tal, pues a fin de cuentas, “la ironía consiste en tener una personalidad efectiva sobre la cual se da uno el lujo de armar otra ficticia, inventada por uno mismo”⁶.

Pero la ironía también puede ser “dominada”. Kierkegaard nos recuerda que ya Solger, en sus lecciones de estética, la hace condición de toda producción artística y requisito de todo creador. En un sentido como éste, la ironía pone límites como un vigía que alarma ante la salida de la realidad, cuando prevalece en el campo objetivo pero lo altera a la vez. Al no perder el control amplía sus relaciones con ésta, y la obra o el poema tienen su sitio dentro de un conjunto mayor siendo parte de un “momento” dominado por el artista. Idéntica sensación nos procuran las obras de Duchamp: en gran número rebosantes de ironía, todas ellas se ordenan e interrelacionan entre sí como momentos entreverados dentro de una evolución. Pues como el filósofo argumentara, separar la existencia individual de la obra particular y que al tiempo la convivencia entre ambas sea perfecta, de mutuo reconocimiento, requería una dosis de reflexión y no poca conciencia de vivir. La ironía, así, haría que la posibilidad fuera la realidad misma, resultando guía, camino y freno frente la confianza instalada sobre los resultados de una visión científica cada vez más abarcadora, ambiciosa y excluyente, y que ya Kierkegaard, siguiendo cierta tradición, y después aquel insigne y honorable grupo de escépticos y con ellos su más fino representante independiente, cuestionaran y arremetieran sin piedad, primando la posibilidad de la imaginación y del arte frente la posibilidad del mundo científico.

Ahora bien, la agudeza de Kierkegaard tiene una traba, un condicionante de su época que es a su vez solución, superación, incluso para esta ironía útil de la que no volveremos a saber apenas nada; pues todo pensamiento tarde o temprano, no importan las barreras venidas abajo, se adecua a lo religioso inquebrantable: resignación proveída y de adaptación que justificaría la metafísica indubitable haciendo de ella infinitud interior en la realidad dada, algo así como un contrapunto del ironista desbocado que goza inversamente de poéticas de exterior infinitud, no gozando de sí mismo en sentido religioso sino fuera de sí. Una preposición que nos adentra en los años venideros y nos hace afirmar que si en el filósofo es confín, la ironía, entre la esfera estética y la religiosa permitiendo descubrir la subjetividad del sujeto frente a la realidad externa (a través, por ejemplo, del canal del arte y paliar así el desconcierto y la desesperación antes del “salto” ante lo que no se accede a conocer), en el artista –y filósofo sin discusión, pues sobresale tal vez como el teórico del arte más destacado del pasado siglo– menos amigo de categorías con el que podemos topar, le permite actuar más bien como punto de partida de una secuencia mental que mantiene desde el inicio, llevándonos inevitablemente al “Principio de Contradicción”, en sus palabras, “cointeligencia de contrarios [abstractos]”, para acto seguido desembocar en la “belleza” o “libertad de indiferencia”, indispensable en sus *ready-made*, y que lo vinculan, por lo menos, al estado estético de Kierkegaard como creador. Por consiguiente, a falta del sentido religioso, y frente una moral que hace tiempo dejó de satisfacer, tal concepto no será el eslabón entre la obligación de habitar el mundo que se nos da de la forma más inteligente posible, en el descreimiento del ironista (forzado creador esteta), la vivencia consecutiva de lo ético y de la fe después, sino que se presenta como una oportunidad de elección infinita en la que la imaginación no es incompatible con ciertos principios sólidos, morales incluso, pero de cuño propio, pues sería impensable ser ironista a turno completo. En resumen: la experiencia de libertad que aquí se nos presenta no es “negativa” como el filósofo por lo general depara, sino de indiferencia, pues nada hay que contrarrestar, nada se ha de elegir con

6 ORTEGA Y GASSET, J.: “Diálogo sobre el arte nuevo”, *El Sol*, 26 octubre 1924. Reeditado en *La deshumanización del arte. Y otros ensayos de estética (incorpora España invertebrada)*. Barcelona, Planeta DeAgostini, 2010, pp. 268-269.

obligatoriedad y todo puede ser apropiado en ese estado de perpetua relatividad y eterna “disponibilidad”. Se diría que la vivencia de la humanidad estética y ética por separado que propone Kierkegaard, no puede ser llevada a la práctica, siendo indisociables y capaces de mezclarse ambas; de lo que se deduce que el “ser esteta” pudiera ser perfectamente razonable y estar habituado a conjugar el más alambicado pensamiento con su correspondiente reproducción poética, y cuyo situarse responsable (por qué no), ni siquiera estaría al alcance de una mayoría de individuos ausentes de volición. Esa ironía que en Kierkegaard constituye seres disgregados, harto terrenales por muy refinados que estos sean y casi amorales, en Duchamp se recicla aprovechando sin dramatismo, pues no se plantea la existencia de Dios, una superioridad de pensamiento que en la intimidad crea el yo antojado, a bien de “trabajar por una moral nueva”.

No son ya sino nuevas concepciones de vida las que puede producir el artista en su libertad adquirida, individuales en el caso particular de Duchamp, y colectivas en el caso de los movimientos de vanguardia, pues de la ironía en Kierkegaard nace la “posibilidad”, y ambas a su vez se embarbillan en la categoría de lo “interesante”, pretextando la obra siempre abierta del artista que nos ocupa y pudiéndose sintetizar, por concluir, como la opción de vivir el mundo de manera completamente distinta a lo que la realidad nos propone. Es decir, frente a esto, salvando las distancias, lo real fuera resultado de todos los posibles (fig. 1), siendo la imaginación y la capacidad poética las que permitirían inventar y aprovechar un entorno en el que lo posible –unido a la “necesidad”–, lo (verdaderamente) real, existiría a “nuestra” elección⁷. Pero lo que para uno

es renuncia de sentido en cuanto a su permanencia y duración, estado de desesperación a solventar a través de la ética y de la vivencia de la religión, para el otro es relatividad positiva y alible. “El mundo como voluntad y representación”. De ahí que Duchamp, como animado por Kierkegaard, fuese capaz de recrear un universo tan propio, aunando estética (digamos mejor, arte) y vida (pongamos lo cotidiano, el paso de los días), mediante un lenguaje único, abrigando siempre concepciones tan amplias y extensibles que repercutieron y aún repercuten, la idea misma de lo que el arte es o puede llegar a ser⁸.

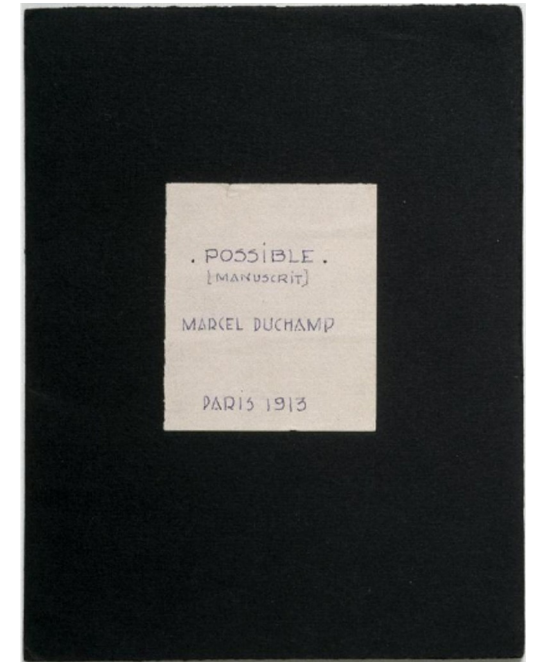


Fig. 1: *Possible*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Marcel Duchamp, 1913

explicación' concreta de lo Posible como infraleve. Al implicar lo Posible el llegar a ser – el paso de lo uno al otro tiene lugar en lo infraleve". DUCHAMP, M.: *Notas*. Madrid, Tecnos, 1998, p. 21.

7 “La imaginación es la reina de lo verdadero, y lo ‘posible’ es una de las provincias de lo verdadero. Está positivamente emparentada con el infinito” (Baudelaire, *Salón de 1859*); y Píndaro, tantos siglos antes... “Oh, alma mía, no aspire a la vida inmortal, pero agota el campo de lo posible” (*III Pítica*). Revisados estos precedentes, transcribimos la importancia de este concepto para Duchamp: “Lo posible es un infraleve –La posibilidad de que varios tubos de colores lleguen a ser un Seurat es ‘la

8 Entre los autores que han relacionado a Duchamp con Kierkegaard de alguna manera, encontramos a Lawrence D. Steefel, Jr., Thomas B. Hess, Robert Motherwell, Harold Rosenberg, Boris Groys, Ernesto de Sousa o Simón Marchán Fiz, a quien, entre ellos, le recuerda en parte su actitud estética: “Una indiferencia que, exenta de trascendencia y angustia, recuerda la actitud estética de S. Kierkegaard, en la que nada se resuelve o todo pudiera ser de otro modo: *o bien o bien*, desembocando así en la relatividad”. MARCHÁN FIZ, S.: “Marcel Duchamp. La ‘fuente’ y la transfiguración artística de los

El mayor placer que existe después del amor, es hablar de él.

Louise Labé (*Debate de Locura y Amor*)

2. DEL TRÁNSITO DE LA VIRGEN A LA NOVIA EN EL *DIARIO DE UN SEDUCTOR*, Y OTROS PRÉSTAMOS

Esta filosofía de vida que impregna su comportamiento artístico así como sus obras, esa relatividad consecuente de los grandes patafísicos⁹ que alienta el descrédito y dispara la imaginación, son el reflejo, por tanto el resultado, de nuestra capacidad de elección... Hasta ahí la vertiente puramente filosófica. Pero, ¿constituye el filósofo únicamente para Duchamp un apoyo ideológico en el que desarrollar su estética de la designación, o, por lo demás, le proporciona información, fulcro, planteamiento en lo que se refiere a temas populares cuyo paralelismo en las obras de ambos autores, hace que tengamos que detenernos aún con mayor atención por lo particular de la coincidencia? En efecto. Tanto Duchamp como Kierkegaard –y aquí nos internamos en la cuestión principal– se “preocuparon”, cada uno a su manera, de las relaciones entre ambos sexos, siendo lo fundamental, que en no pocos aspectos se complementan. Por lo pronto, a través de la lectura de *Diario de un Seductor*, el conocido monólogo epistolar de S. Kierkegaard en el que su protagonista Johannes trata de seducir a la joven Cordelia, atisbamos el irónico dandi, el esteta al fin que fue el artista, sin pretenderlo.

Dicen –ha sido hartamente comentado– que a pesar de tener un carácter complejo, falta de competitividad, algo reservado y concentrado, fue una

objetos”, *Arte y Parte*, n.º 29, oct.-nov. 2000, p. 84.

9 Zenón de Elea, Leonardo da Vinci, el mismo Duchamp, Lobatchewsky o el inimitable Alfred Jarry, entre otros muchos.

persona franca y de modales elegantes y exquisitos¹⁰. Pues como Gabrielle Buffet-Picabia advirtiera, Duchamp, ya en su juventud, era un consumado seductor. En uno de sus libros de memorias, la que fuera esposa de Francis Picabia, hablaba de él en estos términos refiriéndose a su labor educadora como profesor de francés en Nueva York:

Como es natural, todas sus alumnas caían en sus brazos, y él, que solía ser tímido con las mujeres, que no sabía como tratarlas, había adquirido bastante experiencia y sabía como portarse en cualquier situación, si había que aprovecharla o dejarla pasar. En otras palabras, había florecido, ya no era el mismo, (...) Era muy distinto, muy seductor¹¹.

Y así, del mismo modo, absolutamente a su merced y en igual tesitura, lo describía años después Pierre de Massot:

Enseguida admiré su rostro, ese admirable perfil de una pureza inigualable, esa elegancia soberana en el vestir, los gestos, el modo de hablar, esa especie de dandismo altivo que él temperaba con la gentileza más exquisita. Y esa risa silenciosa que además cortaba la respiración de los pedantes¹². Bello de no creer, dotado de un don de seducción extremo que usa sin abusar jamás y sobre todo sin saberlo, cortés como ya nadie lo es, indulgente con todas las debilidades, pero sin ninguna debilidad por los brutos e imbéciles...¹³

Dos sugerentes relatos, por tanto, que aun siendo muy ricos en detalles sobre su persona, no logran esclarecer del todo si su encanto llegó a echar

10 TOMKINS, C.: *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1999, p. 184.

11 BUFFET-PICABIA, G.: “Un peu d’histoire”, en VV. AA.: *Paris-New York*. París, Centro Georges Pompidou, 1974, p. 97. Cit. por: *Ibid.* p. 185.

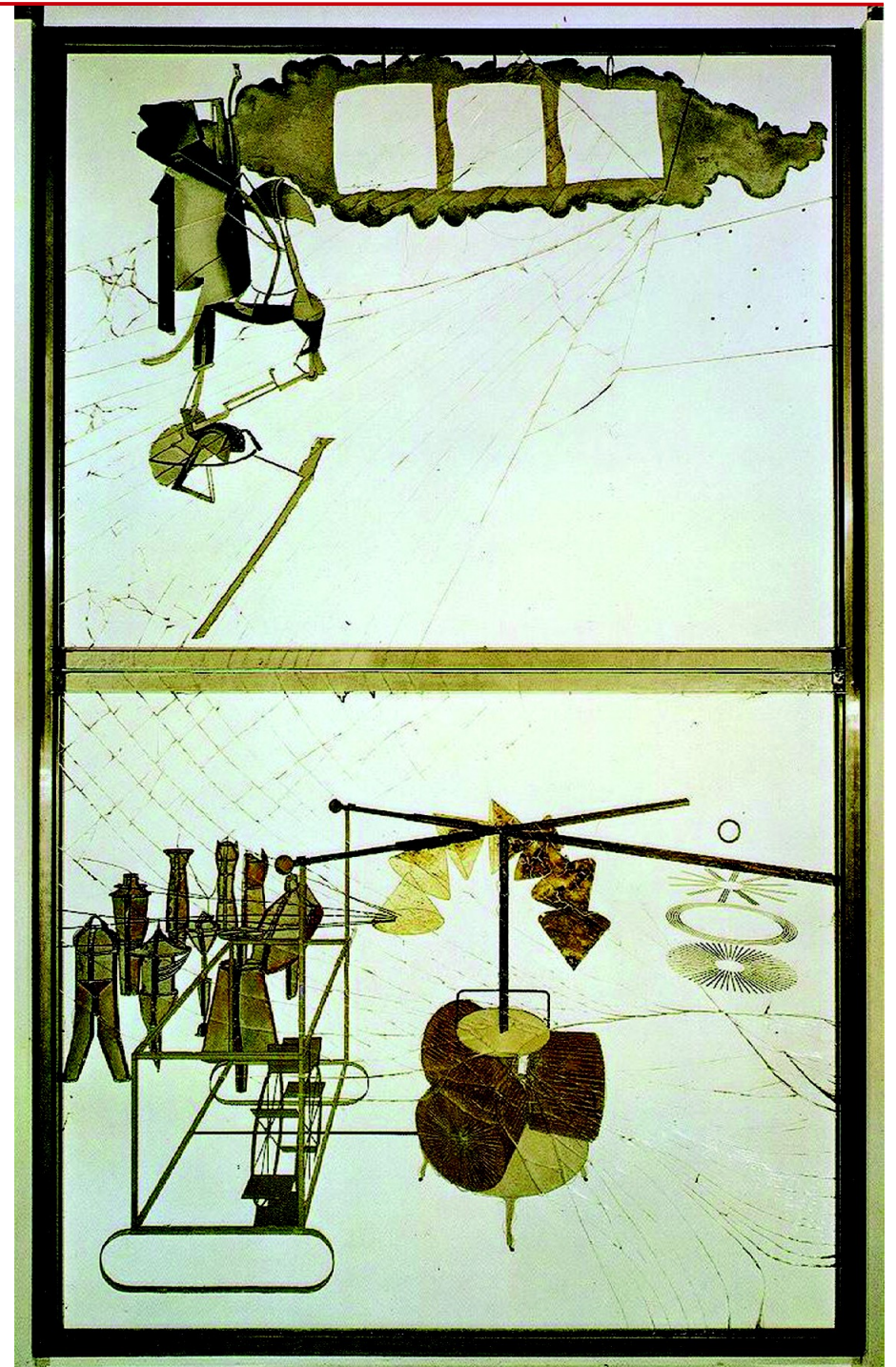
12 MASSOT, P. de: “Esquisse pour un portrait à venir de Marcel Duchamp”, *Journal des Poètes*, 1948. Cit. por: MARCADÉ, B.: *Op. cit.* p. 222.

13 MASSOT, P. de: *Marcel Duchamp, Propos et souvenirs*. Milán, Schwarz, 1965, p. 160. Cit. por: *Ibid.* p. 222.

mano de Kierkegaard en relación al arte de la seducción. No obstante, leyendo con atención el mencionado *Diario*, no es difícil encontrar puntos de colación con sus obras y línea de ideas, siendo fundamental el comportamiento que se puede destilar. Veamos: Si un tema en su trayectoria predomina en cuanto a tema, y no en cuanto a consecuencia de su tratamiento, resultado de la proyección o gesto referido a la idea de lo que es el arte, es el argumento erótico: la relación entre sexos, el sexo, el comportamiento de los polos opuestos y complementarios y su posicionamiento en las relaciones de amor y de seducción. Ejemplo de ello son sin duda *Le grand verre* [*El gran vidrio*] (fig. 2) o *Étant donnés* (fig. 3), obras faro en las que metafóricamente hombre y mujer ocupan su papel correspondiente en las relaciones de amor (sexuales) de modo radical. (Relaciones de conquista, no de posesión, que advertiría Kierkegaard.)

Por otro lado, la inteligencia de Duchamp, el conocimiento y las relaciones de análisis y de estudio por parte de la Historia del Arte para con los artistas (recordemos aquella carta dirigida a J. Crotti¹⁴), acaban por proporcionarle la certeza y el aprendizaje de los mecanismos de encumbramiento del creador, a través de la obra homogénea y unida por el hilo invisible de las concomitancias con vocación definitiva de indeterminación. Lo que nos lleva directamente y casi por casualidad, a uno de esos lugares de paso importante del mismo para la comprensión de algunas de ellas. Es más, Rose Sélavy, como personaje, nace, se podría decir, de la teoría estética que plantea Kierkegaard de concebir la vida como cúmulo de posibilidades poéticas, y por ende, artísticas a la manera romántica, pero serían algunos de sus derivados idiomáticos (“*Arroser/Rose/*

Fig. 2: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le grand verre)*, Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp, 1915-23



14 DUCHAMP, M.: *Affectionately, Marcel / The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Op. cit., pp. 318-320.

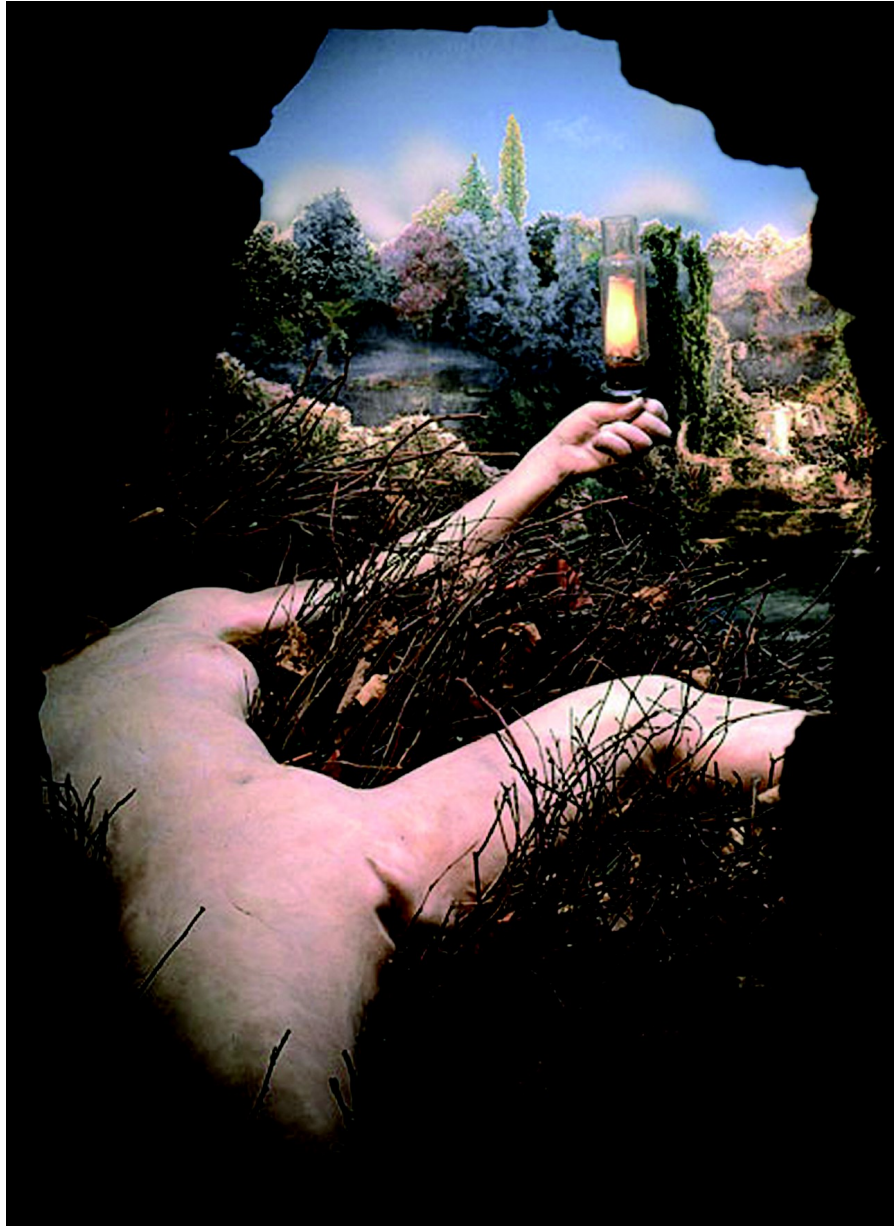


Fig. 3: *Étant donnés 1º la chute d'eau 2º le gaz d'éclairage*, Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp, 1946-66

Eros. C'est la vie, "Regar/Rosa/Amor es la vida"¹⁵ los que tendrían una relación realmente próxima con la llamativa consideración que se hace en las siguientes líneas que resumen la idea principal del *Diario*, y que fuera seguida casi a pies juntillas, a su estilo frío y distanciado, por Duchamp:

Pese a todo, el dios del amor es ciego y cuando se tiene cuidado, no es difícil engañarlo. El verdadero arte reside en adquirir la perceptividad emotiva mayor que se pueda, saber qué impresión se causa y cuál es la que se percibe de una muchacha. De este modo, se puede estar enamorado de muchas mujeres a la vez, puesto que se ama en grado distinto las distintas cualidades que cada una posee. Es muy poco amar a una sola, amarlas a todas se considera superficial, pero conocerse a uno mismo y amar a todas las que se pueda, de tal manera que el alma se alimente, mientras que la conciencia lo abarca todo, jese es el placer, esa es la vida!¹⁶

Ese es el placer, esa es la vida. ¿Acaso no reconocemos aquí al soltero o a los solteros del *Vidrio* (acaso menos exóticos)?, ¿al "*Eros. C'est la vie*"? ¿No se reduce la vida a Eros, el dios de vendados ojos, en la vida-obra de Marcel Duchamp, en la vida-obra de cualquiera? ¿No hemos de pensar desde la experiencia, al igual que Freud, "que no es posible dejar de considerar el principio del placer como guardián de la vida"? El placer. El placer de uno mismo. Los individuos químicamente, psíquicamente en busca de lo que nos agrada (¿la existencia podría ser de otro modo?), en busca de la ilusión, del bienestar, de la felicidad postergada siempre en el siguiente acontecimiento capaz de proporcionarnos placer cualquiera que sea su causa. Sin duda Duchamp, como es sabido, leyó también a Max Stirner, ese epicúreo amoral.

15 ¿Tendrá que ver ese/a R(r)ose con el celeberrimo *Roman de la Rose* medieval? Recordemos que en él la Rosa hace referencia a la amada, y quizá pudo interesarle por cuanto sus dos autores confrontaron las dos formas de amor clásicas: el "amor cortés" defendido por Guillaume de Lorris y el amor sensual argumentado por Jean de Meung; antigua división de las dos Afroditas, la celestial y la popular.

16 KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Barcelona, Río Nuevo, 2000, p. 64.

Con todo, hemos de aclarar que el artista debió sacar únicamente provecho de la parte que pudo interesarle de una obra completa, ya que *Diario de un Seductor* es contenido electivo de *Lo uno o lo otro*, publicada en 1843, en la que se incluye, entre otras, *Estética del matrimonio: carta a un joven esteta*, escrito en el que Kierkegaard fundamenta desde el amor verdadero la superioridad ética y estética del matrimonio frente a la voluptuosidad del instante perseguido del seductor¹⁷. Optando por un claro sentido, el del soltero¹⁸, y relegando claramente la dirección conyugal, parece que tomara nota con el fin de aplicar sutilmente las enseñanzas que se desprendían de este olvidado manual. ¿Cómo lo hizo? Antes, y a modo de introducción, debiéramos preguntarnos por la cuestión que en nuestra opinión es la raíz sobre la que se estructura este comentario y de la que pocas veces, sorprendentemente, nos percatamos al hablar de su obra en este periodo: ¿De dónde surgen y por qué se llevan a la práctica temas y títulos tan extraños como el de “las vírgenes”, el traspaso de ésta a *La mariée* [*La novia* o (recién¹⁹) *casada*, mujer casándose (en Kierkegaard,

“muchacha en el altar”)], o su puesta al desnudo por parte de anónimos y “ridículos” solteros? Y en lugar de conformarnos con su mera enunciación, habremos de profundizar en esta relación más allá de todas aquellas combinaciones y cábalas que se han ido sucediendo con la disposición de las letras en sus títulos, ya que en absoluto es anecdótica y articula desde el inicio la mayor parte de su producción posterior: desde la “inocente” niña de *Apolinère Enameled* a *La* (“turbada y pudorosa”) *Mariée mise à nu...* de 1968.

Así es, y si bien es cierto que estos temas no eran tan raros en un ambiente literario y artístico como el de la época, cuyo respeto por la virginidad y el interés por los tránsitos eróticos, en la mujer sobre todo, contaba con precedentes manifiestos (pinturas de novias en el día de su boda, Balzac, por ejemplo, en *La mujer de treinta años* o algunos poemas de Laforgue²⁰),

17 Se suele decir que el motivo de esta obra conjunta fue mostrar a Regina Olsen, la prometida de Kierkegaard, los dos caminos posibles a seguir en el comportamiento amoroso: el camino estético y fugaz que culmina en la angustia, el del seductor, y el ético, el del matrimonio con su impronta de amor eterno en la existencia histórica. Dos caminos vedados finalmente para Kierkegaard, ya que su vivencia de la religión, o también, su exigente dedicación al pensamiento y a sus otras aficiones algo más mundanas en libertad, le impidieron tomar a Regina como esposa. Lo que nos recuerda a su vez las tres formas de vida –la sensual, la civil y la contemplativa– que Aristóteles jerarquizara en su *Ética a Nicómaco*.

18 Son conocidas las razones por las cuales Duchamp optó por la soltería. Al preguntarle Pierre Cabanne sobre el asunto “...intervenía una cuestión de presupuesto, y un razonamiento totalmente lógico: era preciso escoger entre pintar u otra cosa. Ser el hombre de arte o casarse, tener hijos, una casa en el campo...” CABANNE, P. *op. cit.* p. 47.

19 Indistintamente se suele traducir *La mariée* como *la novia* o *la casada*, dando en principio a entender (si no tenemos los suficientes conocimientos de francés y confiamos en la traducción), que o bien nos encontramos ante una prometida o bien ante una mujer ya desposada. Siguiendo nuestro comentario desde esta posición, se hace necesario distinguir entre estos dos momentos y puntualizar el instante preciso

(coincidente con Kierkegaard), y que ya Duchamp expusiera al hablar del *Vidrio* situándolo en la misma ceremonia: “Even though I tried in that *Big Glass* to find a completely personal and new expression, the final product was to be a wedding of mental and visual reactions. In other words the ideas in the *Glass* are more important than the actual visual realization”. HAMILTON, G. H. y HAMILTON, R.: “Marcel Duchamp Speaks”. (“An interview by George Heard Hamilton in 1959”, entrevista inédita realizada para la serie de la BBC “Art, AntiArt”), en *Marcel Duchamp, The Creative Act*. Bruselas, Sub Rosa, 2005, [CD].

20 “Cuya literatura [–de Laforgue–] tuvo un gran influjo en Duchamp en cuanto al uso de los conceptos de celibato o virginidad.” CLAIRE, J.: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l’art*. París, Gallimard, 2000, p. 143. Cit. por: PARCERISAS, P.: *Duchamp en España*. Madrid, Siruela, 2009, p. 98.

Lo que no ha quedado todavía explicado, sin embargo, refiriéndose a la conceptualización duchampiana, es el origen de estos mismos temas en la literatura y en el arte de aquel tiempo. Creemos que aún no se han vinculado este tipo de obras, en relación a la suya, con el discurso médico y el ambiente científico que se respiraba en aquel entonces en torno al estudio de la mujer. Libros como *Système physique et moral de la femme* (1775), del doctor y filósofo Pierre Roussel, con múltiples ediciones durante todo el siglo XIX, la *Histoire naturelle de la femme* (1803), de Jacques-Louis Moreau, o posteriores como la *Histoire pittoresque des passions chez l’homme et chez*

el principal incentivo para que Duchamp comenzase a trabajar en esta serie que lo mantuvo ocupado durante el verano muniqués de 1912, pudo ser, como decimos, este moderno “arte de amar” en el que se encontraban las bases sobre las que asentar varios de los conceptos sobre el erotismo y la seducción, tanto para su obra como para su futura vida privada. En la efervescente Munich de Kandinsky quizá encontrase el clima apropiado para ello²¹.

Invitado por Max Bergmann, un amigo pintor, Duchamp se dedicó a conocer la vida cultural y nocturna de la ciudad como observador concentrado. Por aquel tiempo, entre tantos, debía actuar un escritor y provocador expresionista de nombre Frank Wedekind que hacía de la sexualidad el tema principal de sus funciones teatrales²². Entre sus irreverencias, gustaba de asaltar a las jóvenes muchachas preguntándoles sobre su sexualidad (“¿Aún estás virgen?”), llegándose incluso a orinar y masturbarse en escena²³ (lo que no terminaría de explicar, caso de haber

asistido a alguna representación, la fijación por el tema de la “virgen” y menos su traspaso a la “novia” o “casada”). En ese intervalo tan prolífico, que en palabras suyas fue el escenario de su total liberación, el momento en que estableció el plan general de una obra de gran envergadura que lo iba a tener ocupado mucho tiempo²⁴, el joven Marcel se dedicó con afán en lo que serían sus últimas realizaciones sobre caballete –a partir de dibujos preparatorios– dispuesto a no ser ya un artista al uso. Dos de estos dibujos son *Vierge (N.º 1) [Virgen (N.º 1)]* (fig. 4) y *Vierge (N.º 2) [Virgen (N.º 2)]* (fig. 5), los cuales darían paso a *Le passage de la vierge à la mariée [El tránsito de la virgen a la novia]* (fig. 6), y acto seguido a *La mariée [La novia]* (fig. 7) definitiva que ocupara posteriormente, como una de aquellas *Venus electrificata(s)*²⁵, parte de *El gran vidrio*. Dichas obras suelen

la femme et particulièrement de l'amour (1846), de Jules Boll, son claros exponentes del auge de la medicina en este siglo, y, en concreto, en este campo.

21 Como advierte Tomkins en su biografía, apenas nada se sabe de su estancia en la antigua capital de Baviera. Silencio sobre cualquier detalle personal alrededor de sus trabajos y pensamientos durante el verano que supuso el punto de inflexión en su expresión. De pronto, la temática erótica (más allá de los desnudos anteriores) cristaliza en una secuencia de concepción sólida que, defendemos, se desprende a partir de Kierkegaard, y cuya evolución perdura hasta su última obra. Si bien en Francia el filósofo no había sido objeto de tantas atenciones, y, por tanto, no había sido traducido, en Alemania ya se conocía el *Diario* en su versión alemana desde 1885 en sucesivas reediciones (SCHULZ, H.: “A Modest Head Start: The German Reception of Kierkegaard”, en STEWART, J. (ed.): *Kierkegaard's International Reception: Northern and Western Europe*. Surrey, Ashgate, 2009, tomo I, p. 389). Como es sabido, Duchamp estudio el alemán en el *Lycée Corneille* de Ruán, y bien pudo tener acceso al libro en esa su primera estancia en el extranjero.

22 MINK, J.: *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte* Colonia, Taschen, 2002, p. 34.

23 LEE GOLDBERG, R.: *Performance – Live Art 1909 to the Present*. Nueva York, H. N.

Abrams, 1979, p. 34. Cit. por: *Ibid.* p. 34.

24 DUCHAMP, M.: *Apropos of myself* (notes for a lecture). St. Louis, City Art Museum of St. Louis, 1964. Cit. por: TOMKINS, C.: *op. cit.* p. 11.

25 Entre los primeros experimentos desarrollados con electricidad, no deja de ser llamativa la *Venus electrificata* –heredera de la Botella de Leyden–, pero sobre todo la significación que la acompañaba en aquellos últimos lustros del siglo XVIII. Se llamaba así aquel maniquí o mujer mecánica cargada de electricidad estática con la que burgueses de la época se entretenían experimentando lo que una corriente eléctrica moderada era capaz de hacer sentir en sus propios cuerpos. También llamado *The Electric Kiss*, este juego de emanaciones luminosas consistía en arrimarse a la mujer electrificada y propinarla un beso con las consecuencias que se pueden adivinar. Así, pronto se uniría a estas sensaciones eléctricas que se producían en el “pretendiente”, la atracción sexual, parangonando estados de excitación con el gustoso calambre que recorría el cuerpo desde la lengua hasta la punta de los dedos en su paso por los recovecos adormecidos del sistema nervioso. No obstante, la forma en lengua inglesa *stung* usada para describir la reacción causada por el beso eléctrico, es traducible como “picado”, “herido”, “atormentado” o incluso “aguijoneado” por –en este caso– las chispas eléctricas, algo muy en consonancia con la Novia-Avispa que nos presentara Duchamp en sus *notas*. Como es sabido, el artista incluyó en ellas cuando habla del *Vidrio*, una probable “fiesta eléctrica” como “fondo” del mismo “que recuerde el decorado luminoso de Luna Park” con “lámparas de arco” y “fuegos artificiales en sentido figurado”. Y siendo aún más explícito, dentro de lo que cabe cuando hablamos de él, en aquella *nota* que pasamos a reproducir se nos dice lo siguiente:

comentarse desde una óptica formal, resaltando la paleta empleada de tonos ocres deudores de los cubistas o de las calidades de Cranach y Böcklin, y siempre al servicio de unas imágenes mentales “cuatridimensionales” en las que a los colores sensuales se contraponen y acompañan una suerte de trazos y volúmenes entre lo orgánico y lo mecánico, con el fin de representar los diferentes estados psicológicos en la mujer. En cualquier caso, todavía herederas en parte de obras como

Novia .. Esqueleto – / árbol tipo – / aparato de relojería / Motor con cilindros muy débiles: / Magneto deseo (chispas de vida constante) / Depósito de gasolina de amor.

Puesta al desnudo eléctrica. / Chispas artificiales

Expansión. / Efecto doble de los 2 tipos de chispas

Sería, pues, difícil, tras esta lectura, no poner en relación ya esta “puesta al desnudo eléctrica” con tal invento, y es que ambos, artificio y artista, (casualidad) viajaron del continente europeo al continente americano, y de alguna forma sus escritos nos hacen sospechar que lo integrara veladamente por las connotaciones que se derivan, pues como en la *nota*, también los usuarios de la *Venus* distinguían entre dos tipos de chispas, las masculinas frente a las femeninas. Curioso es también descubrir que fuera Benjamin Franklin, inventor del pararrayos entre otras muchas cosas, el encargado de poner en práctica todos estos experimentos en Norteamérica, concretamente en Filadelfia, lugar en el que hoy día “reposa” esa misma “puesta al desnudo eléctrica” que también es *El gran vidrio*.

Sobre las *notas* relativas, DUCHAMP, M.: *Notas*. Op. cit. pp. 43 (*notas* 50 y 52), 53 (*nota* 74) ó 57 (*nota* 80) y 131 (*nota* 155) respectivamente. También es de recibo mencionar, siguiendo esta tradición y manifestándose la deuda de Duchamp, la exaltación del “cuerpo eléctrico” que hiciera Walt Whitman, *La Eva futura* de Villiers de L’Isle Adam y todos los casos destacados en RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Editorial Siruela, 2000, pp. 123 y 151-157, que dan cuenta de un ambiente que, como nos recuerda Marcadé, desemboca en el “Desnudamiento de la novia”, atracción de aquel tiempo en las ferias en la que el espectador era invitado a desnudar a “la novia”, o en películas eróticas ya clásicas como el *Acostarse de la novia* (Eugène Pirou, 1896), y su réplica, *Le coucher de la mariée [El acostarse de la novia]* de 1899 o *Le déshabillage impossible [El desnudamiento imposible]* de 1900, ambas de Méliès. Tampoco se puede olvidar, al contrario, hay que rescatar decisivamente, la anécdota entre Julien Levy y el artista cuando se conocieron: pues divertidos, planeaban

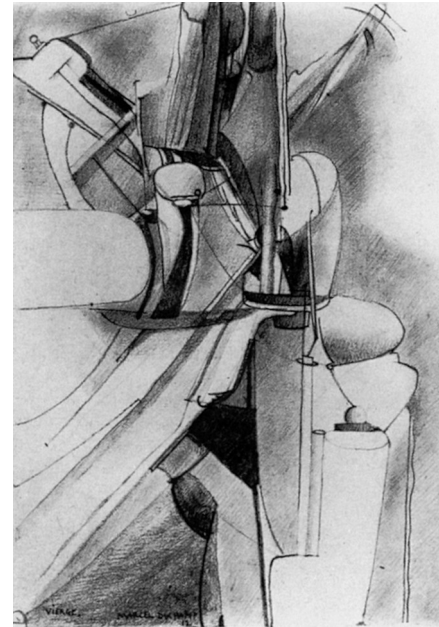


Fig. 4: *Vierge (Nº. 1)*, Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp, 1912



Fig. 5: *Vierge (Nº. 2)*, Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp, 1912

Desnudo bajando una escalera o Le Roi et la Reine entourés de nus vites [El rey y la reina, rodeados de desnudos veloces], la sucesión de estas obras ausentes de cualquier tipo de lirismo y profundamente inquietantes, tendría en nuestra opinión una importancia en el universo erótico-mental de su creador, que aún no habría sido reconocida pese al giro temático y lo aislado de su particularidad. Básicamente esta serie de pinturas es tenida como la evolución necesaria para la consecución de *El gran vidrio*, dese-

componer medio en broma medio en serio un “aparato mecánico femenino”, a modo de “máquina onanista”, “equipada de un mecanismo que activara la parte baja del cuerpo a través de una lengua que se introdujera en la boca para un beso”. LEVY, J.: *Memoir of an Art Gallery*. Nueva York, G. P. Putman’s Sons, 1977, p. 20. Cit. por: MARCADÉ, B.: *Op. cit.* p. 283.

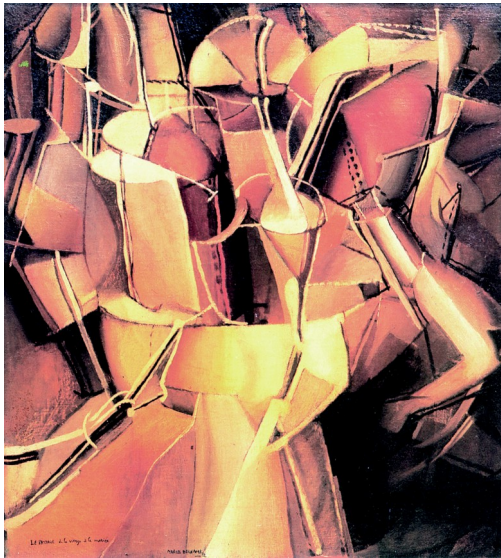


Fig. 6: *Le passage de la vierge à la mariée*, Museum of Modern Art (MoMA). Marcel Duchamp, 1912

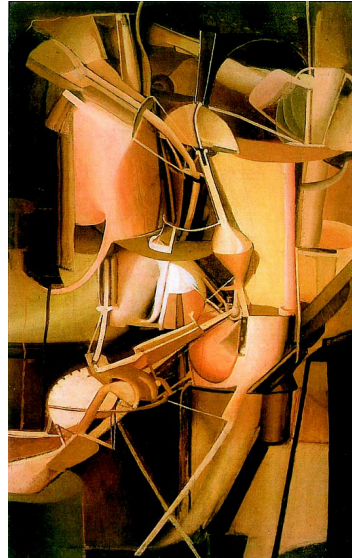


Fig. 7: *La mariée*, Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp, 1912

chándose un comentario lógico sobre los orígenes ocultos de estas misteriosas figuraciones mentales, que, por lo demás, parece ser, tendrían su precedente en la literatura como tantas veces sucede. Serían, en efecto, trasuntos pictóricos que parten de concepciones personales que el artista aceptara desde la guía sobre el comportamiento y la psicología de la seducción entre los sexos, que dentro del *Diario* estético de Kierkegaard, es argumento principal. Como prueba, dentro del mismo se hace la siguiente distinción: para él (o para su *alter ego* aquí, su cómplice, Johannes/don Juan) la conducta de la mujer se divide irremediamente en dos momentos que los separa un acontecimiento: la pérdida de la virginidad²⁶.

26 Además de estas dos resultantes, habría que contar también con la casada, la viuda, la separada, la divorciada... entre las “mudanzas psíquicas y sociales” de la mujer. (Y tener en cuenta en este contexto que nos acerca tanto a Duchamp, que “la muchacha es bella ‘a distancia’ y ‘para todos’[, mientras] la esposa no tiene ya tras sí un cortejo de

Por un lado, la muchacha “inocente e ingenua”, aún virgen, pero extremadamente cruel, y por otro, la “consciente y enterada”²⁷ tras el tránsito, “la ‘transfigurada’ en otro ser”²⁸. Duchamp, seductor nato, o mejor dicho, “hombre que seduce”²⁹, cuya temática erótica cobraba cada vez mayor importancia ya desde incluso los dibujos humorísticos que realizara para los noticiarios de París, se hace eco y comienza interpretando desde su estética personal, amalgama de otros tantos influjos, las enseñanzas del seductor (del soltero) y del comportamiento femenino ante sus incesantes acometidas. Comprobación de ello es esa *Primera investigación para: La novia puesta al desnudo por sus solteros*, también conocida como *Mecanismo del pudor* o *Pudor mecánico*, cuyo dibujo nervioso y no demasiado sutil en cuanto a la representación del tema en comparación al *Vidrio*, presenta a los solteros “mecanomorfos” asaltando a la novia, en un intento por acceder a sus placenteros e

pretendientes; no [siendo] bella ‘en general’, [sino] sólo a los ojos de su marido”. Extracto analizando la obra de Kierkegaard procedente de LÓPEZ ARANGUREN, J. L. L. “Amor humano, noviciado cristiano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 26, 1952, p. 306.)

27 “¿En quién es más grande el pudor, estéticamente hablando: en una muchacha o en una mujer joven? ¿En la inocente e ingenua o en la consciente y enterada? ¿Y a cuál de ambas hay que conceder mayor libertad?”. KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. p. 130. Recordemos al respecto, sobre el pudor (el pudor de la virgen, de la novia), el primer estudio para *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* [*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*], es decir, el *Mécanisme de la pudeur / Pudeur mécanique* [*Mecanismo del pudor / Pudor mecánico*] (fig. 8), puesto en relación y cuya composición semeja, a modo de anécdota, una de las pinturas rupestres de Kolu, Kondoa Irangi, Tanzania, datada entre los años 3500-1500 a. C..

28 “El estado en el que el ser femenino, aún no ha alcanzado lo que constituye su finalidad, es decir, el fin de ser ‘transfigurada’ en otro ser, es el estado de la pura virginidad.” *Ibid.* p. 128.

29 Parafraseando a Ninon de Lenclos,... “Rien de si aimable à mes yeux qu'un homme séduisant, mais rien de plus odieux qu'un séducteur.” LENCLOS, N. de: *Lettres de Ninon de Lenclos au marquis de Sévigné, avec sa vie*. Amsterdam, François Joly, 1757, Tome Second, Lettre XLIV, p. 29.

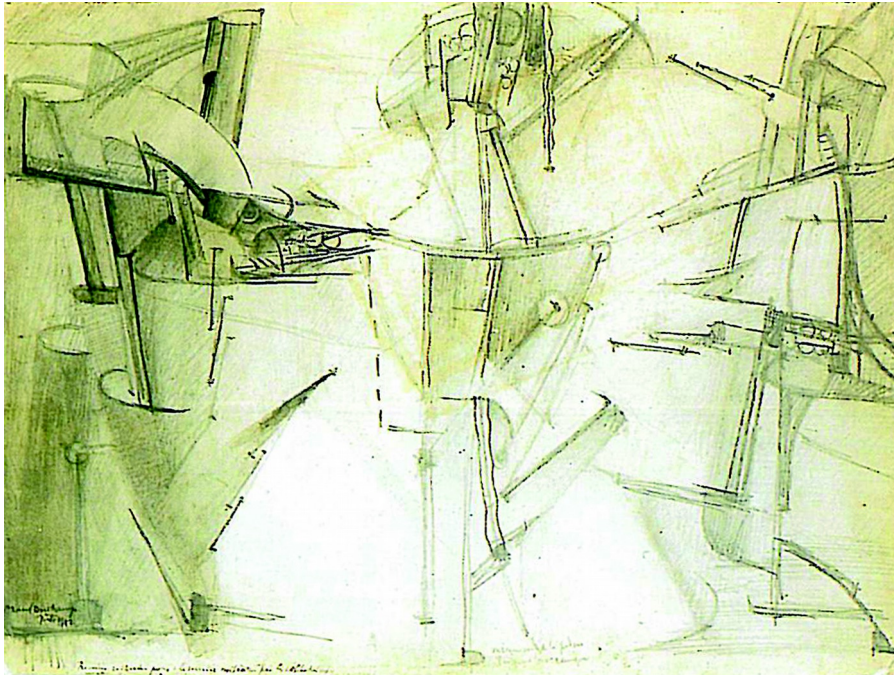


Fig. 8: *Première recherche pour La mariée mise à nu par ses célibataires*, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou. Marcel Duchamp, 1912

intensos favores... Es decir, se atisba la idea, pero en lugar de seguir investigando en su entera complejidad, parece como si el propio artista se hubiese dado cuenta de que al proceso le faltaba algo: la explicación de cómo “la virgen” llega al estado de máxima seducción, esto es, “el tránsito de la virgen a la novia” o (recién) “casada”, la muchacha desposada y anhelante en el altar (estado de “pura virginidad”), como el de *La mariée* en elevación, antes de la “caída”... antes de su “transfiguración”.

Así, como tantos otros conceptos, presumimos imposible elucubrar en solitario una estructura tal cual, sin fisuras, y más cuando Kierkegaard escribe al respecto:

En mis reflexiones, me pregunto a menudo en qué instante puede parecer más seductora una muchacha. (...) Creo que nunca es tan seductora como en el día de la boda. (...) cuando el esposo ya espera, ese instante es aquel en que la muchacha está más seductora³⁰.

Elegido pues el momento, coincidimos con Jerrold Seigel, historiador de la cultura, cuando apunta que *El tránsito de la virgen a la novia*, en realidad,

no se trata de una referencia a la iniciación sexual. Se supone que la pérdida de virginidad se produce en el tránsito del estado de mujer al de esposa, así que el pasaje ‘al’ estado de novia no es más que un requisito previo para esta segunda transformación³¹.

30 Reproducimos el texto algo más completo: “En mis reflexiones, me pregunto a menudo en qué instante puede parecer más seductora una muchacha. La respuesta, naturalmente, varía de acuerdo con lo que se desea, con la medida de lo deseado y con el estado de perfección espiritual al que se ha llegado.

“Creo que nunca es tan seductora como en el día de la boda. (...) cuando el enigma está por resolverse y la antorcha por encenderse; cuando el esposo ya espera, ese instante es aquel en que la muchacha está más seductora”. KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. pp. 132-133.

Si hay una obra que puede basarse en este texto o en este clima, al igual que pudo pasar con Duchamp, es la pintura de tono simbolista de Johannes Thorn Prikker titulada *The Bride*, 1892-93.

¿Y qué decir de la espera del novio, el enigma por resolverse o la antorcha por prender? La indeterminación inherente a las obras de Duchamp hace que podamos asociar, debida o indebidamente, imágenes que, en este caso, recuerdan con imaginación a la espera tras el portalón, el enigma dado o a resolver, o la lámpara encendida en *Étant donnés*.

31 SEIGEL, J.: *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and the Self in Modern Culture*. Berkeley and Los Ángeles, University of California Press, 1995, p. 73. Cit. por: TOMKINS, C.: *Op. cit.* p. 112. Y continúa Tomkins: “Las notas de Duchamp de la *Caja verde* parecen corroborar este extremo. En una de ellas se refiere a la novia como al ‘apoteosis de la virginidad’, en otra describe su ‘floreamiento’ como ‘el último estadio de esta novia desnuda previo al orgasmo que puede (podría) propiciar su caída’. En otras palabras [en el límite y contradiciendo a André Breton en *Le Phare de la*

Lo que se nos presentaría taxativamente siguiendo a Duchamp en algunos fragmentos de la *Caja verde*, es “el florecimiento de una virgen que ha alcanzado la meta de su deseo”. “A saber, deseo ignorante, deseo sin más (con un toque de malicia)”... Estamos, por tanto, ante momentos, instantes incluso, dentro de una secuencia muy bien pensada que escenifica, desde el punto de vista masculino, etapas cruciales, por irreversibles, en la vida mistificada de la mujer³².

Comprobada la distinción, tanto en literatura previamente como en la plástica después, quedaría analizar un aspecto particular en el que los dos lenguajes vuelven a entrelazarse entambos autores. Observando detenidamente *Virgen (N.º 2)*, tal y como han advertido varios especialistas, parece esconderse tras las inquietantes formas veladas la intencionada faz de una mantis religiosa; insecto, que como es sabido, en ocasiones devora al macho tras la cópula. Al igual que posteriormente en *El mito trágico del Ángelus de Millet* de Salvador Dalí y, en general, en el ambiente surrealista circundante, Duchamp identificó, como ya ha sido señalado, la imagen de “la mujer” o del “amor devorador” con el comportamiento rutinario de algunos insectos: léanse las abejas, las mantis, etcétera, apareciendo en el *Vidrio* como en las colmenas de observación, la Reina o Novia arriba, y los zánganos o solteros, ya decapitados, abajo. Corroborando de este modo la crueldad de la *Virgen (N.º 2)* duchampiana (trasunto de la mujer fatal simbolista) se puede leer en Kierkegaard sobre la “entrega absoluta” y el “desprecio absoluto” lo que sigue:

Mariée], el estado de novia es un estado de expectación y de inocencia en suspenso, un breve momento de éxtasis previo a las desconocidas bendiciones del conocimiento carnal.” *Ibid.* pp. 112-113.

32 El que en una de sus *notas* se refiera a *El gran vidrio* como ese “cuadro-momento de la vida de la novia”, debería ser suficientemente significativo. DUCHAMP, M.: *Escritos. Duchamp du Signe*. Op cit. p. 52.

Un hombre no puede ser nunca tan cruel como una mujer. Basta con pensar en las distintas mitologías, en los cuentos y leyendas para confirmarlo. Si se quiere dar la imagen de una fuerza de la naturaleza cuya crueldad no conozca límites, hay que buscar un ser virginal. Nos impresiona leer la historia de una muchacha que hizo que le quitaran la vida a sus adoradores sin la menor emoción³³.

Las correspondencias son tan evidentes, y creyendo natural que un soltero convencido y “antimatrimonial” (nos viene a la cabeza su temprano dibujo *Dimanches [Domingos]*, de influencia laforguiana) se sirviese de este “manual” que pareciera escrito y dirigido especialmente para él (pues por su carácter curioso y divertido es fácil imaginárnoslo disfrutando entre sus páginas), sorprende, no obstante, que a la larga llegase a contraer matrimonio en dos ocasiones: pasando del seductor desapegado, al marido renuente y, en cierto sentido, interesado. Digamos que en la juventud y en la madurez la sensación es la de abrazar el *Diario*, mientras en la vejez todo lo contrario, “la validez estética del matrimonio”; cuestión de elección y prioridad, unas veces sentimental, otras económica. Según el caso y el momento³⁴.

33 KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. p. 128. A la sazón, cuenta Robert Lebel que “una noche [Duchamp], al regresar a su habitación amueblada después de haber bebido demasiado en una cervecería, se quedó dormido y soñó que su *Novia* ‘se había convertido en un insecto enorme, parecido a un escarabajo, que me torturaba con atrocidad con sus élitros’”. LEBEL, R.: *Sur Marcel Duchamp*. France, Trianon Press, 1959, p. 73. Cit. por: TOMKINS, C.: *Op. cit.* p. 115.

34 Para refrendar aún más esta idea, la idea del soltero, la del seductor o seductores de *El gran vidrio*, leamos el siguiente fragmento iluminador del *Diario*: “Elijo mis víctimas entre las muchachas y no entre las jóvenes casadas. Una mujer casada resulta menos espontánea y tiene menos coquetería y, con esas mujeres, el amor no es hermoso ni interesante. Apenas resulta excitante y lo excitante es siempre lo que menos interesa...” KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. p. 28.

Pero las conexiones Duchamp-Kierkegaard no acaban aquí, expanden su campo más allá del erotismo, pero en relación a él, llegando incluso a coincidir, por ejemplo, en el gusto por el azar (“Azar. Voy a consagrarme a tu servicio”³⁵), en la inclusión de elementos afines (“las muchachas jamás están en la ventana sin una razón y puede que en este caso haya una muy particular”³⁶), o, también, en el manejo de un lenguaje capaz de seducir con elegante ambigüedad a los que rodean al protagonista del libro, de un lado, y a los que tratan de aprehender las obras, de otro (“Mantener a los oyentes en tensión anímica e irme asegurando, con divergencias de carácter episódico, del resultado que esperan de la historia y engañarles constantemente con respecto a la dirección que tomarán los acontecimientos, es una gran satisfacción mía. (...) Emplear dobles sentidos, de manera que los oyentes sólo comprendan uno de los dos y luego, de repente, adviertan que mis palabras tienen o pueden tener otro, es mi arte mejor”³⁷).

Así pues, y dicho esto, todas estas semejanzas revisadas no hacen sino propiciar el momento para hablar sobre una de las más llamativas. En 1968, Duchamp, antes de morir, realizó una obrita ya mencionada, en su apariencia modesta, cuyo interés se lo da sobre todo la combinación entre

35 *Ibid.* pp. 31-32. Obra en relación, *3 stoppages étalon [3 patrones zurcidos]*.

36 *Ibid.* p. 83. Obras en relación, *Fresh Widow [Viuda alegre]* o *La bagarre d'Austerlitz [La trifulca de Austerlitz]*. Dentro de lo más personal, nos intrigan sus experiencias con/en las ventanas. Afortunados o desgraciados quienes hayan tenido una experiencia de ventanas.

37 *Ibid.* p. 73. La analogía para con los intereses de ocultamiento y de desaparición de Duchamp sería clara, y realizaciones como *With My Tongue in My Cheek [Con la lengua en la mejilla]* (expresión idiomática inglesa que significa estar hablando disimulada, solapadamente, sin la intención de ser claros o sinceros escondiendo cierto sarcasmo o ironía sutil en lo que se dice), declaraciones y escritos, lo corroboran. Lo que nos recuerda también algún texto de su admirado Odilon Redon: Luz de gas, por tanto, “en todos los pisos”.

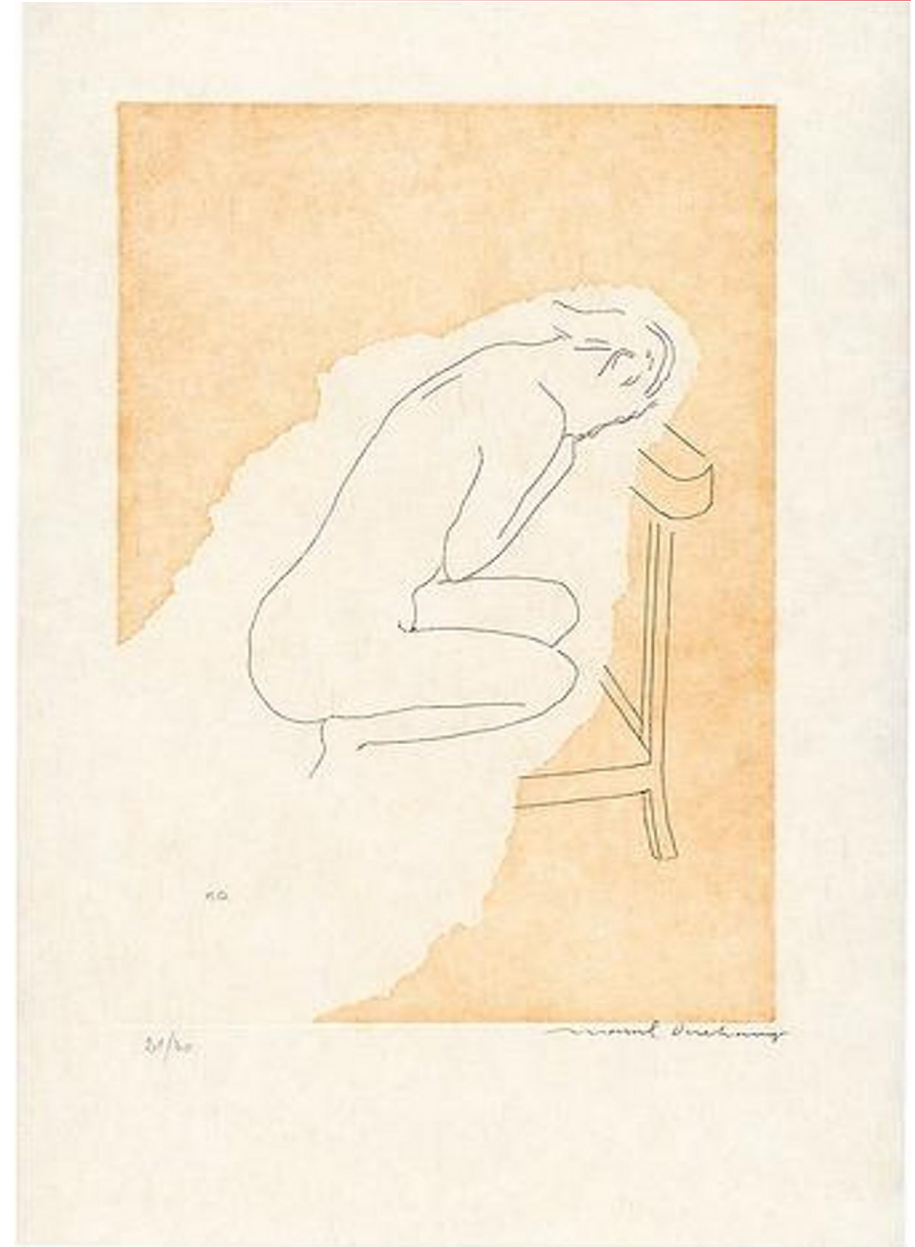


Fig. 9: *La mariée mise à nu...*,
Colección Arturo Schwarz, Milán. Marcel Duchamp, 1968

imagen y título, ya que el grabado representa y se titula, como el inicio del *Vidrio, La mariée mise à nu...* (fig. 9). Este “trozo –al parecer– escogido” (tratamos de demostrar que sea a partir de una obra escrita, no solamente gráfica como plantea Schwarz, cuando sin precisar la fuente atribuye su origen a un anuncio fotográfico³⁸), presenta a una joven desnuda en actitud de recogimiento y rodeada por un halo ante lo que parece un reclinatorio o confesionario... Esta pequeña, que nos recuerda tanto a la pobre catequista o comulgante de *Las primeras comuniones* de Rimbaud, nos hace, efectivamente, dudar: ¿se trata, pues, de la novia postrada, avergonzada tras la puesta al desnudo por sus solteros, o es más bien la figuración de un tránsito, esta vez no ya de la virgen a la novia, sino de la novia (recién casada) a su pérdida de virginidad? ¿O es otra parte de la secuencia que arranca desde “las vírgenes”, pasando por el tránsito a la novia, por *El gran vidrio* después (imagen de un anhelo no consumado), desembocando posteriormente en el *Étant donnés* con la novia caída y desnudada al fin por todos y para todos, y finalizando, como decimos, en su arrepentimiento de 1968? “Aquí la novia ha sido finalmente puesta al desnudo” dicen que comentó el artista mientras contemplaba sonriente el grabado³⁹. Quizás parte de la respuesta, o el verdadero origen, lo encontremos de nuevo en un extraño fragmento proveniente de *Diario de un Seductor*:

Hay un grabado en cobre que representa a una niña antes de su confesión. Es todavía tan tierna, tan inocente, que por ella y por el

confesor se experimenta una verdadera perplejidad, pensando de qué puede tener que confesarse. Se ha quitado el velo de la cara y mira en el mundo, ante sí misma, como si buscara algo que usar en la próxima confesión. Naturalmente, es un deber que tiene para con el confesor. La situación es realmente fascinadora y nada tendría en contra para colocarme a mí mismo en el fondo de la escena. Pero entonces esa situación llegaría tal vez a ser comprometida, porque es una niña aún y debe pasar mucho tiempo antes de que haya llegado el instante preciso⁴⁰.

Escrutando el texto, deducimos fácilmente que se trata de un antes y no de un después del acto, mientras en el grabado que estudiamos la sensación parece ser distinta: de algún modo, esta niña o adolescente ya se ha expuesto, pero aunque evidentemente se nos presenta desnuda, esta desnudez acaece como si tuviera que ver con una visión interior, bien desde su propia conciencia bien desde el mirón que observa o espía, pudiendo estar realmente, fuera del imaginario, vestida en un día cualquiera de misa. Indudablemente es una lástima desconocer –si es que alguna vez existió– el grabado original en el que pudo basarse ese mismo texto, pero casi podríamos asegurar que la interpretación en el siglo XX corre a manos de Duchamp ya sin el confesor⁴¹. Leyendo a Kierkegaard y observando el grabado la sensación es de identificación, y esa niña de hinojos que como dice no sabemos bien “de qué puede tener que

38 SCHWARZ, A.: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York, Delano Greenidge Editions, 2000, p. 880.

39 “‘The bride has finally been stripped bare here’, Duchamp commented, with a satisfied smile on looking at the proofs of this etching.” M. Duchamp a A. Schwarz, entrevistas sin publicar, 1959-68. *Ibid.* p. 880. El grabado en cuestión es uno de los nueve (número a tener en cuenta) que realizara el artista para la serie *Los amantes* dentro del volumen II de *The Large Glass and Related Works* publicado por el mismo Schwarz.

40 KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. p. 133.

41 Otro grabado similar en apariencia es *La Prière [La oración]* de Charles Filiger (1889) o aquel autorretrato de Matisse en el espejo dibujando a su modelo afectada. En escultura, con el mismo título, *La Prière* de Brancusi (1907) o *La primera comunión* de Josep Llimona (1897); en óleo, a cierta distancia, la pensativa y entretenida *The Child Bride [La niña novia]* de John Collier (1883); y en fotografía, mucho después, *Put a Santa de los Ángeles Negros* (1979). Para la Novia, en cambio, para sus tránsitos, bien pudiéramos compararla con *La novia de las dos caras* de Marc Chagall, ésta ya de 1927, y por tanto posterior. Señal de que todos estos casos, por estas fechas, refieren un ambiente de observancia por los mismos temas. Por ejemplo, *La Femme, Essai de Sociologie Physiologique*, de H. Thulié, en su segunda parte.

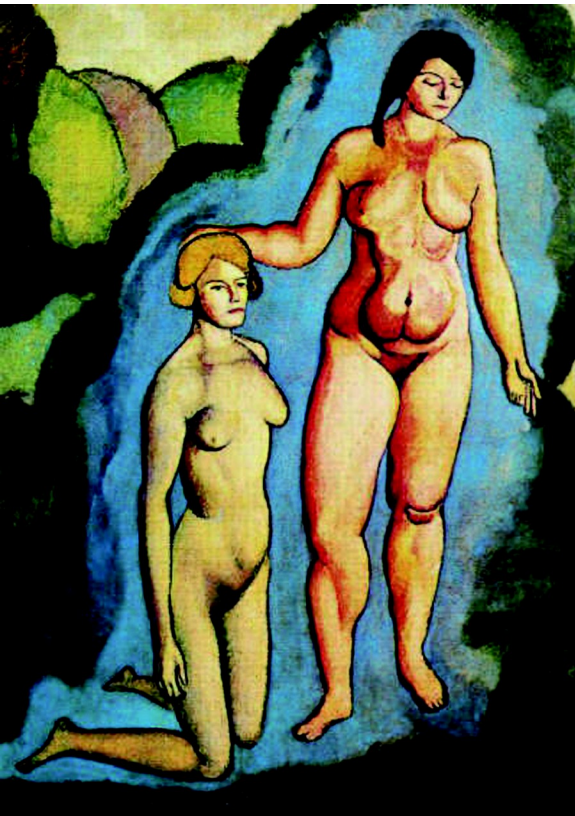


Fig. 10: *Le buisson*, Philadelphia Museum of Art. Marcel Duchamp, 1910-11

confesarse” (a no ser de “malos” pensamientos), puede ser la misma niña que el artista traduce y convierte fantásticamente en *La mariée mise à nu...* En la casada en potencia rodeada del halo que la transfigura, y que hace las veces de escenario trascendente, antes, tras, “el instante preciso”⁴²; la pecadora en el altar en la *Estética del matrimonio*. Pero no sería la única vez que utilizara la representación del aura como “necesidad de lo milagroso”⁴³. Ejemplos de ello son el *Retrato del Dr. R. Dumouchel*, la Vía Láctea en *El gran vidrio* o *Le buisson [El matorral]* (fig. 10), obra ésta última de entre 1910 y 1911 en la que como ya se ha señalado, al igual que en *Baptême [Bautismo]*, parece representarse nuevamente un

rito de iniciación sexual, de tránsito virginal en el cual dos mujeres, la virgen y la casada, harían por primera vez aparición. El matorral... “El ser femenino” —en todos los casos— definido como “un ser cuya finalidad está en otro ser”⁴⁴ ¿Pero ese “ser” quién es o qué es realmente?, ¿existe bajo la experiencia de Duchamp lo que podría llamarse amor verdadero entre dos polos sin intromisión de un tercero?... Quizá, aunque él mismo no fuera muy dado a utopías o al menos supiera diferenciar sin traumas ni penas entre amor y sexo; bastantes triángulos amorosos llegó a conocer para no concluir en el descreimiento. Él mismo no se comprometía, y, por lo general, como el seductor que ama sólo hasta después de la culminación del acto (el seductor del *Diario*), jamás le interesaría realmente hasta pasados los años una “vida en familia”. La erótica predestinada del *Vidrio* habla de ello, una mujer a punto de desposarse para varios hombres, hombres presuntamente no enamorados que desean únicamente un rato de sexo con la novia o con cualquier otra, y ella, aún virgen, pero “ansiosa”, que ha de elegir y casi siempre tiene donde elegir, no aborrece en absoluto ese comportamiento hambriento que roza lo patético. Como en una de las notas, “en lugar de ser un mero carámbano ‘asensual’, la novia rechaza afectuosamente (no castamente) el brusco ofrecimiento de los solteros”. Esos solteros que inmediatamente recuerdan, ni más ni menos, su convención reflexiva en torno *In vino veritas*⁴⁵... De nuevo Kierkegaard.

44 KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. p. 126.

45 En el último monólogo de esta obra que recoge los comentarios de cinco estetas solteros, uno sobre el amor (contradictorio, cómico, inexplicable) y cuatro sobre la mujer (ser dentro de la categoría de la broma, idealizado, con el que se establece una relación negativa), Johannes, curiosamente el protagonista del *Diario*, concibe (en resumen) la existencia única de un tipo de hombre, puesto que éste respondería a una idea fija del mismo, mientras la mujer, por el contrario, obedecería a una generalidad que no se agota en ningún tipo particular, encerrando en sí, la mujer única, a todas las demás. Lo mismo, pensamos, ocurre en el *Vidrio*, en *Étant donnés*: los hombres pese a ganar en número y poder ser clasificados por sus oficios individuales, tanto los representados en el cristal como los que hacen cola ante el portalón, forman un engrudo indiferenciado, pueden ser cualquiera; la mujer, en cambio, es una y abstracta,

42 A propósito del halo o aura, la zona que más se aproxima a *La mariée mise à nu...* tiene la característica de parecerse al perfil silueteado de Duchamp, casi un tres cuartos de espaldas, con el sombrero que acostumbrara a llevar en Cadaqués. Sería como si Duchamp, al contrario que Kierkegaard, no tuviera reparo en colocarse “en el fondo de la escena” haciendo ocupar su mente con el tema universal.

43 TOMKINS, C.: Op. cit. p. 61. Alusión que haría a Walter Arensberg en una carta de 1951.

Se ha tachado alguna vez a la “novia”, a la *ready maid*, de prostituta⁴⁶, pero en realidad puede que sólo se trate de la estratégica y simple disposición de ambos sexos y de su mecanismo de seducción para proyectar un “estado de deseo permanente” en el espectador⁴⁷. Una representación natural, real al fin, y por ello aceptada. Eros es la vida. En *El gran vidrio* a través de los “testigos oculistas”, en *Étant donnés* a través del orificio de la puerta.

siempre sin un rostro innecesario, con lo que quedaría su identidad al resguardo de la amplitud inagotable que la caracteriza. Sin embargo, se da una paradoja: la mujer es la que elige, la que selecciona entre la masa informe masculina, mientras el hombre, contradictoriamente, y no acertamos a saber si estos cinco solteros también, representa un rol eminentemente pasivo entre las innumerables particularidades femeninas. He aquí, pues, otro texto muy provechoso, en sintonía con nuestro discurso y cuya lectura aconsejamos. Del mismo modo imaginamos a Duchamp disfrutando de él y sacando sus propias conclusiones: por ejemplo, su *Vidrio* visto por él mismo como una original “simetría comanditada”, nos trae enseguida a la memoria el interrogante que se hiciera Víctor Eremita al reflexionar sobre el matrimonio...: “¿Es un deber, o una sociedad en comandita?” KIERKEGAARD, S.: *In vino veritas*. Madrid, Alianza Editorial, 2009, p. 126.

- 46 “I sentiment ambivalenti di Duchamp a proposito di questa Vergine –che sta per diventare una Sposa intoccabile e contesa dai suoi numerosi scapoli– sono ben espressi nel titolo di due disegni; infatti, in francese e in tedesco, termini di ‘ragazza’ o ‘vergine’ sono talvolta usati come eufemismo di prostituta.” DURAND, G.: *Les structures anthropologiques de l’imaginaire*. París, Presses Universitaires de France, 1963, p. 116. Cit. por: SCHWARZ, A.: *Marcel Duchamp, la Sposa... e i Readymade*. Milano, Electa, 1988, p. 18.
- 47 TOMKINS, C.: *Op. cit.* p. 20. Para una ampliación del punto de vista extraemos la siguiente cita de los *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*, de Sigmund Freud, en la que parecen asomar de lejos también aspectos del *Vidrio*: “La relación entre la sublimación posible y la actividad sexual necesaria oscila, naturalmente, mucho, según el individuo e incluso según la profesión”. FREUD, S.: *Ensayos...* Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 36.

Finalmente –concluimos con Kierkegaard:

En todas estas relaciones se oculta una profunda ironía. El ser que existe tan sólo para los demás es el que domina: el hombre “libera”, pero la mujer elige. La mujer cree que la conquistan y el hombre quien vence; sin embargo, el vencedor se inclina ante la vencida⁴⁸.

Por lo demás, “no se tiene más que: por ‘hembra’ el urinario público y de eso vivimos”⁴⁹.

48 KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Op. cit. p. 128.

49 DUCHAMP, M.: *Escritos. Duchamp du Signe*. Op. cit. (“Caja de 1914”) p. 33. O bien, “tenemos cola: por ‘hembra’ el urinario público y tenemos ganas”. Pues del original “–on n’a que: pour ‘femelle’ la pissotière et on en vit.–” puede leerse debido a su homofonía como en esta segunda versión: “on a queue: pour ‘femelle’ la pissotière et on envie”. En este comentario, por cercanía y amistad, seguimos las indicaciones y la traducción directa del artista franco-español Pierre Valls, dejando a un lado, por similares, traducciones previas. Ambas versiones de “este darse cuenta” soltero remitirían de manera más o menos directa al sexo masturbatorio, el mismo que pese a ser operación mental acaba en el desagüe. Así, si la primera de ellas es lacónica pero realista, la segunda es activa y consecuente, trasladándonos inmediatamente las dos a su *Fuente*. Con todo, podría quedar un tercer acercamiento. Aparte de ese “tener” cola o tener que “hacer” cola, requisitos indispensables ambos para la utilización del urinario o para la mujer, siguiendo de nuevo a Valls, creemos que puede ser acertada su propuesta (o al menos una propuesta), cuando, de modo sugerido y penetrante, lee “pour femelle la pissotière” como “por hembra la meadora”, la que mea, en símil claro de toda aquella corriente innata de personas que encuentra la excitación en el derramamiento del orín femenino desde su abrupto manantial. Imagen que lo lleva rápidamente a relacionar la cascada en *Étant donnés* con la abertura genital de la mujer (una cascada rubia, por tanto). Sobre este tema, véase el artículo de B. Marcadé en el que lee en argot el término “fuente” como órgano sexual femenino, comentario que explica con la aportación de alguna nota más de Duchamp, e ilustra con algunos ejemplos de la historia del arte: las *pisseuses* de Rembrandt, Picasso y Bernard Picart, las fuentes o manantiales de Ingres y Courbet, o la caricatura anónima titulada *Femme fontaine*, de 1847, en la que una fuente a modo de mujer clásica asperja su chorro parabólico sobre dos individuos vestidos que chapotean emocionados. MARCADÉ, B.: “Water Leaking on All Floors”, en BANZ, S. (ed.): *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*. Cully and Bellevue-Chexbres, JRP|Ringier, 2010, pp. 98-107.

BIBLIOGRAFÍA

- BUFFET-PICABIA, G.: "Un peu d'histoire", en VV. AA.: *Paris-New York*. París, Centro Georges Pompidou, 1974.
- CABANNE, P.: *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1984.
- CLAIRE, J.: *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'art*. París, Gallimard, 2000.
- DUCHAMP, M.: *Affectionately, Marcel / The Selected Correspondence of Marcel Duchamp*. Ghent-Amsterdam, Ludion Press, 2000.
- _____: *Apropos of myself* (notes for a lecture). St. Louis, City Art Museum of St. Louis, 1964.
- DUCHAMP, M.: *Escritos. Duchamp du Signe*. Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- _____: *Notas*. Madrid, Tecnos, 1998.
- FREUD, S.: *Ensayos sobre la vida sexual y la teoría de las neurosis*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.
- HAMILTON, G. H. y HAMILTON, R.: "Marcel Duchamp Speaks". ("An interview by George Heard Hamilton in 1959", entrevista inédita realizada para la serie de la BBC "Art, AntiArt"), en *Marcel Duchamp, The Creative Act*. Bruselas, Sub Rosa, 2005, [CD].
- JOHNSON SWEENEY, J.: *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. Vol. XIII, n.º 4-5, 1946.
- KIERKEGAARD, S.: *Diario de un Seductor*. Barcelona, Río Nuevo, 2000.
- _____: *Escritos. Sobre el concepto de ironía (en constante referencia a Sócrates)*. Madrid, Trotta, 2000.
- _____: *Estética del matrimonio: carta a un joven esteta*. Buenos Aires, Editorial Dédalo, 1960.
- _____: *In vino veritas*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- LEBEL, R.: *Sur Marcel Duchamp*. France, Trianon Press, 1959.
- LEE GOLDBERG, R.: *Performance – Live Art 1909 to the Present*. Nueva York, H. N. Abrams, 1979.
- LENCLOS, N. de: *Lettres de Ninon de Lenclos au marquis de Sévigné, avec sa vie*. Amsterdam, François Joly, 1757.
- LEVY, J.: *Memoir of an Art Gallery*. Nueva York, G. P. Putman's Sons, 1977.
- LÓPEZ ARANGUREN, J. L.: "Amor humano, noviciado cristiano", *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 26, 1952.
- MARCADÉ, B.: *Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2008.
- _____: "Water Leaking on All Floors", en BANZ, S. (ed.): *Marcel Duchamp and the Forestay Waterfall*. Cully and Bellevue-Chexbres, JRP | Ringier, 2010.
- MARCHÁN FIZ, S.: "Marcel Duchamp. La 'fuente' y la transfiguración artística de los objetos", *Arte y Parte*, n.º 29, oct.-nov. 2000.

MASSOT, P. de: "Esquisse pour un portrait à venir de Marcel Duchamp",
Journal des Poètes, 1948.

_____: *Marcel Duchamp, Propos et souvenirs*. Milán, Schwarz, 1965.

MINK, J.: *Marcel Duchamp 1887-1968. El arte contra el arte*. Colonia,
Taschen, 2002.

ORTEGA Y GASSET, J.: *La deshumanización del arte. Y otros ensayos de
estética (incorpora España invertebrada)*. Barcelona, Planeta
DeAgostini, 2010.

PARCERISAS, P.: *Duchamp en España*. Madrid, Siruela, 2009.

RAMÍREZ, J. A.: *Duchamp. El amor y la muerte, incluso*. Madrid, Editorial
Siruela, 2000.

SCHULZ, H.: "A Modest Head Start: The German Reception of Kierkegaard",
en STEWART, J. (ed.): *Kierkegaard's International Reception: Northern
and Western Europe*. Surrey, Ashgate, 2009.

SCHWARZ, A.: *Marcel Duchamp, la Sposa... e i Readymade*. Milán, Electa, 1988.

_____: *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York, Delano
Greenidge Editions, 2000.

SEIGEL, J.: *The Private Worlds of Marcel Duchamp: Desire, Liberation, and
the Self in Modern Culture*. Berkeley and Los Ángeles, University of
California Press, 1995.

THULIÉ, H.: *La femme. Essai de Sociologie Physiologique*. París, A.
Delahaye y É. Lecrosnier (Eds.), 1885.

TOMKINS, C.: *Duchamp*. Barcelona, Anagrama, 1999.