



Gabriel Rodríguez de Alba, Propio de ella

Julio Cortázar y Marcel Duchamp o nuevos encuentros a deshora

MERCEDES ONTORIA PEÑA

Università degli Studi di Perugia, Italia

Impossibilia N°7, páginas 33-51 (Abril 2014) ISSN 2174-2464

Artículo recibido el 27/02/2014, aceptado el 01/04/2014 y publicado el 30/04/2014.

RESUMEN: Este trabajo analiza los puntos de convergencia entre Julio Cortázar y Marcel Duchamp a través de las alusiones implícitas y explícitas al artista francés en los libros-*collage* de Cortázar *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969).

PALABRAS CLAVE: Julio Cortázar, Marcel Duchamp, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*.

ABSTRACT: This paper analyzes the convergences between Julio Cortázar and Marcel Duchamp through the implicit and explicit mentions of the French artist in Cortázar's *collage*-books *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) and *Último round* (1969).

KEYWORDS: Julio Cortázar, Marcel Duchamp, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último round*.



INTRODUCCIÓN

Dentro de las coincidencias surgidas en torno a la figura de Julio Cortázar y el artista Marcel Duchamp, que el escritor argentino señaló en diversas ocasiones, quizá la más conocida sea la que aparece velada en el capítulo 56 de *Rayuela*. Se trata de la construcción de su protagonista, Oliveria, de un laberinto de piolines, cordeles recogidos aquí y allá, cuidadosamente dispuesto en su habitación del manicomio donde trabaja. Esta singular fortaleza defensiva, que se proponía obstaculizar el acceso hasta Oliveira, recuerda al *ready-made* duchampiano *Escultura de viaje* (1918).¹ Dicha escultura era, en realidad, una instalación formada por tiras de caucho y pedazos de cuerda que podía transportarse y montarse de manera caprichosa en cualquier espacio, de modo que tenemos noticia de ella en el estudio de Duchamp, así como entre el equipaje que el artista decidió incluir en su viaje a Buenos Aires. Duchamp mismo se refiere a este montaje como un entramado de cuerdas que impedía moverse libremente por la habitación que ocupaba.

Y, sin embargo, la alusión a la *Escultura de viaje* en *Rayuela* no es intencionada, sino que forma parte del armazón de conexiones arbitrarias surgido en torno a Duchamp que el propio Cortázar subraya en diversos escritos y entrevistas, entre ellos, en *Último round* o en el capítulo “De otros usos del cáñamo”, en *Territorios* (1978):

¹ Cortázar hizo referencia a ello en *Último round*: “Muy lejos, en los años cincuenta y ocho o cincuenta y nueve, [...] en Buenos Aires, un tal Oliveira llenó de cordeles una habitación para que no se pudiera circular en ella. Vaya a saber si la habitación no se parecía a aquella otra donde Marcelo del Campo había tendido sus cordeles cuarenta años atrás; un hotel puede convertirse con el tiempo en manicomio y viceversa, son cosas que se han visto.” (2010: 188)

Hay después una vasta zona de vida, las grandes elecciones voluntarias y por debajo, siempre, la recurrencia de los primeros y obstinados signos de contacto con los mundos de adentro, la fórmula intocable de la sangre individual. Por eso ciertas secuencias que desafiaban toda lógica no podían sorprenderme; nada más natural que elegir a Marcel Duchamp como uno de mis faros, en el sentido baudeleriano del término, y sólo muchos años más tarde saber de su obsesión por los piolines, sus atmósferas espaciales nacidas de insolentes telarañas (2009: 65).

Si a Cortázar le acompañó siempre la pasión por los piolines: primero, en los juegos infantiles, después, de manera más simbólica, en sus lecturas y textos, y más tarde en su primer empleo como empaquetador de libros; no es menor la recurrencia de este material en las obras duchampianas. En las páginas que abren *La vuelta al día en ochenta mundos*, Julio Cortázar menciona un trabajo de Duchamp concebido a partir de tres hilos. Se trata de *Tres zurcidos patrón* (1913-1914): más que una obra artística en sí, patrones de una nueva unidad de medida llevada a cabo “por el sistema no más convencional que otros de dejar caer un trozo de cordel sobre una superficie engomada y acatar su longitud y su dibujo” (Cortázar, 1969: 9). Los experimentos con cordeles, capaces de evocar una manera diferente de concebir el espacio, también ocuparon a Cortázar:

Pero es que en el piolín yo descubría virtualidades extraordinarias, por ejemplo bastaba ponerlo por encima de cualquier circunferencia y ahí mismo, con sólo estirarlo, la curva se volvía recta y me daba la extensión total sin necesidad de operaciones complicadas. Y sobre todo había otra cosa, el hecho de que bastaba tender un piolín en el aire para que el ámbito cambiara, se organizara de un modo diferente antes y después, encima y debajo de ese fino coagulante del espacio (1969: 64).

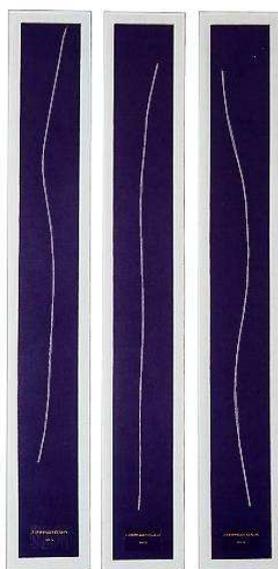


Fig. 1. Lienzos con los hilos de *Tres zurcidos patrón* (1913-1914) que sirvieron como modelo para las tablillas utilizadas como unidad de medida por Duchamp.

Los casos de convergencia como estos poseen gran trascendencia para nuestro autor, quien los interpreta como pequeños prodigios cotidianos, fenómenos que manifiestan la existencia de otros órdenes más allá de los parámetros establecidos. Muchas de estas concomitancias con Duchamp señalan, tal y como sostiene Cortázar, una asociación entre ambos tan insólita como significativa.

El presente análisis atiende, pues, a los nexos fortuitos surgidos entre el escritor y el artista ya mencionados por Cortázar, pero se propone también examinar otros vínculos de este tipo que recorren principalmente sus libros-collage, *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*, y que, más allá de la mera curiosidad, encuentran entre los dos autores una misma concepción del arte y una actitud existencial similar. Este estudio persigue, así, inscribirse en la línea de alusiones emprendida por Cortázar, consciente siempre de las inagotables posibilidades de su obra, y halla su justificación en el profundo interés que suscitó la figura de Marcel Duchamp en el autor de *Rayuela*. En efecto, entre sus lecturas se encontraban diversos ensayos y homenajes de autores especializados en Duchamp. Del mismo modo, resulta interesante destacar, entre el fondo bibliográfico del autor, un libro-maleta “diseñado por Vicente Rojo a la manera de Marcel Duchamp” que contiene un estudio de Octavio Paz sobre la obra del francés, y en cuya elaboración tomó parte Duchamp mismo. Este libro-objeto imita la *Boîte en valise* (1935-1940), una maleta donde Duchamp colocó diferentes réplicas reducidas de casi todas sus obras a modo de “museo portátil”.



Fig. II. Marcel Duchamp, (1935-1940). *Boîte en valise*.



Fig. III. Octavio Paz, (1968). Marcel Duchamp, México: Era. Libro-maleta depositado en la Biblioteca Julio Cortázar de la Fundación Juan March.

LIBROS-COLLAGE Y READY-MADES

La vuelta al día en ochenta mundos (1967) y *Último round* (1969) concretan desde su propia fisicidad las implicaciones estéticas de Julio Cortázar con su obra: ambos volúmenes, conocidos como “libros almanaque” o “libros-collage”, fueron proyectados con la colaboración del artista argentino Julio Silva, y tanto su formato como la diagramación de sus cubiertas y su diseño interior les confieren rasgos propios de libro-objeto. De esta característica participa de manera especial *Último round*: el volumen fue guillotinado en su tercio inferior por sugerencia de Silva, quedando entonces dividido en lo que se llamó “Planta baja” y “Primer piso” permitiendo que textos e imágenes de la parte superior puedan coincidir con los que ocupan la parte inferior de manera aleatoria.

Por otra parte, el contenido de las obras resulta inusual al estar formado, en ambos casos, por una recopilación de textos cortazarianos datados en diferentes fechas y lugares, heterogéneos en temática, tono, estilo y género literario. Un mosaico de piezas que se articula en torno a la figura de su autor y que contribuye a dibujar con trazo bien delineado su pensamiento a través de apreciaciones de carácter literario, político, social, musical, científico; y a mano de relatos, poemas, reflexiones intimistas, comentarios de noticias, juegos de estilo. Asimismo, se recoge en ellos abundante material visual: fotografías, reproducciones de pinturas, grabados, dibujos, bocetos, cuya relevancia en el volumen reafirma la dimensión plástica de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round*.

Previendo el desconcierto y los posibles reparos del lector ante su nueva propuesta, Cortázar incluye un primer capítulo en *La vuelta al día en ochenta mundos* donde explica la génesis de su libro y diserta sobre su carácter misceláneo a través de citas y sugerencias artísticas que comparan la naturaleza de su obra con los trabajos de Man Ray y Marcel Duchamp. Es aquí donde el autor establece una analogía entre la concepción de *La vuelta al día en ochenta mundos* y la poética artística de Duchamp mediante una cita que describe el laboratorio de este:

Todo lo que ve usted en esta habitación o, mejor, en este almacén, ha sido dejado por los locatarios anteriores; por consiguiente no verá gran cosa que me pertenezca, pero yo prefiero estos instrumentos del azar. La diversidad de su naturaleza me impide limitarme a una reflexión unilateral y, en este laboratorio cuyos recursos someto a un inventario sistemático y, bien entendido, en sentido contrario al natural, mi imaginación se expone menos a marcar el paso (Robert Lebel citado por Cortázar, 1969: 9).

Este fragmento justifica el carácter combinatorio del volumen, y el comentario de Cortázar en las siguientes líneas, donde alude al método de composición de dos trabajos del artista (*Tres zurcidos patrón* y el *Gran vidrio*), pone el acento en la estrecha vinculación arte-vida que exhibían los trabajos de Duchamp y que define también la idiosincrasia de los libros-*collage*. El “sentimiento de estar vivo” al que se refiere Cortázar se manifiesta, en los dos volúmenes, a través de su contenido “poroso”, que da cabida a las más diversas y variopintas cavilaciones a través de un contenido híbrido.

La vuelta al día en ochenta mundos y, dos años más tarde, *Último round* fueron confeccionados con un gran número de textos autógrafos elaborados con anterioridad; a esto hay que añadir transcripciones de artículos, informes, noticias, anuncios de periódico, pintadas callejeras y numerosas citas. Los temas brindan una visión personal acerca de acontecimientos o personajes históricos, y homenajean a músicos, escritores y artistas. En los libros almanaque se realizan reivindicaciones literarias y políticas, se retratan ciudades, se proponen juegos lingüísticos y se desvela la cotidianidad más íntima del autor, entre otros muchos argumentos.

En cuanto a las imágenes, una de las características que tanto Cortázar como Silva se preocuparon por subrayar es el carácter casual en su elección. Si bien en ocasiones se presentan como ilustraciones del texto más o menos descifrables, la mayor parte de las veces son guiños, señales que invitan al lector a una interpretación lúdica.

El contenido de los capítulos es una representación del universo cortazariano. Su pensamiento, prisma inagotable, lanza sus múltiples reflejos en estos capítulos-*collages* capaces de traernos al hombre de carne y hueso mediante los fragmentos que configuran su vida. No extraña, entonces, la analogía de los libros almanaque con los dispares objetos llegados casualmente al taller de Marcel Duchamp. En ambos casos heterogeneidad y azar son características fundamentales de obras complejas, supeditadas a la libre interpretación y que, sobre todo, explican el credo artístico y existencial de cada uno de sus autores.

La mención a las piezas del laboratorio de Duchamp envuelve una referencia a los *ready-mades*, objetos cotidianos que con frecuencia han sufrido leves modificaciones –a veces simplemente un cambio en su habitual orientación espacial– y que han sido elevados al rango de obras de arte por decisión de su autor. Una rueda de bicicleta volteada y apoyada sobre un taburete, un porta-botellas vacío o un libro de geometría colgado en un balcón a la intemperie testimonian cómo los artículos nacidos de la producción

mecánica, extraídos y aislados de su contexto habitual, y desprovistos de su función práctica, llegan a adquirir un nuevo valor artístico. La transformación que Duchamp imprime al papel del arte en la Edad Contemporánea hace que la obra pase de ser portadora de virtudes estéticas a ser objeto de reflexión, elemento irónico y desacralizante de la obra de arte tradicional. Duchamp ataca la noción de “gusto” vinculada al arte, por tratarse de un concepto basado en la costumbre, y desmonta el halo de excelencia de la autenticidad frente a la copia en una época que ha visto el nacimiento de la fotografía y el cine como nuevas expresiones artísticas.

La sencillez de la sátira que parecen manifestar los *ready-mades* tiene un trasfondo más profundo y es expresión de una aguda reprobación a los métodos de especulación con que se trata el arte: incluso las obras clásicas han sido elaboradas a partir de elementos pre-existentes, como los tubos de color, los pinceles o el cincel, el lienzo o la piedra que será luego tallada. Duchamp derriba, así, los rasgos que hasta el momento habían sublimado la obra artística dotándola de una aureola de gravedad idealista y distante, y en su lugar propone una obra polifacética de valor conceptual.

A partir de la declaración en el primer capítulo de *La vuelta al día en ochenta mundos*, ¿debemos entender este libro y *Último round* como una suerte de *ready-mades*? Es obvio que no se puede establecer una equivalencia entre la naturaleza de los libros almanaque con, por ejemplo, la de *Rueda de bicicleta sobre taburete de cocina* (1913), pero sí se puede decir que comparten en cierto modo su misma génesis si atendemos a la etimología del concepto duchampiano: ambos volúmenes se originan a partir de material “ya hecho” (*ready-made*), ocasionalmente modificado y adaptado al proyecto de su autor. De igual manera, los libros participan, como también lo hacen los *ready-mades*, de una visión del arte multidimensional, lúdica, erótica e irónica, además de erigirse como proclamas de una actitud existencial más allá de su expresión plástica o literaria.

DUCHAMP EN LOS LIBROS-COLLAGE

La primera alusión visual a Duchamp nos la trae el capítulo de “Julios en acción” (*La vuelta al día en ochenta mundos*) a través del boceto de *Molinillo de café* (1911). El texto que lo acompaña reflexiona sobre cómo los descubrimientos de la física son capaces de transmitir al hombre el sentido del absurdo existencial de manera más exacta e implacable que cualquier metafísica. Para iluminar su reflexión, nuestro autor introduce un poema de Jules Laforgue, y después, en una nota que le sigue, menciona una coincidencia o “secuencia patafísica” de la que parece haberse percatado: Cortázar ha incluido la misma composición poética que sirvió a Duchamp como acicate para una de sus obras más significativas: *Desnudo bajando una escalera* (*Nu descendant un escalier*), de 1912.

También al final del episodio aparece un apunte a pie de página que informa al lector de otro juego de coincidencias que circunda al escrito:

P. S. Cuando anoté: “Normalísima secuencia patafísica” luego de indicar ese enlace Laforgue-Duchamp, que de una manera u otra me envuelve siempre, no imaginaba que una vez más tendría *pasaje* al mundo de los grandes transparentes. La misma tarde (11/12/66), después de trabajar en este texto, decidí visitar una exposición dedicada a Dada. El primer cuadro que vi al entrar fue el *Nu descendant un escalier*, enviado especialmente a París por el museo de Filadelfia (Cortázar, 1969: 20).

Es posible que tras estas travesuras del destino Cortázar se sintiera impulsado a introducir en estas páginas una pintura de Marcel Duchamp, pero ¿por qué la elección del *Molinillo de café*? La respuesta, en realidad, queda abierta porque, como vemos a lo largo de los libros-*collage*, la función principal del material visual es lanzar sugerencias fuera del límite textual de los capítulos. No obstante, hay que considerar que la pintura de 1911 supone un nuevo método de representación artística: Duchamp, inspirado por los avances tecnológicos de su época, incluye, por primera vez en uno de sus cuadros, elementos propios de los diseños mecanicistas dibujando una flecha que indica el sentido en que gira el mango del molinillo y representando el movimiento de la manivela en los diferentes puntos de su recorrido. Cortázar, que conocía el significado de estos detalles por sus lecturas,² podría haber elegido el dibujo para subrayar, después de haber tratado sobre ello en su texto, la incursión de lo científico en los diferentes campos de la existencia.

Por su parte, *Último round* muestra dos imágenes conectadas con el artista, son las que encontramos en el capítulo dedicado íntegramente a Marcel Duchamp: “Marcelo del Campo, o más encuentros a deshora”, donde Cortázar explica la analogía entre el laberinto de Oliveira y el otro duchampiano, a los que nos referíamos al principio.

La primera imagen es una fotografía que retrata a Marcel Duchamp y ocupa por completo una página del “Primer piso”. Es uno de los poquísimos primeros planos que presenta el libro, encontramos solo dos más: uno de ellos es el retrato de Julio Cortázar. La concurrencia de los rostros de los dos hombres a toda página tiene todavía algo más de llamativo: la fotografía de Cortázar ha sido “cinetizada” por el artista Pol Bury, es decir, el semblante del autor aparece descompuesto en círculos concéntricos, como si se tratara de una serie de discos en movimiento rotatorio. La coincidencia Duchamp-Cortázar se da aquí en relación con los juegos ópticos que tanto interesaron al artista francés.

El fenómeno que recrea Bury guarda íntima relación con los discos visuales que Duchamp realizó en diferentes ocasiones y con dispositivos como Óptica de precisión, de 1920. Esta máquina consistía en un eje

² Cortázar conocía *Conversaciones con Marcel Duchamp*, de Pierre Cabanne, tal y como lo afirma en “Marcelo del Campo, o más encuentros a deshora” (Cortázar, 2010: 188).

metálico sobre el que giraban diversos paneles de vidrio con segmentos circulares dibujados en su superficie que, durante el movimiento, producían la ilusión óptica de formar una única espiral.³



Fig. IV. Imagen de Julio Cortázar cinetizada por Pol Bury, *Último round* (2010: 9).

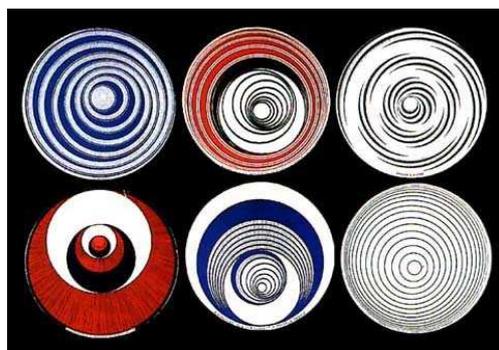


Fig. V. Marcel Duchamp, *Rotorrelieves* (1935).

En cuanto a la segunda ilustración de “Marcelo del campo, o más encuentros a deshora”, se trata de la fotografía de un *ready-made* perdido, *Cerrojo de seguridad con cuchara* (1957), que Duchamp montó encolando una cuchara de metal a un cerrojo, en una puerta de su casa en Nueva York. El *ready-made*, según el histórico y coleccionista de arte Arturo Schwarz, es una trasposición tridimensional del juego de palabras *Du dos de la cuiller au cul de la douairière* (*Del dorso de la cuchara al culo de la vieja señora*), a través del cual Duchamp aludía a su hermana y a un deseo de incesto inconsciente.⁴ En realidad, no sorprende la elección de esta imagen por parte de Cortázar: los juegos de palabras, el humor y el erotismo que subyacen al *ready-made* son, todos ellos, recursos habituales en el escritor y dominan los libros almanaque. De hecho, todo este capítulo coincide en la “Planta baja” con uno de los juegos lingüísticos que propone Cortázar: los

³ En una carta a Francisco Porrúa, tras una primera mención a Duchamp, Cortázar relata: “Por cierto que en estos días he visto, entre otras memorables exposiciones, una íntegramente dedicada al surrealismo y donde, además de los rotorrelieves, funcionaba una hermosa máquina óptica de Duchamp.” (Cortázar, 2002a: 482)

⁴ Agradecemos la noticia a José Jiménez, director de la edición española de “Escritos” de Marcel Duchamp, quien ha sido ayuda fundamental para identificar la obra, así como para localizar el catálogo en el que se encuentra.

poemas de “Poesía permutante”, un conjunto de versos que el lector puede combinar a su gusto. Precisamente el grupo de estrofas que se propone en este pasaje es de contenido sexual, con alusiones evidentes a la misma parte del cuerpo aludida por Duchamp en *Del dorso de la cuchara al culo de la vieja señora*.

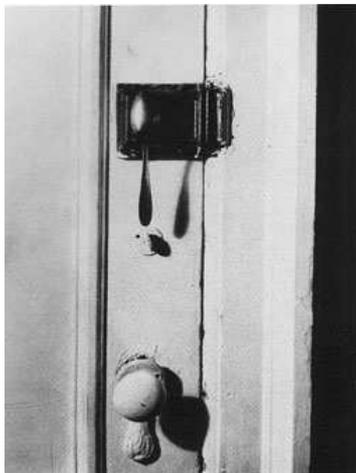


Fig. VI. Marcel Duchamp, Cerrojo de seguridad con cuchara (1957).
Incluido en *Último round* (2010:185).

Por último, en el capítulo se ha reproducido una parte de la célebre obra duchampiana *La novia desnudada por sus solteros*, incluso (1915-1923): una instalación formada por dos placas de cristal, y por ello también conocida como *Gran vidrio*, en cuyo interior se encuentran representados personajes y objetos con diversos materiales (láminas de plomo, alambres, hilos, pintura al óleo, polvo fijado con cola). El *Gran vidrio* muestra los procesos mecánicos, alquímicos y eróticos que conducen al desnudamiento de la novia, representada en el panel superior.

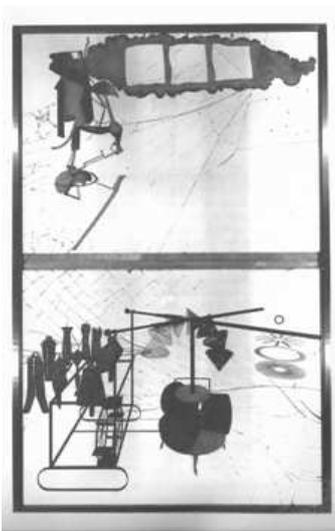


Fig. VII. Marcel Duchamp, *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (Gran vidrio) (1915-1923).

El segmento elegido por Cortázar es el que representa a los testigos oculistas, tres diagramas circulares situados en perspectiva y coronados por una pequeña lente de aumento. Intentar una explicación del conjunto de *La novia desnudada por sus solteros*, incluso es tarea compleja aquí, como también lo es desentrañar el significado de los testigos oculistas; sin embargo, podemos explicar el interés que pudo suscitar esta parte de la obra en Cortázar a través de dos aspectos que se traslucen en ella.

El primero se refiere a su origen y su carácter es anecdótico: en realidad, el trabajo de los testigos oculistas fue concebido a partir de una obra anterior: *Para mirar (desde el otro lado del vidrio), con un ojo de cerca durante casi una hora*, de 1918. Ya que esta fue una de las pocas obras que Duchamp realizó durante su estancia en Buenos Aires, se puede pensar en un guiño a la “argentinidad” del trabajo por parte de nuestro escritor.

Hay otra explicación posible, más concienzuda, que más que esclarecer la elección de Cortázar, contribuye a ampliar la red de coincidencias entre los dos autores y, sobre todo, establece entre ambos un paralelismo que concierne a su ideología artística. Los testigos oculistas han sido considerados como un punto central en el mecanismo de la obra: su función, en este dispositivo ilusorio, es conducir a “la novia” al desnudamiento último y esencial. Octavio Paz explica que los testigos somos, en realidad, los espectadores (la misma colocación de la lente reclama nuestra participación), y que nuestra mirada deseante, desatada por la visión de la novia, se dirige a ella provocando que la muchacha ceda al exhibicionismo en este particular juego circular de proyecciones (Paz, 1989: 128). Añade el escritor mexicano que “el tema es ver-a-través-de...” refiriéndose a la mirada en su intento por atravesar el vidrio y conducir a la ejecución final del rito. El espectador, en su acción contemplativa de la obra, se descubre a sí mismo reflejado en el acto mismo de observar: se enfrenta consigo mismo como un elemento más de la instalación –juego habitual en las obras duchampianas–. Advertimos, entonces, cómo el papel reservado al espectador es fundamental en la resolución de la obra; de él se exige la colaboración en un ejercicio intelectual, pero además su sola presencia completa y da un sentido al trabajo del artista. La mirada transformadora del público del *Gran vidrio* es, en realidad, la misma que demanda la literatura cortazariana con su lenguaje polifónico en su condición de obra abierta.⁵

⁵ Marcel Duchamp lo explica de esta manera: “En resumen, el artista no es el único que consuma el acto de creación, pues el espectador establece el contacto de la obra con el mundo exterior descifrando e interpretando sus profundas calificaciones para añadir así su propia contribución al proceso creativo.” (2012: 236).

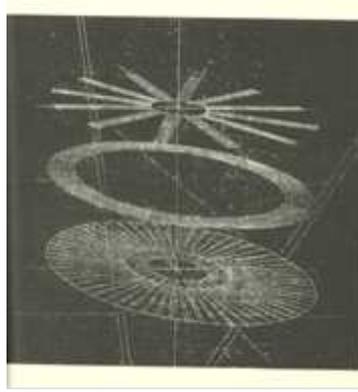


Fig. VIII. Reproducción de los testigos oculistas en *Último round* (2010: 187).

El mecanismo imaginario del *Gran vidrio* se relaciona con “los grandes transparentes”, concepto acuñado por el surrealista Breton,⁶ que Cortázar menciona en “Julios en acción” –recordemos el fragmento que citábamos arriba: “no imaginaba que tendría pasaje al mundo de los grandes transparentes” (Cortázar, 1969: 20)–.

Penetrar en “los grandes transparentes” es aceptar la existencia de órdenes desconocidos que escapan a la lógica del ser humano, pero cuyos indicios se filtran continuamente en la cotidianidad. El cristal es una de las entidades materiales que, como la esponja, permite a Cortázar definir su ideología existencial. La porosidad de la esponja permite que sea traspasada por los líquidos, mientras que el cristal consiente la penetración de la mirada. Cristal y esponja son metáforas de una visión capaz de colarse por los intersticios de lo cotidiano para llegar a lo excepcional, por eso no sorprende que Cortázar, al igual que el artista francés, se sintiera atraído por este material:

Por ahí yo he escrito un texto donde reseño la fascinación que desde muy pequeño sentí por todo lo que es transparente, por los cristales, los vidrios, que me siguen fascinando, porque el fenómeno de la transparencia, el hecho de que la visión pueda atravesar una superficie opaca, una superficie material como es el cristal, me sigue pareciendo una incitación a ver en la materia otras cosas de las que se ven habitualmente (Prego, 1985: 26).

⁶ “El hombre quizá no sea el centro, el *punto de mira* del universo. Podemos llegar a pensar que por encima del hombre, en la escala animal, existen unos seres cuyo comportamiento parece al hombre tan ajeno al suyo como éste pueda serlo con respecto al de la efímera o al de la ballena. Nada se opone, necesariamente, a que estos seres sean perfectamente ajenos al sistema de referencias sensoriales del hombre [...] No cabe la menor duda de que esta idea nos abre un inmenso campo de especulaciones, aun cuando también es cierto que tiende a situar al hombre en aquellas modestas circunstancias de interpretación de su propio universo en que se encuentra el niño que se complace en imaginar a una hormiga vista desde abajo, después de atizar una patada al hormiguero. [...] ¿Un nuevo mito? ¿Es preciso convencer a estos seres de que son el resultado de un espejismo o bien darles ocasión de manifestarse?” (Breton, 2009: 268-269).

El texto al que se refiere Cortázar se encuentra en un capítulo de *Territorios*, dedicado al artista Leonardo Nierman cuyo título es “Las grandes transparencias”. La expresión es recurrente en el universo de nuestro autor, así, la encontramos también citada entre sus páginas personales, precisamente en una dedicatoria firmada por Octavio Paz en su ensayo sobre el *Gran vidrio*: “A Julio, con un abrazo y mucha transparencia.”⁷

Hay otra referencia encubierta a esta instalación de Duchamp en uno de los títulos que componen *La vuelta al día en ochenta mundos*, se trata del capítulo “De otra máquina célibe”, donde Julio Cortázar, tras relatar nuevas coincidencias que conciernen al creador de los *ready-mades*, entre otros personajes, presenta los bocetos de un artefacto singular. Los dibujos muestran el plan para la construcción de una máquina para leer *Rayuela* proyectada por un miembro del Instituto de Estudios Patafísicos de Buenos Aires, Juan Esteban Fassio. La denominación de “célibe” dada por Cortázar a esta máquina se explica a través del tema del amor en *Rayuela*. En la novela, Horacio malogra su relación con la Maga. Su desencanto existencial y, a la vez, la búsqueda de lo esencial que construye la metáfora del juego de la *Rayuela* lo recluyen a un estado de soledad vital, de celibato. La misma situación en que se encuentran los solteros o célibataires del *Gran vidrio*, en los que el deseo de alcanzar a la novia queda frustrado.

El erotismo que aflora en *La novia desnudada por sus solteros*, incluso nos conduce a una nueva conexión Duchamp-Cortázar. Gran parte de los trabajos de aquel han sido interpretados en clave erótica por algunos estudiosos de su obra, en algunos casos aludiendo a un deseo incestuoso reprimido del artista, en otros, interpretando esta recurrencia iconográfica como una práctica burlona, un divertimento. Es esta última lectura la que establece un vínculo con los libros-*collage*. La interpretación simbólica del erotismo como experiencia anticonformista, como juego, se manifiesta de manera evidente en el capítulo “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar”, en *Último round*, donde se realiza una crítica de la prosa erótica en español. Si el contenido del capítulo es una exhortación a los escritores hispánicos a desenvolverse con mayor destreza en el tratamiento del erotismo, el título insta a la naturalidad y desinhibición en su práctica misma. La apertura en ámbito sexual se traduce en un aumento de las posibilidades lúdicas para la vida y simboliza además uno de los “pasajes” que, desde la cotidianidad, conducen a lo extraordinario.

La representación plástica del sexo femenino se inscribe en una tradición artística a la que pertenecen pintores como Coubert o escultores como Rodin. La obra más famosa de Duchamp donde este órgano se representa con gran realismo es *Dados: 1º. La cascada 2º. La luz de gas* (1946-1966), instalación que convierte de nuevo al espectador en mirón de un acto erótico, pues debe escrutar a través del agujero de una puerta para contemplar un cuerpo desnudo que muestra su sexo afeitado. Antes de este ensamblaje, encontramos en Duchamp, bocetos, esculturas y pinturas que retratan el cuerpo femenino en total apertura

⁷ La dedicatoria está firmada por “Octavio” en París, el 14 de mayo de 1977 (Paz, 1977). El ejemplar se encuentra actualmente en la Biblioteca Julio Cortázar, de la Fundación Juan March de Madrid.

o que presentan el sexo de la mujer en primer plano. La falta de inhibición, la llamada a penetrar metafóricamente la hendidura, el juego que involucra al físgón como elemento indispensable en la instalación, todo ello nos acerca a las aspiraciones cortazarianas y a su representación gráfica: algunas de las fotografías incluidas en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” son fragmentos tomados de la *Puerta del beso*, de Brancusi, que muestran ranuras verticales, símbolo de aquellas otras femeninas. Puerta y ranura son de nuevo elementos de pasaje.

EL LENGUAJE LÚDICO Y LA DESMITIFICACIÓN DEL ARTE

El lenguaje constituye un aspecto fundamental en la obra de Marcel Duchamp. Recordemos que *Desnudo bajando una escalera* nació inspirado por el poema de Laforgue "Encore a cet astre", y que el *Gran vidrio* hizo lo propio bajo el influjo de la representación teatral de *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel, cuyo universo verbal, hecho de experimentos con el lenguaje, fascinaron al artista. El interés por los juegos de palabras, en especial por la homofonía, llevó a Duchamp a crear multitud de retruécanos; muchos de ellos constituyeron parte fundamental en la concepción de sus obras. De igual modo, esta técnica fue usada en la invención del nombre de su alter ego, Rrose Sélavy, cuyo sonido en francés coincide con “Eros c’est la vie” (“Eros es la vida”).

Estos pasatiempos con el lenguaje pudieron atraer la atención de Cortázar, quien los habría leído en las páginas de *Marchand du sel*, la primera recopilación de los escritos del artista que daba a conocer la importante dimensión textual de sus creaciones al gran público, y que nuestro autor tenía en su biblioteca. El mismo Cortázar declara en *La vuelta al día en ochenta mundos* haberse dedicado durante un periodo de su vida al estudio de los “raros textos de Duchamp” (1969: 81). La hipótesis del interés que pudieron suscitar aquellos juegos de homofonía en Cortázar se explica fácilmente si pensamos en sus continuos ensayos lingüísticos y en la importancia que atribuía a las palabras como representación de una realidad que urge ser reinterpretada. Ya que el lenguaje se vincula con el sistema mental heredado, es necesario “revivirlo” para transmutar la propia existencia. De sus improvisaciones con el lenguaje, tenemos una amplia muestra en los libros-*collage*: modificaciones ortográficas en capítulos como “What Happens Minerva?” (*La vuelta al día en ochenta mundos*), donde se incorpora la letra “h” a algunas palabras de manera arbitraria; uso del lenguaje glíglco (aparecido por primera vez en *Rayuela*) en “La inmiscusión terrupta” (*Último round*); dislocaciones sintácticas en “Por escrito gallina una” (*La vuelta al día en ochenta mundos*); truncamientos sintácticos en textos como “La hoguera donde arde una” (*La vuelta al día en ochenta mundos*) o en “/que sepa abrir la puerta para ir a jugar” (*Último round*); alteraciones gráficas en “Noticias del mes de mayo” (*Último round*).

Una vez más, los experimentos de Cortázar y Duchamp hallan su fundamento en la necesidad de cuestionar los hábitos adquiridos. La comicidad, a menudo picante en el caso del francés, es un componente fundamental en estas pericias lingüísticas, y cabría decir que lo es también en todos los trabajos del artista y en un gran número de textos de Cortázar: mientras que *Rayuela* se hace eco de ello, *La vuelta al día en ochenta mundos* subraya, en su primer capítulo, la voluntad de hacer del humor su emblema.

No solo las obras, sino también las vicisitudes cotidianas de ambos, escritor y artista, incluyeron el sentido del humor y la travesura como facetas esenciales en sus vidas. Cortázar mismo pone como ejemplo a Duchamp como máximo representante de ello en una entrevista con Saúl Yurkievich y Pierre Lartigue:

PL: ¿Conoces a alguien que haya aplicado esta concepción del juego a su propia vida?

JC: No personalmente, pero supongo que alguien como Marcel Duchamp se sitúa lúdicamente frente a la vida; la vida es para él un inmenso juego vertiginoso. Otro ejemplo es R. Roussel (Yurkievich, 1994: 72).

La jovialidad y la insinuación burlona caracterizan también la concepción del arte de estas dos figuras. Cortázar demuestra este talante de manera explícita en las primeras páginas de *La vuelta al día en ochenta mundos*. Allí, una mención a la actitud artística de Man Ray (gran amigo y colaborador de Duchamp), le sirve como declaración de principios: desvela sus ideas sobre la índole del objeto artístico y, por ende, justifica el carácter de su libro. Man Ray, Duchamp y Cortázar, como también hiciera el grupo Dada, confluyen en su visión desenfadada del arte y en su interés por desnudar a sus representaciones de la gravedad con que son tratadas. Despojan a las obras de su halo aburguesado y pretencioso, y les asignan una función liberadora a través del humor que, para Cortázar, era “una de las cosas más serias que existen” (Harss, 1968: 283) debido a su ingenio y a su naturaleza incisiva.

En este sentido, resulta interesante señalar que, tanto el artista francés, como el autor de los libros-*collage*, se sirven de una de las obras renacentistas más célebres para realizar una crítica jocosa. Nos referimos a la pintura de Leonardo da Vinci, *La Gioconda*, que Duchamp convirtió en *ready-made*, y que Julio Cortázar cita en el capítulo “Noticias del mes de mayo” (*Último round*).

El retrato, que fue modificado por Duchamp, quien dibujó bigote y perilla a la Mona Lisa, se llamó L.H.O.O.K., título que aparece al pie del cuadro. Nos encontramos de nuevo con una agudeza lingüística que ha sido interpretada de diversas maneras. La más conocida es la que surge de leer en francés las siglas y que da como resultado la frase: “ella tiene el culo caliente”, para la que se han aventurado diferentes explicaciones. También se ha apuntado a la lectura de las letras como un acrónimo cuyo sonido coincide con el inglés LOOK, interpretación que daría, una vez más, un papel transcendental a la mirada del observador en el significado final de la obra. Sea como fuere, el atrevimiento del gesto de Duchamp reactiva

con una sacudida la obra de Leonardo, y la despoja de la acartonada solemnidad con que es contemplada normalmente.



Fig. IX. Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q. (1919).

Cortázar, por su parte, escribe en *Último round*:

“(STOP THE PRESS: La Gioconda expiró anoche a las 20.25, víctima de una indigestión de contemplaciones prefabricadas. Se prevé una baja en las acciones de American Express, Cook y Exprinter)”
(2010: 48 “Primer piso”)

La crítica que subyace a este pasaje alude a la especulación en el mundo del arte, reprobación que también encierran los *ready-mades* duchampianos, y se aproxima al tono socarrón empleado por Duchamp y a su maniobra de intención desmitificadora.

En la misma línea de modificaciones de obras artísticas, podemos incluir las novedades que introduce Cortázar en unos trabajos del escultor Reinhoud d’Haese. Nuestro autor incorpora en “Diálogo de las formas” (*Último round*: 165 “Primer piso”) unas fotografías de algunas estatuas de bronce de Reinhoud, que dispone en forma de cómic, y añade al pie de ellas unas palabras imitando la voz de los personajes, que dialogan entre sí con humorismo absurdo.



Fig. X. Viñetas en *Último round* (2010: 166).

CONCLUSIÓN

Casi desde el inicio de su carrera literaria, Julio Cortázar se interesó por las coincidencias fortuitas que el hombre experimenta con relativa cotidianidad. Esta red de asociaciones que conectan de manera enigmática tiempos, lugares, personas y acontecimientos distantes entre sí, tomaron, para Cortázar, el nombre de figuras, en cuanto dibujaban un tejido de conexiones significativo, aunque inescrutable.

Esta idea conecta con la expresión “encuentros a deshora”, que el autor utilizó en sendos capítulos de *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* para referirse a los sucesos de convergencia. Dado que Cortázar utiliza esta expresión en el capítulo dedicado a Marcel Duchamp, nos ha parecido pertinente tomarla como título para nuestro artículo, en un intento de homenaje y, a la vez, prolongación de los gestos iniciados por Cortázar en su deseo por desovillar aquella madeja de coincidencias que inconscientemente le unió a Duchamp.

La atención por los fenómenos coincidentes se inscribe en el sistema ideológico de Julio Cortázar, pero estos no sólo interesaron a nuestro autor, fueron también motivo de observación y análisis para otras personalidades, como el psicólogo Carl Gustav Jung, quien los denominó fenómenos de *sincronicidad*. Jung, como Cortázar, rechazó la explicación de estos sucesos a través de los mecanismos del azar, y, aun admitiendo la imposibilidad de una justificación intelectual o del análisis objetivo para ellos, propuso la *sincronicidad* como parámetro a considerar entre los tradicionales de tiempo, espacio y causalidad, por su efectiva recurrencia.

Este breve estudio ha querido analizar hasta qué punto las intuiciones cortazarianas podían hacer emerger, de lo inconsciente, un nuevo nivel de significado. Pensamos que el instinto de nuestro autor, escrutador insaciable de nuevos órdenes, nos lleva ciertamente a un resultado formal. Tras las ocultas

convergencias Duchamp-Cortázar pulsan coincidencias más complejas que, como hemos visto, hablan de una sinergia de pensamiento, una confluencia en las convicciones estéticas y un importante nexo en la ideología artística y vital.

En este año en que celebramos el centenario del nacimiento de Julio Cortázar, resulta más oportuno que nunca prestar atención a las incursiones de lo extraordinario en el flujo cotidiano, observar con emoción las casualidades, que nunca serán irrelevantes, y pensar que tampoco es sólo una cuestión de azar que, en el año en que se publica este artículo sobre la unión intuitiva entre Duchamp y Cortázar, se celebre también el Año Internacional de la Cristalografía: un nuevo encuentro (siempre a deshora) con el fenómeno de la transparencia.



BIBLIOGRAFÍA

- Arias, R. (Realizador) y Soler Serrano, J. (Presentador y entrevistador) (1998). Entrevista a Julio Cortázar en 1977. *A Fondo* (Rtve), Barcelona: Editrama.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Breton, A. (2009). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid: Visor.
- Cabanne, P. (1984). *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Calvesi, M. (1993). *Duchamp*. Firenze: Giunti (Dossier Art).
- Cortázar, J. (1969) *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: Siglo XXI.
- (2002a). *Cartas 1*. 1937-1963. Madrid: Alfaguara.
- (2002b). *Cartas 2*. 1964-1968. Madrid: Alfaguara.
- (2002). *Cartas 3*. 1969-1983. Madrid: Alfaguara.
- (2003). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- (2009). *Territorios*. Madrid: Siglo XXI.
- (2010). *Último round*. México, RM, 2010.
- Dávila, M. L. (2001). *Desembarcos en el papel*. Rosario: Beatriz Viterbo.

- Demos, T. J. (2001). Duchamp's Labyrinth: First Papers of Surrealism, 1942. *October*, Summer, 91-119.
- Duchamp, M. (2004). *Duchamp*. Milano: Rizzoli-Skira. Corriere della sera.
- (2012). *Escritos* (edición dirigida por José Jiménez). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Harss, L. (1968). *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Huertas Nadal, D. (2003). El límite soñado: arquitecturas de vidrio no construidas. Reflexiones desde el siglo XXI: las vanguardias artísticas. *Tout-fait. The Marcel Duchamp studies online journal*, 2, issue 5, April. http://www.toutfait.com/issues/volume2/issue_5/notes/nadal/nadal_spanish.html
- Bosquet, A., Durand, M., Jitrik, N., Pagés Larraya, A., Pizarnik, A., de Sola, G., [et al.] (1969) *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Buenos Aires: Carlos Pérez.
- Jung, C. G. (1964). *La interpretación de la naturaleza y la psique*. Buenos Aires: Paidós.
- Ontoria Peña, M. (2011). *Las grandes transparencias: Dada y surrealismo en los libros-collage de Julio Cortázar*. Tesis doctoral no publicada. Università di Bologna, Italia.
- Orfila Reynal, A. (1969). Cortázar cuenta su round final. *Panorama*. Buenos Aires, VII, 136, 51-52.
- Paz, O. (1968). *Marcel Duchamp*. México: Era.
- (1969). *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. Madrid: Alianza.
- (1977). *Marcel Duchamp: L'apparence mise à nu...* Paris: Gallimard.
- Picon Garfield, E. (1975). *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos.
- (1978). *Cortázar por Cortázar*. México: Universidad Veracruzana.
- Prego, O. (1985). *La fascinación de las palabras: Conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp. El amor y la muerte incluso*. Madrid: Siruela.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Schwarz, A. (1988). *Marcel Duchamp, la sposa... e i readymade*. Catálogo de la exposición (Palazzo Brera 20 maggio-10 luglio 1988). Milano: Electa.
- Yurkiévich, S. (1994). *Julio Cortázar: mundos y modos*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.