

El retorno inmanente del lenguaje: *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel y sus influencias en la obra de Marcel Duchamp

Pedro Alberto Cruz Sánchez
Universidad de Murcia, Murcia, España
pacruz@um.es

La presencia de Marcel Duchamp en una de las representaciones de *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel en el Théâtre Antoine de París, en mayo de 1912, constituye uno de los hitos ineludibles a la hora de estudiar la vida y obra del autor del *Grand Verre*. El objetivo de este artículo es ampliar el estrecho marco de reflexión en el que usualmente se abordan las conexiones entre ambas figuras de la vanguardia europea, y encontrar reflejos del célebre *procédé* de Roussel en la obra de Duchamp. Para ello se priorizarán aspectos clave dentro de la construcción de *Impressions d'Afrique* como su estructura bipartita, la homofonía y la materialidad del signo lingüístico.

Palabras clave: Raymond Roussel; Marcel Duchamp; influencia.

Cómo citar este artículo (MLA): Cruz Sánchez, Pedro Alberto. “El retorno inmanente del lenguaje: *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel y sus influencias en la obra de Marcel Duchamp”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.1 (2017): 39-61.

Artículo de reflexión. Recibido: 24/05/16; aceptado: 09/08/16.



The Immanent Return of Language: *Impressions d'Afrique* by Raymond Roussel and its Influences in the Work of Marcel Duchamp

The presence of Marcel Duchamp at one of the showings of *Impressions d'Afrique* by Raymond Roussel, at the Théâtre Antoine in Paris in May of 1912, constitutes one of the inescapable landmarks when studying the life and work of the author of the *Grand Verre*. The objective of this article is to broaden the narrow frame of reflection in which usually are addressed the connections between both figures of the European vanguard, and to find echoes of Roussel's famous *procédé* in the work of Duchamp. To do so, the study will focus on key aspects in the construction of *Impressions d'Afrique* including its bipartite structure, homophony and materiality of the linguistic sign.

Keywords: Raymond Roussel; Marcel Duchamp; influence.

O retorno iminente da linguagem: *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel e as suas influências na obra de Marcel Duchamp

A presença de Marcel Duchamp numa das representações de *Impressions d'Afrique* de Raymond Roussel no Théâtre Antoine, de Paris, em maio de 1912, representa um dos âmbitos inevitáveis na hora de estudar a vida e obra do autor do *Grand Verre*. O objetivo deste artigo é ampliar o estreito âmbito de reflexão no qual, usualmente, abordam-se as conexões entre ambas as figuras da vanguarda europeia e encontrar reflexos do célebre *procédé* de Roussel na obra de Duchamp. Para isso serão priorizados aspectos fundamentais dentro da construção de *Impressions d'Afrique* como sua estrutura bipartida, a homofonia e a materialidade do signo linguístico.

Palavras-chave: Raymond Roussel; Marcel Duchamp; influência.

ENTRE JULIO Y NOVIEMBRE DE 1909, *Le Gaulois du Dimanche* publicó las veinte entregas de *Impressions d'Afrique*, la novela de Raymond Roussel que mayor influencia ejerció sobre el heterogéneo movimiento cultural de las vanguardias. En un contexto literario dominado por la incomparable dimensión social del teatro, Roussel decidió adaptar su obra a la escena, alumbrando dos versiones distintas: una primera que se representó la última semana de febrero de 1911, en el Théâtre Fémina de París, y una segunda que, estrenada en mayo del año siguiente en el Théâtre Antoine, estuvo en cartel durante cuatro semanas. Fue precisamente en este segundo intento de Roussel de popularizar su relato que los destinos de *Impressions d'Afrique* y del ya incipiente proyecto vanguardista se cruzaron en un punto cuya capacidad para actuar como potente caja de resonancia se demostraría en breve. Entre el público de una de las funciones en el Théâtre Antoine se encontraban Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, su esposa Gabrielle Buffet y Marcel Duchamp.

Aunque el impacto causado por la puesta en escena de las asombrosas invenciones descritas por Roussel resultó notable, el rastro que esta experiencia dejó en la obra venidera de todos ellos resultó desigual: entre las referencias, por ejemplo, que Apollinaire realiza hasta 1918 sobre el trabajo de Duchamp, jamás se llega a nombrar o sugerir la existencia o posibilidad de un “efecto Roussel”; mayor huella, sin embargo, se aprecia en el “estilo mecanicista” que Picabia perfeccionó hasta convertir en una de sus más sobresalientes *hallmarks* (Camfield), y, sin duda alguna, en la configuración de la identidad discursiva y visual de Marcel Duchamp, el artista más determinante e influyente del siglo xx. En la amplia entrevista concedida a Pierre Cabanne, Duchamp alude a aquella representación como algo “fantástico. Había en escena un maniquí y una serpiente que se movía un poquito. Era de verdad algo de una demencia insólita. No me acuerdo gran cosa del texto. No atendíamos en realidad. Me llamó mucho la atención” (Cabanne 37). Pese a que el texto teatral jamás se llegó a publicar y, por tanto, resulta imposible precisar las conexiones entre ese espectáculo en concreto y su particular universo artístico, el propio Duchamp reconoce a Cabanne que más adelante leyó la novela original y pudo relacionarla con lo contemplado sobre el escenario del Antoine. Sea como fuere, y aunque autores como John F. Moffitt tiendan a rebajar el influjo ejercido por este *performance* sobre su

revolucionario vocabulario artístico (75), Duchamp reconoce en *Impressions d'Afrique* algo muy parecido a un momento epifánico:

Aquel hombre hizo algo que tenía, de verdad, el toque revolucionario de Rimbaud, una escisión. No iban ya los tiros ni por el simbolismo ni tan siquiera por Mallarmé, porque Roussel no tenía ni idea de todo eso. Y, además, aquel personaje asombroso vivía encerrado en su carronato con las cortinas echadas. (Cabanne 37)

Lo que Duchamp percibe en Roussel es un cambio de paradigma en un contexto de doble agotamiento: el cultural de la época, lastrado, como él afirma, por la autoridad agotadora del simbolismo; y el personal, singularizado por el callejón sin salida al que le había conducido su adhesión al cubismo. *Impressions d'Afrique* se cruza en el camino de Duchamp en un periodo en el que todo su bagaje artístico es puesto en crisis y requería de novedosos referentes que le permitieran dar un vertiginoso salto hacia adelante sin caer en el abismo.¹ La interrogante que, de inmediato, surge a este respecto, es identificar aquellos elementos introducidos por Roussel en su obra que pudieron disparar la imaginación de Duchamp hacia territorios todavía no transitados por el arte. Máxime cuando, con la excepción de Lisa Dalrymple Henderson (51-57), el “episodio Roussel” ha terminado por convertirse más en una anécdota biográfica solventada en unas pocas líneas que en una fuente de estudio para la determinación de algunas de las singularidades de la revolución emprendida por Duchamp a partir de la segunda mitad de 1912.

1 Pocos días después de asistir a la representación de *Impressions d'Afrique*, e impulsado por el rechazo de su *Nu descendant un escalier n° 2* (1912) en el Salon des Indépendants, Duchamp abandona París para marchar a Múnich, en donde permanecerá durante todo el verano. Los dibujos y pinturas que realiza durante su estadía comienzan a vislumbrar aspectos determinantes de lo que sería su gran obra, *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923). El hecho de que la génesis de la revolución artística duchampiana se localice en un periodo inmediatamente posterior al descubrimiento de Roussel permite dimensionar la importancia que *Impressions d'Afrique* tuvo en la cadena de acontecimientos que propiciaron una de las más decisivas transformaciones estéticas del siglo xx (Herz).

1. El modelo irradiante y la bipartición en tres

Impressions d'Afrique se articula como una novela dividida en dos partes claramente diferenciadas: una primera, en la que el lector asiste a la concatenación de las asombrosas demostraciones científicas y artísticas que conforman la denominada Gala des Incomparables, y una segunda, en la que Roussel relata el naufragio sufrido por el Lyncée en su travesía hacia Buenos Aires. Como consecuencia de este accidente, los tripulantes son tomados como prisioneros por el ejército del emperador Talou VII. Durante las tres semanas que tarda en llegar el rescate solicitado por el mandatario africano, los retenidos preparan una serie de sorprendentes números a ejecutar en la referida gala. Esta subdivisión del relato en una primera parte descriptiva y una segunda explicativa implica el retraso de su causa desencadenante hasta el capítulo 10. Por este motivo, la narración no solo se desarrolla, en su mitad inicial, sin contexto alguno, sino —lo que es tanto más turbador— en suspenso, recogida en un pliegue descriptivo a la espera de un accidente que la sacará del *impasse* en el que se demora desde el inicio. En realidad, como afirma Ginette Adamson,

la segunda parte es una repetición de la primera con elaboración y explicaciones. Es como si Roussel, después de haber escrito la primera parte, se hubiera dado cuenta de todas sus complicaciones, de sus dificultades de comprensión, y hubiera decidido realizar una investigación. (68)

Ahora bien, el hecho de que Roussel duplique explicativamente la parte primera no quiere decir que la historia se reorganice en la forma clásica de una narración causal de acontecimientos. Si las páginas que describen las diferentes escenas de la Gala des Incomparables funcionan como *tableaux* autónomos, yuxtapuestos a partir de un estricto criterio cronológico, en la segunda parte, a la vez que se justifica, mediante el incidente del naufragio, la reunión de todos aquellos personajes en un mismo tiempo y lugar, la presentación de estos preserva un carácter autárquico. Cada uno de ellos, de hecho, se articula como un territorio insular dentro de la novela, en el que lo que interesa a Roussel es su dimensión genealógica. De cada protagonista importa no tanto su interrelación con el resto de los naufragos retenidos, sino una exploración de su pasado que actúa como estrategia

multiplicadora. Los personajes, tal cual los introduce Roussel, no operan como anclajes sobre los cuales fijar el relato, sino, antes bien, como motivos de fractura continua y de dispersión de la historia. De ahí que su configuración real sea la de constelaciones de anécdotas. En la línea de cultivadores de *anecdotes littéraires* de la talla de Voltaire, el abate Raynal, Voisenon o Marmontiel, Roussel incorpora a *Impressions d'Afrique* una cualidad básica de este género, que consiste en que la anécdota se afirma “al reproducirse en forma de infinitas imágenes especulares, distorsionadas, contradictorias, paradójicas, inverosímiles, pero alimentando siempre el imaginario de un público ávido de historietas” (Vázquez Jiménez 169). Desde este prisma, la narración pierde su estructura progresiva, teleológica, para derivar hacia un *modelo irradiante*, por el que cada personaje se desarrolla por medio de una multiplicación de su unidad. El gesto de fractura que permite la diseminación espacio-temporal es el único movimiento que rescata al relato de su suspensión y le otorga lo más parecido a una tensión narrativa.

Robbe-Grillet, en uno de los análisis más certeros hasta la fecha acerca de la obra de Roussel, sostiene que ninguno de los aspectos reflejados en sus textos tienen “contenido, profundidad alguna; no pueden hacer en ningún caso la más modesta contribución al estudio del carácter humano o de las pasiones, la mínima contribución a la sociología, inspirar la más ligera meditación filosófica” (79-80). Según Robbe-Grillet, lo que permanece en la consunción del sentido son “las cosas mismas, los objetos, los gestos”, de manera que nada trasciende el orden de la pura observación, lo que incisivamente denomina como el “reino del ‘hay’” (80). El *modelo irradiante* desarrollado por Roussel procura una expansión del campo fenomenológico de la novela, pero no su ganancia en profundidad. Tras la descripción, no hay nada. Las palabras amplían el paisaje ante los ojos del lector y le otorgan la condición de realidad autoevidente, no interrogable. De ahí que, en ningún momento de esta segunda mitad de *Impressions d'Afrique*, el esfuerzo explicativo desemboque en la insinuación de un sentido fuerte o exclusivo que centralice la prolija reverberación de escenas. Esta segunda parte explica, pero no *redime* narrativamente a la historia. O lo que es igual: explicar, para Roussel, implica añadir más hechos, no más sentido. Se explica por multiplicación, no por reducción. El sistema es por completo entrópico y prioriza el crecimiento fenomenológico sobre el desarrollo o la evolución narrativa.

La primera edición de *Impressions d'Afrique* contaba con un pequeño encarte verde pegado a la página 1 en el que se leía:

ADVERTENCIA

Se aconseja a los lectores no iniciados en el arte de Raymond Roussel que lean este libro desde la página 212 a la 455, y luego de la página 1 a la 211. (Citado en Ford 156)

Una interpretación rápida de este breve aviso podría llevar a pensar en la existencia de un orden de lectura correcto, por el cual los acontecimientos descritos adquieren un sentido especial. En caso de ser así, la estrategia de Roussel de retrasar la inserción de la catástrofe marítima supondría una mera y gruesa inversión de dos bloques narrativos que el lector solo habría de recomponer para restituir la tan deseada linealidad. Sin embargo, apréciase que el escritor no exige, sino que aconseja, y que, además, acota el objetivo de su advertencia a los “lectores no iniciados”, para los cuales comenzar desde la página 212 puede resultar la opción más fácil, aunque no la única. No en vano, y como ya se ha especificado con anterioridad, la segunda mitad constituye, en el fondo, la repetición de la primera, solo que con un “refuerzo explicativo”. De manera que, con independencia del grado competencial del lector, la novela posee dos posibles inicios y dos posibles finales; o formulado en términos más enfáticos e ilustrativos: cualquier final reenvía a un principio y viceversa. Por cuanto lo que Roussel está proponiendo, en cualquiera de sus opciones, es una estructura circular.

Es justamente en esta circularidad, que le permite la composición bipartita del relato, que el influjo de *Impressions d'Afrique* comienza a percibirse sobre la obra de Duchamp y, concretamente, sobre su ambicioso *Grand Verre* (1915-1923). Quizás, en tal sentido, la conexión más palmaria que, a partir de este parámetro específico, se puede establecer entre ambos trabajos sea la idea inicial que Duchamp tuvo para *La boîte verte* (1934), y que queda elocuentemente precisada en una de sus notas:

Hacer un libro redondo, es decir, / sin principio ni fin / (ya sea que las hojas estén / sueltas y sean ordenadas / por la última palabra de la página / repetida en la página siguiente (no / páginas numeradas) – ya sea que /

el lomo esté hecho con aros / alrededor de los cuales / giren / las / páginas.
(Duchamp, *Notas* 45)²

Evidentemente, la íntima relación existente entre *La boîte verte* y el *Grand Verre* —la primera pretendía operar como el conjunto de notas que complementara textualmente el despliegue visual del segundo— conlleva a que esta pretendida circularidad, que, en origen, poseía el libro encargado de explicar el funcionamiento del cristal, suponga una proyección de la intención primera que albergó Duchamp cuando lo concibió. En otra de sus más citadas notas, expresa su deseo de “ejecutar un cuadro sobre vidrio tal que / no tenga ni cara, ni reverso; ni arriba, ni / abajo” (45). Pese a que la factura final del *Grand Verre* establece una clara diferenciación entre su cara y su reverso, el anhelo de Duchamp de lograr una obra que, al menos, cuestionara el sentido del espacio de la geometría tridimensional y redujera la oposición arriba-abajo parece haberse alcanzado. El *Grand Verre* se encuentra dividido en dos mitades mediante tres bandas metálicas: la parte superior es el reino femenino de la *mariée* (la novia), mientras que la parte inferior supone el dominio de los *célibataires* (los solteros). Si se atiende al funcionamiento general de la “máquina”, funcionamiento que constituye en sí mismo al *Grand Verre*, los *célibataires* producen, en su actividad onanista, un gas que, después de un proceso de filtrado y transformación, asciende al cielo de la *mariée* con la intención de provocar su *striptease*. Quiere esto decir que, desde este prisma, la ceremonia de cortejo y desnudamiento de la *mariée* que se muestra en el *Grand Verre* posee una lectura direccional de abajo hacia arriba. Ahora bien, como Duchamp escribe en una de las notas clave de *La boîte verte*: “la *mariée* se presenta desnuda bajo dos apariencias: la primera, la de la puesta al desnudo por los *célibataires*, la segunda apariencia, la imaginativa-voluntaria de la *mariée*” (*Duchamp du signe* 63).

El alcance de esta última aclaración es significativo, en la medida en que supone reconocer dos orígenes para el desnudo de la *mariée*: el inferior-masculino y el superior-femenino. La estructura bipartita del *Grand Verre* no se resuelve en un relato lineal, en virtud del cual se figurase una máquina

2 Duchamp escribía en líneas muy cortas y la edición de sus *Notas* contempla estas barras. Por otra parte, se han usado las versiones en español siempre que han estado disponibles. En todos los otros casos las traducciones del francés y del inglés son del autor.

unidireccional. Los *célibataires* elevan su gas hacia el firmamento de la *mariée* con el fin de precipitar su *striptease*; pero, al mismo tiempo, el gas que producen es su reacción a los estímulos incesantes enviados por la célibe. Duchamp escinde el deseo en un doble trayecto inverso que genera una estructura circular, viciosa e imposible de romper mediante el énfasis en un itinerario maestro unidireccional. Pese al esfuerzo de los “moldes málicos”, figuras masculinas, por someter el “vuelo” de la *mariée* a través de un desnudo impuesto, en el *Grand Verre* “es la mujer la que dicta la ley” (Suquet 53).

La *mariée* es el único elemento de la composición con autonomía de funcionamiento; autonomía que se la proporciona el “motor” (*moteur*) que tiene en su base, y en el cual se produce la “automobilina” (*automobile*) o “esencia del amor” (*essence d'amour*), que se distribuye a los “cilindros débiles” (*cilindres bien faibles*) (*Duchamp du signe* 62). La *mariée* incorpora en su funcionamiento la misma bipartición del *Grand Verre*: es agente de deseo y, en esa medida, paciente de este mismo deseo. Su disposición hegemónica no la emplea para establecer una relación diacrónica entre las dos mitades de la obra; antes bien, el tiempo de la acción y el de la pasión, esto es, el acto de desnudar y el de ser desnudado, se cubren el uno al otro, de suerte que no existe la habitual precedencia del primero sobre el segundo. La circularidad que deriva de esta implicación mutua del antes y el después tiene como objeto convertir la mencionada estructura bipartita en una invalidación de su lógica: realmente, aquello que surge de la interpenetración circular de ambas partes del *Grand Verre* es un desmantelamiento de la lógica del dos; por decirlo de la manera más clara posible: la bipartición es vaciada del sentido de lo dual.

Como resultado de esta reinterpretación del dos contra lo dual, Duchamp transforma la circularidad del deseo en el *Grand Verre* en un exponente paradigmático de su “pensamiento del tres”:

Para mí es importante el número tres —admite Duchamp—, pero ni mucho menos desde un punto de vista esotérico, sencillamente desde el punto de vista de la numeración; uno, es la unidad; dos, es el doble, la dualidad; y tres, es lo que queda. Una vez que se ha llegado al número tres, se puede llegar también a tres millones, que da lo mismo que tres. (Cabanne 56)

La lógica de Duchamp desafía completamente el sentido de la dialéctica occidental: el número tres no aporta la síntesis de dos argumentos antitéticos, sino que deja en suspenso la cadena de interpretación. La tercera vez de cualquier cosa sitúa a la experiencia en abismo y, a raíz de ello, la desencadena, queda suelta, liberada. Resulta difícil plantear una hipótesis que no atienda a ningún sentido específico. Pero ese es precisamente el cometido que Duchamp confiere al tres: sustituir la dialéctica por una contabilidad que se limita a multiplicar las unidades, sin que en este proceso de expansión exista un diseño o un referente concreto.

Las conexiones existentes entre el *modelo irradiante* de Roussel y la *bipartición en tres* de Duchamp son evidentes. Tanto en *Impressions d'Afrique* como en el *Grand Verre* la división en dos partes de la obra genera un itinerario narrativo que vence la distancia entre el *uno* y el *dos*, no mediante ninguna relación causal, sino por medio de un sistema de permuta. La equivalencia continua que se da entre sendos números consecutivos los hace intercambiables y reduce hasta prácticamente su desaparición sus elementos de contraste y de oposición. Pero entiéndase bien este extremo: tal equivalencia no resulta de la síntesis de ninguna dialéctica; el salto del *uno* al *dos* no se consigue por medio de un *tres* concluyente, que recoge y cierra las aspiraciones de los dígitos anteriores, sino justamente por la imposibilidad de definir un final para su interacción. El *tres* reenvía especularmente el uno hacia el otro y alimenta así una circularidad que jamás extrae consecuencias. En términos narrativos, se trata de una maniobra improductiva, que nace y muere en el gesto retórico de comenzar allí donde finaliza, y de finalizar en el punto preciso donde se comienza. Desde el punto de vista narrativo, la relación entre el *uno* y el *dos* no es, por tanto, de antagonismo. Duchamp, a este respecto, declaraba encontrarse “contra la palabra ‘anti’ porque es un poco como ateo en relación a creyente. El ateo es tan religioso como el creyente, y el antiartista es tan artista como el artista” (Schwarz 50). La circularidad improductiva del *tres* no actúa negativamente, afirmando las diferencias que “son” por contraste con las que “no son”. Esto no quiere decir que lo que persiguen tanto Duchamp como Roussel sea un escenario de homologación de la heterogeneidad, en detrimento de sus singularidades y de sus aspectos irreducibles. Antes bien, la clave que permite comprender en toda su magnitud la estructura básica de obras como el *Grand Verre* e *Impressions d' Afrique* es que el *tres* facilita el despliegue adialéctico de todas las diferencias. Ni el

uno para el *dos*, ni el *dos* para el *uno* funcionan como fondo de contraste sobre el cual recortar negativamente su otredad: se reflejan mutuamente, por cuanto su interacción adquiere la forma de un circuito expedito por el que circulan infinito número de veces. Si la base del pensamiento dualista es “uno = positivo”, “dos = negativo”, la reinterpretación llevada a cabo por Duchamp y Roussel resulta por entero desafiante: “uno = positivo”, “dos = positivo”. De suerte que, suspendido indefinidamente el impulso dialéctico, los relatos jamás hallan un punto de síntesis y curvan reflexivamente su final para retornar al principio. Una narración “positivada” se abisma en la radicalidad otra del *tres* y frustra su sentido de avance: está condenada a girar y girar, sin más ganancia que su propio movimiento.

2. *Alter-ar* la repetición: el *procédé* y el *infra mince*

En su clarificador libro *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, publicado de manera póstuma, Raymond Roussel desvela los diversos secretos de la construcción de sus obras, entre ellos, aquel que mayor trascendencia y receptividad ha tenido en la literatura contemporánea: el denominado *procédé* (procedimiento). Roussel lo explica de la siguiente manera:

Escogí dos palabras casi parecidas (que hacían pensar en los metagramas). Por ejemplo *billard* (billar) y *pillard* (pillastre). Después añadía palabras parecidas pero tomadas en dos sentidos diferentes, y obtenía frases casi idénticas.

En lo que concierne a *billard* y *pillard*, las dos frases que obtuve fueron éstas:

1ª *Las lettres du blanc sur les bandes du vieux billard...* (las letras del blanco sobre las bandas del viejo billar)

2ª *Las lettres du blanc sur les bandes du vieux pillard* (las cartas del blanco sobre las bandas del viejo pillastre). (*Comment j'ai écrit* 12)

Con estas dos frases, Roussel comienza y finaliza *Parmi les noirs*, el relato que sirve de embrión a *Impressions d'Afrique*. En esta última novela el autor no mantiene ninguna de las dos sentencias para la apertura y el cierre,³

3 Concretamente *Impressions d'Afrique* se abre así: “Vers quatre heures, ce 25 juin, tout

pero sí utiliza la mínima distancia fonética existente entre *billard* y *pillard* para desencadenar una serie de palabras que se engendran las unas a las otras por aproximación: así, por ejemplo, *queue de billard* (taco de billar) da origen a la cola (*queue*) del vestido de Talú; o, como desvela Roussel, buscó

una palabra que pudiera añadirse a la palabra *bandes* y pensé en unas orlas (*bandes*) a las que hubiera que hacer *reprises* (zurcidos). Y la palabra *reprises*, en su acepción musical (repeticiones) dio origen a Jerukka, la epopeya que cantan las *bandes* (hordas guerreras) de Talú, y cuya música consiste en *reprises* (repeticiones) continuas de un breve motivo. (*Comment j'ai écrit* 13)

Tal y como se advierte, *Impressions d'Afrique* habita el espacio mínimo que separa dos palabras homofónicas como *billard* y *pillard*. La naturaleza de este espacio es liminal y, como no podía ser de otro modo, a una realidad liminal solo le puede corresponder un “relato de transición” (Salceda 50). Lo interesante de la “liminalidad” propuesta por Roussel es que, al igual que sucede con la estructura circular generada por la bipartición de la novela, lo que se persigue con ella no es nombrar las diferencias que saltan como resultado de recorrer la diferencia habida entre *billard* y *pillard*; aquello que resulta prioritario para el escritor es profundizar en la confusión, restarle claridad a los territorios intermedios entre las palabras con el fin de lograr un paisaje lingüístico lo más isomorfo posible. La diferencia abunda en la confusión: esa parecía ser la idea de Roussel a la hora de encarar *Impressions d'Afrique*. De hecho, una realidad liminal es aquella que *pliega* el espacio a fin de acortar una distancia entre dos puntos, insalvable *a priori* por la lógica. Su función de *in-betweeneer* le viene dada por la capacidad para doblar la topografía racional de la realidad y generar así superposiciones de significados todavía no codificados. Cualquier palabra que habita el *limen* desafía de este modo la división definitiva de los territorios de la experiencia: el umbral, en

semblait prêt pour le sacre de Talou VII, empereur du Ponukélé, roi du Drelchaff” (“Hacia las cuatro horas de este 25 de junio todo parecía dispuesto para la coronación de Talou VII, emperador de Ponukélé, rey de Drelchaff”). Mientras que en su última frase se lee: “La traverse s’accomplit sans incident, et le 19 juillet nous primes congé les uns des autres sur le quai de la Joliette, après un cordial échange de poignées de mains, auquel seul Tancrede Boucharessas dut rester étranger” (“La travesía finalizó sin incidentes, y el 19 de julio nos despedimos los unos de los otros en el muelle de Joliette, después de un cordial apretón de manos, al que solo Tancrede Boucharessas permaneció extraño”).

este caso, no es un lugar de exclusión, sino de *absorción*. Si alguna cualidad destacada e irrenunciable posee el “relato liminal” es, precisamente, la de situar la palabra en el lugar de máxima entropía en que su *casi-idéntica* repetición, desde un lado y desde otro, desde el umbral de *billard* y desde el de *pillard*, provoca solapamientos, desgarros, tormentas. Eldrich Priest expresa esta situación con especial agudeza cuando afirma que “Roussel escribía siempre dos veces, la misma cosa de nuevo, hasta que las palabras eran forzadas a ceder en su sentido usual y confesaban un exceso oculto” (3). Desde el prisma que aporta el “relato de transición” entre *billard* y *pillard*, la repetición no se realiza siempre desde el mismo umbral u orilla, sino desde los dos márgenes del relato, desde lo “mismo” y lo “casi-mismo”. De este modo, y como indica Foucault, “el lenguaje repetitivo tiene la función de denunciar el defecto, de iluminar el minúsculo desgarrón que le impide ser la representación de lo que representa” (34).

En la medida en que *Impressions d’Afrique* surge como resultado de repetir *billard* como *pillard*, y que, por tanto, la identidad de la palabra es, a la vez, su propio sentido y la mínima distancia que lo separa de él, no parece haber otra conclusión que la conducente a establecer que el *procédé* de Roussel y el *infra mince* (infravele) duchampiano comparten una misma aspiración. Con frecuencia, las posibles influencias que el *procédé* ha podido tener sobre la obra de Duchamp suelen resumirse en alusiones casi de compromiso al recurso de este a los juegos de palabras, retruécanos, calambures. Preguntado por Cabanne sobre la realidad de tal influjo, el artista optaba por una confirmación tibia:

Sí, seguramente, aunque todo esto no tiene gran cosa que ver con Roussel, me inspiró la idea de que yo también podía intentar algo en ese sentido o, más bien, en ese anti-sentido. Yo ni siquiera estaba enterado de su historia, ni de cómo explicaba en un opúsculo su forma de escribir. Cuenta que, partiendo de una frase, hacía un juego de palabras con algo así como unos paréntesis. El libro de Jean Ferry, que es notable, me aclaró mucho la técnica de Roussel; en su juego de palabras había un sentido oculto, pero no como los de Mallarmé o de Rimbaud; es otro tipo de oscuridad”. (Cabanne 47-48)

Reconocer con un “sí” inicial la influencia de Roussel, para decir, a continuación, que sus juegos de palabras poco tenían que ver con él, es un

desenvolvimiento característico de Duchamp ante el intento del entrevistador de llegar al tuétano de alguna cuestión crucial de su obra. Parece manifiesto, no obstante, a tenor del hilo de su respuesta, que lo que le atraía de Roussel era la existencia diferente de un “sentido oculto” o, mejor, de un “antisentido”. Françoise Le Penven se refiere precisamente a los elementos identificadores de un hipotético “*systeme Duchamp*” de escritura a partir del supuesto de que no había necesidad de romper las palabras,

porque ellas nunca decían lo que parecían querer decir. Se deslizan siempre de un sentido a otro cuando se cree estar en la tierra firme de uno en concreto. Las palabras designan una realidad siempre otra. El desvío incesante del sentido inducido por la disposición en círculo asegura la encriptación. (83)

Este continuo “desvío” del sentido —propio, por otra parte, de los espacios liminales— parece una proyección sin demasiados reajustes de lo que Roussel, en la explicación de su *procédé*, denominaba como *dislocation*, y que no consiste sino en la fijación de la palabra en el plano superficial de la fonética, mientras el sentido se mueve y se desplaza, desprovisto de un anclaje que lo arraigue (Roussel, *Comment j'ai écrit* 23). Frente al dualismo metafísico, Roussel convierte el sentido en lo contingente y relativo, aquello que resbala continuamente en relación a la fijeza no ya del significante, sino de la “familiaridad fonética” con la que este se dice usualmente.

Ahora bien, como ya se ha anotado con antelación, el *procédé* de Roussel parece converger con los intereses de Duchamp en unos términos más amplios incluso que la evidente y continua recurrencia de este último a los juegos de palabras. Si se retorna al foco de atención abierto por Foucault en torno a las consecuencias de la repetición del lenguaje, el modo en que describe este desdoblamiento podría extrapolarse perfectamente, y sin modificaciones de ningún tipo, a cualquier análisis sobre el *infra mince* de Duchamp. En efecto, Foucault indica que la función de este lenguaje duplicado es

inmiscuirse en el minúsculo intervalo que separa una imitación de lo que imita, en hacer surgir una falla y desdoblarla en toda su densidad. Lenguaje, capa delgada que hiende la identidad de las cosas, que las muestra irremediabilmente dobles y separadas de sí mismas hasta en su repetición. (35)

Tras reproducir el ejemplo primero y paradigmático empleado por Roussel para ilustrar su *procédé*, la inferencia de Foucault difícilmente puede acercarse más al pensamiento de Duchamp sobre el *infra mince*: “la repetición y la diferencia están tan sumamente imbricadas una en la otra, y se ajustan con tanta exactitud, que no es posible decir qué es primero y qué es derivado” (Foucault 36).

La sutileza y naturaleza destilada de un concepto como el de *infra mince* impidieron a Duchamp un acercamiento que no fuera a través de ejemplos orientativos y que, en cierta medida, pudieran siquiera evocar el rumor de una idea por entero inasible y plurívoca. Unas veces, por ejemplo, el *infra mince* aparece como el potencial de las cosas para ser algo diferente: “la posibilidad de que varios / tubos de colores / lleguen a ser un Seurat es / ‘la explicación’ concreta / de lo posible como infra / leve” (Duchamp, *Notas* 21). En otras, sin embargo, lo *infra mince* se ofrece como la separación inadvertida para cualquier sentido, imposible de confirmar por parte de una empírica cotidiana, de dos realidades diferentes: “el calor de un asiento (que se acaba / de dejar) es infra-leve” (21); o “la pana que al rozar contra / misma pana / da infra-leve / auditivo” (23). También Duchamp abarca con la noción de *infra mince* la cuestión de la identidad de un objeto en el tiempo, y las posibles “microalteraciones” que pudiera sufrir en su transcurso: “en el tiempo un mismo objeto no es el / mismo en el intervalo de 1 segundo — / ¿qué / Relaciones con el principio de identidad?” (21). Pero, sin duda alguna, la acepción de *infra mince* que mayor grado de similitudes muestra con el *procédé* rousseliano es la que afecta al molde y la repetición: “ semejanza / similitud / Lo mismo (fabricación en serie) / aproximación práctica de la similitud” (21); “la diferencia 7 (dimensional) entre / 2 objetos hechos en / serie (sacados del / mismo molde) / es un infra leve / cuando la máxima / (?) / precisión es / obtenida” (25); y por último:

2 formas moldeadas en / el mismo molde (?) que difieren / entre sí / por un valor separativo infra / leve —. Todos los ‘idénticos’ por muy / idénticos que sean, (y / cuanto más idénticos son) se / aproximan a esta / diferencia separativa infra / leve. (35)

De la misma manera que el *procédé* fundamenta su efectividad en un juego de parecido (fonético) y diferencia (semántica) (Kristeva 173), así el

infra mince plantea una cuestión de enorme envergadura para una cultura como la contemporánea, articulada por la producción en serie y la repetición: en la medida en que la semejanza entre dos objetos cualesquiera es mayor, las diferencias inapreciables a simple vista, aunque existentes, radicalizan sus disimilitudes. La diferencia multiplica su impacto sobre la repetición en la medida en que constituye un hecho de escala molecular. Y ello se debe a que conforme crece el esfuerzo por lograr varias formas idénticas, la más mínima divergencia en el proceso de repetición de cada una de ellas pone de manifiesto que la exactitud de lo múltiple es imposible. En tanto que una consecuencia elaborada y libérrima de la patafísica, el *infra mince* estudia ese mínimo margen de excepción que se introduce como una cuña entre los pares de idénticos, convirtiendo de este modo a la realidad isomorfa en la expresión máxima de la diferencia. Solo la confusión, la proximidad máxima entre dos palabras o sentencias, acentúa la desemejanza como marca irreductible e insobornable de singularidad. Roussel y Duchamp demostraron que la dimensión revolucionaria de la repetición es precisamente la confirmación de que, en una cadena de elementos idénticos, no se hallan dos casos exactamente iguales. Repetir supone, en consecuencia, *alter-ar* la unidad identitaria del lenguaje, de manera que cada nueva reproducción de un semejante incorpora la otredad como una mínima distancia entre uno y sí mismo.

3. Materialismo lingüístico y subjetividad (sin sujeto)

Uno de los argumentos esgrimidos con mayor vehemencia por los detractores de *L'Étoile au front*,⁴ y que estuvo en el origen de su gran y escandaloso fracaso, fue el siguiente: “no pasa nada; no hay intriga, ni siquiera una intriga estúpida” (Ezra 62).⁵ Y, a decir verdad, más que el hecho de que no suceda nada, lo que provoca el descontento del público y de los lectores apenas iniciados en el universo rousseliano es esa nula voluntad para trascender la pura descripción y explorar la región subcutánea y emocional de la realidad. John Tresch no titubea a la hora de hablar directamente de una ausencia de

4 *L'Étoile au Front* es un drama teatral de tres actos que Roussel estrenó en el Théâtre du Vaudeville el 5 de mayo de 1924, y que, en 1925, fue publicado por la editorial Alphonse Lemerre.

5 “il ne s'y passe rien; il n'y a pas d'intrigue, pas même une intrigue stupide”.

emociones en la obra de Roussel, así como de una “deliberada y subyacente racionalidad” (311). En *Impressions d’Afrique*, esta falta de emotividad patente en sus relatos adquiere la forma más precisa de una homologación de las afecciones, en virtud de la cual cada uno de los perfiles psicológicos y de los géneros implícitos en la historia son reducidos a un único patrón descriptivo. En palabras de Mark Ford, “de forma desconcertante, la escritura de Roussel no hace distinción entre hazañas maravillosas y tormentos espantosos; cada episodio, asombroso o atroz, pone en práctica una adivinanza lingüística y, por consiguiente, rezuma su propio y perfecto éxito” (166). El *procédé* jamás se puede mostrar poroso a las diferentes curvas emocionales trazadas por el comportamiento de los personajes por cuanto se trata de un rígido esquema lingüístico que expande la realidad no por la causalidad del *yo* experiencial, sino por la objetividad de las constelaciones de sonidos semejantes. Las palabras determinan el destino de los personajes. Se produce algo así como un *fatalismo lingüístico* que arrastra consigo todo cuanto es nombrado y cae dentro de los límites del relato. Y, dentro del paisaje desapasionado y neutral que este delimita, resulta plausible que el patrón estético que lo gobierna no distinga entre la vida y la muerte, el placer y el dolor, la alegría y la tristeza (Ford 167).

Esta indiferencia del *procédé* por los pliegues emocionales condujo a Foucault a manifestar que, en el caso de Roussel, el *yo* posee una lejanía tan desmesurada que, sobre la praxis, llega a funcionar como un él (177). La primera persona queda atrapada por el exterior que se encarga de propagar la disciplina del *procédé*, no permitiendo ninguna fisura emocional por la que pudiera asomar y echar raíces un atisbo de incandescencia. La tercera persona reabsorbe la interioridad de los personajes y la proyecta sobre el relato en la forma de un discurso petrificado, que torna lo mismo en un otro que avanza sin obstáculos ni vacilaciones (Foucault 181-182). Hasta tal punto llega el rigor del desapego que Roussel muestra por sus personajes que, como asevera Foucault, les impone “la rigidez del cadáver” (182). Resulta interesante, a este respecto, cómo esta eyección del *yo* narrador hacia la exterioridad configurada por la pragmática lingüística se manifiesta en los términos paradójicos de una “subjetividad sin sujeto”, por la cual aquello que convendría seguir llamando sujeto ya no se articula mediante una simple labor autorreflexiva, sino que se asume desde el punto de vista del otro, desde un lugar periférico o marginal que desafía la tradicional centralidad del *yo*

(Maschere y Celestin 49). Lo que el *procédé* promueve es un desplazamiento de la plasticidad del sujeto desde el lugar de su autoconciencia hasta la trama de palabras que se multiplican fonéticamente. Son estas palabras las que delimitan con su otredad el espacio vacío de una ausencia, las que aligeran al extremo al sujeto hasta convertirlo en un contorno que nada conserva de sí y que solo permanece como realidad identificable por los límites de la tercera persona. El sujeto se convierte en una objetividad exterior a lo subjetivo; lo que equivale a reconocer que las palabras constituyen un afuera radical que integra lo propio como impropio, lo personal como impersonal.

La “transferencia de plasticidad” desde el *yo* al *él* se resuelve en una materialidad del signo lingüístico cuyas consecuencias no pueden ser esquivadas. Frente a aquellos autores que consideran que las palabras iniciales que activan el *procédé* son elegidas por algo más que su pura naturaleza material, otros, en cambio, como Ricardou, prefieren ver en ellas la consecuencia de su explotación como una materialidad no-semántica (Hill 825). Para Roussel, la gestión material del signo lingüístico no supone tanto un menoscabo de sus potencialidades cuanto su definitiva redención. Liberada de servilismos, de la tiranía del interior, la palabra se sostiene en pie exclusivamente por sus cualidades estéticas, por su plasticidad visual y auditiva. Mientras que la palabra posee un origen ligado al significado, nunca podrá escapar a su carácter instrumental, a una condición *crystalina* que la hace valer solo por su capacidad para dejar pasar, para dejar ver *a través* suyo. El origen transitivo de la palabra la condena a la invisibilidad, a una vida completamente vicaria de la realidad que se expresa y se ilumina por medio de ella. De ahí que la auténtica finalidad del *procédé* sea el cierre del signo sobre sí mismo, su opacamiento e intransitividad. Cuando Foucault se refiere al relato rousseliano como “visible aunque no transparente” (49), viene a la mente esta facultad de la palabra para atrapar la luz en su superficie y *oscurecerla* a causa de su falta de motivo. La luz no atraviesa la pared *crystalina* de la palabra para alumbrar una realidad pretendida. Se trata de una luz sin razón de ser y, como tal, debido a su ensimismamiento en la superficie del signo, solo sabe expresarse como materialidad. Roussel demuestra que la luz sin finalidad, la luz por la luz, se consume en un efecto de eclipse, se ofusca y se transmuta en sombra.

Desde la falta de emotividad de sus textos hasta el opacamiento de la palabra y su redención material, Roussel realiza una ruptura con la

tradición que Duchamp reproduce de una manera casi exacta. De hecho, tras su regreso de Múnich, y la visita del Salon de la Locomotion Aérienne junto con Fernand Léger y Constantin Brancusi, donde admiró la belleza incomparable de un motor de propulsión, Duchamp decide romper con lo que él denomina pintura retiniana:

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

La impugnación de la pintura retiniana no supone una enmienda a la totalidad de la pintura como tal, como tantas veces se piensa y se afirma. Duchamp se apartó de lo retiniano para salvar a lo pictórico de la “grasa” ilusionista que tanto lo había debilitado, e introducir así nuevas consideraciones ópticas que “reactivaran el espacio óptico de consumo visual” (Judovitz 4). Evidentemente, en esta suelta del lastre retiniano, la pintura se deshace de toda su dimensión expresiva (Ades, Cox y Hopkins 71). Desde la óptica de Duchamp, el proyecto de una pintura fría, revigorizada intelectualmente, resultaba incompatible con todo el revestimiento emocional adquirido desde Courbet. Desde la primera versión de la *Broyeuse de chocolat* (1913), Duchamp se sumerge en la ingente tarea de definir una “pintura de precisión” que corrija los excesos emocionales del arte retiniano. Por un sencillo juego de equivalencias, la vieja e impotente visualidad se equipara con el desmán expresivo, y este, a su vez, con una subjetividad que arruinaba las estrategias del intelecto. En cuanto su intención, con el *Grand Verre* ya en el horizonte, no era otra que pintar como si de una máquina se tratase, con el rigor y la ausencia de emociones que requería esta nueva empresa.

Este deseo de maquinizar el acto pictórico no puede dejar de generar rápidas y evidentes conexiones con Roussel, y más concretamente con la escena de *Impressions d'Afrique* en la que Louise Montalescot se vale de una máquina provista de un brazo mecánico que desenvuelve el pincel sobre el lienzo con una precisión y maestría asombrosas. Más allá del amplio registro de analogías entre lo humano y lo maquínico explorado por Roussel, y de las posibles influencias que esta nueva iconografía pudiera haber tenido sobre Duchamp (Golding 49), lo interesante de este episodio de la Gala des Incomparables es que expresa la traducción, al lenguaje pictórico, de la idea narrativa depositada en el *procédé*. La racionalidad sobre la que se sustenta, así como la obsesión casi enfermiza por estirar el influjo de su método hasta las últimas consecuencias, lo convierten en un mecanismo de precisión, encargado de cortar todos los flecos emocionales de la escritura. Duchamp se sirve de su ataque a la pintura retiniana para hacer pivotar su transformación en el tránsito desde el *yo* al *él*. De hecho, la propia elección de un soporte como el cristal para el *Grand Verre* viene explicada por la necesidad de lograr una factura pictórica que redujera *ad minimum* las marcas autorales. El aspecto más epatante del *Grand Verre* es la imposibilidad, por parte del espectador, de adscribir un *yo* a la representación. Las formas se extienden arriba y abajo del vidrio sin huellas de ningún tipo que poder asignar a una mano. Frente a otras experiencias contemporáneas de vanguardia, como la del suprematismo de Malevich, Duchamp elimina el temblor de la mano, las pinceladas impresionistas y desbordantes, las vacilaciones y cambios de ritmo o de dirección. Su nueva pintura está más allá de la mano, en el dominio *otro* de la precisión maquínica. Ciertamente, este descrédito de la identidad del autor evolucionaría hasta afectar al propio hecho de la firma y de su apariencia pública, tal y como se ejemplifica con la aparición, en 1920, de su *alter ego* Rose Sélavy.⁶

Paradójicamente, y pese a que el objetivo de conseguir una “pintura intelectualizada” pudiera llevar a pensar en lo contrario, el vaciamiento subjetivo al que Duchamp somete al lenguaje pictórico se resuelve en una recuperación de la materialidad perdida de la imagen. La precisión no es una

6 David Joselitt establece, en este sentido, una interesante conexión entre la Louise Montalescot de *Impressions d'Afrique* y Rose Sélavy, a través de la máquina pictórica ideada por la primera y la interpretación maquínica de la pintura que se infiere de algunas de las obras realizadas por Duchamp en los años veinte (102-103).

estrategia que conduzca a la invisibilidad o a la desmaterialización, como una lectura precipitada del *ready-made* invitaría a concluir. La exigencia que se autoimpone Duchamp es devolver la pintura a su inmanencia, a su plano de máxima concreción y visibilidad. Como se desprende del análisis *in extenso* de su proyecto artístico, el exceso de visualidad de la tradición retiniana había conducido a la pintura a una situación insostenible de impotencia escópica. Mirar de la misma manera de siempre solo traía como resultado no ver. De ahí que, al contrario del modelo retiniano (añadir para finalizar no viendo), optara por un repliegue a su realidad inmanente (eliminar para devolver la visibilidad). Como se colige de uno de sus más oscuros *ready-mades*, *Apolinère Enameled*, la pintura solo puede ser salvada desde su lectura, pues no se entiende el retorno a la visualidad de lo pictórico si no es desde su “rematerialización”.

Un caso especialmente reseñable, en este sentido, lo constituye la obra *Rende-vous du dimanche*, compuesta de cuatro hojas de papel blanco mecanografiadas en una máquina de escribir Underwood. A simple vista, la pieza parece reproducir un texto en el que se pretende contar algo. Pero, cuando el espectador prueba a leerlo y a extraer algún sentido de él, toma conciencia de que no hay relación de significado alguna entre el sujeto, el verbo y el predicado de ninguna frase, y que, por tanto, el texto resulta ilegible. La cita a la que Duchamp alude en el título es la de la palabra con el sentido, cita que nunca llega a suceder, y condena al lector a una espera infinita, retroalimentada por un deseo inagotable. Las palabras, en consecuencia, se quedan “solas”, reducidas a su materialidad, a su plasticidad y apariencia visual. Pero, como sugería Duchamp en *Apolinère Enameled*, es la lectura la única que puede salvar a la pintura; la lectura en un sentido literal, sin esperar nada más de ella que el decir de las propias palabras. Se trata, en fin, de la devolución de la acción lectora a su cualidad más inmanente y material y, por extensión, a su dimensión más pictórica.

Obras citadas

Adamson, Ginette. *Le procédé de Raymond Roussel*. Amsterdam: Rodopi, 1984.

Impreso.

Ades, Dawn, Neil Cox, y David Hopkins. *Marcel Duchamp*. Londres: Times and Hudson, 1999. Impreso.

- Apollinaire, Guillaume. *Marcel Duchamp. 1910-1918*. París: L'Échoppe, 1994. Impreso.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Cáceres: Fundación Helga del Alvear, 2013. Impreso.
- Camfield, William A. "The Machinist Style of Francis Picabia". *The Art Bulletin* 48.3-4 (1966): 309-322. Impreso.
- Duchamp, Marcel. *Duchamp du signe*. París: Flammarion, 1994. Impreso.
- . *Notas*. Madrid: Tecnos, 1998. Impreso.
- Ezra, Elizabeth. "The Sacrificial Difference: Raymond Roussel and the Structure of Stereotype". *SubStance* 25.1 (1996): 62-77. Impreso.
- Ford, Mark. *Raymond Roussel y la república de los sueños*. Madrid: Siruela, 2004. Impreso.
- Foucault, Michel. *Raymond Roussel*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2012. Impreso.
- Golding, John. *The Bride Stripped Bare by her Bachelors, Even*. Londres: Penguin, 1973. Impreso.
- Henderson, Lisa Dalrymple. *Duchamp in Context. Science and Technology in the Large Glass and Related Works*. Princeton: Princeton University Press, 2005. Impreso.
- Herz, Rudolf. *Marcel Duchamp. Le Mystère de Munich*. Múnich: Architekturmuseum der TU München, 2012. Impreso.
- Hill, Leslie. "Raymond Roussel and the Place of Literature". *The Modern Language Review* 74.4 (1979): 823-835. Impreso.
- Joselit, David. *Infinite Regress. Marcel Duchamp 1910-1941*. Cambridge: The MIT Press, 1999. Impreso.
- Judovitz, Dalia. *Drawing on Art. Duchamp & Company*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Semiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. París: Seuil, 1969. Impreso.
- Le Penven, Françoise. *L'art d'écrire de Marcel Duchamp. À propos de ses notes manuscrites*. Nimes: Jacqueline Chambon, 2003. Impreso.
- Maschere, Pierre, y Roger Celestin. "A Production of Subjectivity". *Yale French Studies* 88 (1995): 42-52. Impreso.
- Moffitt, John F. *Alchemist of the Avant-Garde. The Case of Marcel Duchamp*. Nueva York: State University of New York Press. Impreso.
- Priest, Eldritch. "Obscurity and the Poetics of Non/Sense in the Writings of Raymond Roussel and Fernando Pessoa". *Mosaic* 45.2 (2012): 1-17. Impreso.

- Robbe-Grillet, Alain. *For a New Novel: Essays on Fiction*. Nueva York: Grove Press, 1965. Impreso.
- Roussel, Raymond. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. París: Gallimard, 2010. Impreso.
- . *Impresiones de África*. Trads. Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte. Madrid: Siruela, 1990.
- . *Impressions d'Afrique*. París: Flammarion, 2005. Impreso.
- Salceda, Hermes. "Raymond Roussel, el hombre minucioso". *Raymond Roussel. Teoría y práctica de la escritura*. Eds. Hermes Salceda y Gemma Andújar. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. 23-126. Impreso.
- Schwarz, Arturo. *La Mariée mise a nu chez Marcel Duchamp, même*. París: Georges Fall, 1974. Impreso.
- Suquet, Jean. *Marcel Duchamp ou l'éblouissement de l'éclaboussure*. París: L'Harmattan, 1998. Impreso.
- Tresch, John. "In a Solitary Place: Raymond Roussel's Brain and the French Cult of Unreason". *Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences* 35 (2004): 307-332. Impreso.
- Vázquez Jiménez, Lydia. "La especularidad anecdótica". *Cédille. Revista de Estudios Franceses* 3 (2007): 155-170. Impreso.

Sobre el autor

Pedro A. Cruz Sánchez (1972) es profesor de historia del arte en la Universidad de Murcia, teórico, crítico de arte y poeta. Entre 2002 y 2007 fue director del Cendeac (Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo). Entre sus publicaciones destacan: *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad* (2004); *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo* (2004); *Daniel Buren* (2006); *Ob-scenas. La redefinición política de la imagen* (2008); *Pasión y objeto político. Una teoría de la pasividad* (2013), *Cuerpo, ingravidez y enfermedad* (2014) y *Marcel Duchamp. La sombra y lo femenino* (2016). Ha publicado tres poemarios: *No comparto las razones de la luz* (2011); *Cuerpo de un solo día* (2012); y *Tú y el afuera* (2014). Coordina la sección Las Razones de la Poesía en el diario *La Razón*.