

que j'aie quelque honte à me souvenir, je ne veux rien oublier...» (34).

Como el San Antonio de Flaubert, Baudelaire debe enfrentarse a la tentación del abismo, la caída en el infierno esquizofrénico de la materia. Pero, parece advertirnos, somos carne de palabras, encarnaciones del verbo; de nosotros, apenas queda un rastro de ausencia, el melancólico grito de placer o espanto de los cuerpos al ser poseídos por el recuerdo.

Sólo una razón justificó nuestra vida: el amor errante y perdido de Calipso, la frivolidad solitaria de Diana, el artificio deseado de Lily Langtry (35). Ellas animaron *ce malheur de ne pouvoir être seul...* (36); ellas hicieron crecer la selva de la fecundación, el árbol sagrado de las pasiones, al que, como los sacerdotes del bosque de Nemi, alimentamos con el sacrificio ritual de nuestra vida (37). Pero ya los dioses sólo viven en el exilio, esperando el día en que tengamos la osadía de hacerlos renacer en nuestra carne, confundidos con un accidente mineral.

Así, nosotros, los hombres, hemos descendido a la categoría de locos artificiales (programada nuestra memoria magnética con las tecnologías del confort serializado, la publicidad subliminal) y las deseadas inmortales de otro tiempo han pasado a decorar, en horripilantes vaciados de escayola maquillada con despojos, sangre humana vendida a la usura de las letras de cambio, los templos sagrados de nuestra historia, el supermercado, el escaparate.

Baudelaire nos hace asistir al irónico destino del tiempo contemporáneo, su gloria y su derrota (38): *Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout*

(34) *Le Spleen...*; O. C., p. 260.

(35) Las diosas han caído del Olimpo en el cabaret (aunque, en el fondo, la morada de los dioses siempre tuvo algo de burdel ambulante, como pusieron de manifiesto las más bajas disputas a que se entregaron, sin pudor, los viejos libertinos). La miseria de los dioses tampoco conoce límite: para existir, deben refugiarse, como los hombres, en las madrigueras del aire acondicionado, y alimentarse con la bazofia del plato combinado. De ahí que Lily Langtry, la Diana contemporánea en un filme de John Huston, *The Life and Time of Judge Roy Bean*, deba residir en el exilio sin fin de la *tournee* de un café cantante. Bean, Acteón, el *voyeur* contemporáneo, paga con su vida el acto de *mirar*, la *contemplación* que, al mismo tiempo, confiere la vida y la muerte; sólo por encontrar a Lily Langtry merecerá la pena vivir, pero ese encuentro se confundirá con la muerte.

Sobre las relaciones entre la obra de Huston y el mito de Acteón y Diana publiqué en *Informaciones* un texto luego recogido en mi libro *Memorial de un fracaso*.

(36) *Le Spleen...*; O. C., p. 264.

(37) Frazer nos recuerda que somos como mitos errantes, perdidos en un bosque; gastamos la vida buscando algo que sólo estaba en nuestro cuerpo, y, al morir, sólo queda de nosotros aquello que nunca fue nuestro, los rastros que, en nuestro sonambulismo, dejamos en las calles donde nos arruinamos minuciosamente, a la búsqueda de lo único que justificó nuestra vida, y sólo conocemos a través de su ausencia: Calipso, Diana, Lily Langtry.

(38) *Le Spleen...*; O. C., p. 237.

ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.

Et ses yeux disent: —Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux. Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté! Ah; Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire!

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre.

Una voz nos susurra que somos como dioses, y nuestro deseo así lo afirma; pero el hastío y las horas idas nos recuerdan que somos dioses, sí, pero de cartón; figuras vaciadas por el tiempo y luego condenadas al acto vegetal de la conciencia, esa mirada que nos descubre el hueco que nuestra carne no consigue taponar cuando una hemorragia abre la piel y contemplamos una estancia vacía.

La obra póstuma de Marcel Duchamp (39) nos ayuda a comprender al loco de Baudelaire, y en él advertimos una alegoría de las alegorías, un reflejo irónico y paródico que encarna nuestro destino, y el destino de aquel otro cuerpo del que nosotros éramos flora insomne de una de sus pesadillas, los accidentes, las conchas huecas que, perdidas en el silencio abisal de un océano ciego e indiferente, tras una noche tormentosa, son arrojadas a las playas solitarias del olvido.

Duchamp nos hace *contemplar* el *paisaje* en penumbra donde un cuerpo de mujer (el rostro fecundable, la cavidad donde se guardan las semillas, la tierra donde cae la simiente y nos hace asistir a la función clorofílica del placer) nos atrae con la misteriosa incertidumbre de su rostro velado. Pero de ella nada sabemos, si vive o muere. Será imposible discernir si contemplamos un cadáver o asistimos a la provocación de la frivolidad solitaria; ella es el monumento de la voluptuosidad en el desierto.

La serenidad indiferente de ese cuerpo nos seduce con la equívoca atracción, con la turbia e inexorable tentación de un sueño. Podríamos amar a esa mujer, pero quizá encontrásemos en nuestros brazos, al

[39] Esta obra póstuma se titula *Etant donnés*: 1.º *La Chote d'eau*, 2.º *Le Gaz d'éclairage*, y se encuentra en el Museo de Filadelfia, junto a la sala de la *Mariée mis a nu par ses celibataires*. El visitante llega al recinto y sólo puede contemplar una vieja puerta de madera raída por los años. Al acercarse, descubre un orificio, una modesta ranura..., se acerca la mirada, y, entonces, se contempla la otra cara de la representación. El objeto artístico convierte al visitante en *voyeur*, que espía el nacimiento de la obra: somos Acteón que contempla el cuadro donde se narra el mito del baño de Diana.

Por otra parte, la obra es un atentado contra la noción de reproducción artística. Duchamp la concibió de modo que fuese *única, intrasferible*; sólo es posible su contemplación viajando hasta Filadelfia. Duchamp nos recuerda, una vez más, que el arte es una experiencia personal, un riesgo único, corporal, que no admite multiplicación seriada, el confort de la aventura pagada en cómodos plazos. En el fondo, comentaba Godard, sólo se trata de amar o morir.

oler la tibia cabellera y recostar su cabeza en nuestro pecho, la calavera sonriente de la muerte.

Hemos sido abandonados ante un paisaje original, y todo (la luminosa presencia de un estanque, la fragancia de los colores) pudiera conducirnos a la creencia de un reencuentro con alguien o algo que conocimos en otro tiempo y ahora cobra ante nosotros el carácter de un encuentro fortuito que el cuerpo de esa mujer cubre con el manto lúgubre de la incertidumbre. Asistimos al baño de Diana, pero la soledad del paraje, el silencio del acto mismo de mirar, nos hiela la sangre; como condenados a quienes el reloj advierte que ha llegado su hora, sabemos que debe cumplirse nuestro destino, y Acteón debe ser despedazado en nuestra carne por los perros de caza.

Duchamp concibe una alegoría de la creación (del nacimiento del arte y del nacimiento del mundo). Allí, en su obra, tan sólo una certidumbre nos asalta: la ausencia de razón que confiera *vida* a la representación; asistimos a la evidencia del texto de una carta robada que, sin embargo, posee el código, el alfabeto, que nos ayude a resolver el jeroglífico del mensaje cifrado de la obra, de la creación. Duchamp nos propone un acertijo, una jugada posible: no hay misterio; la noche de las estrellas nos *revela* la partida del cosmos: la estancia velada está vacía; el arte, la ficción, somos nosotros. No hay *sentido* para la obra: sólo existe la *repetición* de sentidos que nosotros encarnamos (piezas de una partida de ajedrez que desconocen la mano que las mueve) y el arte nos ayuda a conocer (al enfrentarnos a un espejo que desvela nuestros rostros, rastros de otras partidas ya jugadas, y que, al menos, nos advierte del placer del juego). Ausente la única razón (ínnexistente) que pudiera conferir vida a la representación (que Duchamp nos propone, no sin ironía, y nosotros encarnamos, al descubrir en ella nuestro destino, nada más cierto: asistimos al esplendor de la muerte multiplicándose en la obra, en nosotros, originando el paródico destino de una caligrafía que tacha nuestra historia y nos confiere la vida de bausanes que, en lo inexorable de un accidente, cobran la fisonomía del mito, al que ellos entregan sin medida, como pago por la ilusión de la vida, por unas horas, en un oscuro tobogán de barraca de feria, el vaciado de sus venas, el riego de su sangre derramada en una estancia vacía y polvorienta.

Allí nos espera la muerte (40). Muerte es todo lo que vemos (41),

(40) Y no, vuelvo a repetir, como escriben algunos exegetas de Baudelaire, «la conciencia de la muerte»... Porque, nada más cierto: no fuimos dueños de nuestro destino, y sólo el sonambulismo y la ficción del arte explican el camino incierto que recorrimos hasta ese lívido paisaje donde nos convertimos en figuras de un cuadro que alguien dibuja y alguien, en el interior de un museo, contempla, descubriendo, en los colores que dibujan *mi* rostro, la máscara de su fisonomía.

(41) Heráclito, por supuesto.

y nosotros somos los hijos de esa pesadilla. Allí, no olvidamos, no, que somos Acteón, o Ulises, que en nosotros cumplen su destino: la muerte viene para siempre, sí, pero no la tememos; nosotros mismos somos un rostro fugaz del rostro eterno de la muerte, errante en el cosmos como las imprecisas nubes de placton vagan en el océano; pero nuestro deseo viste su rostro amortajado con las frondas de lo ausente, el fasto vegetal de un sueño en el que navegamos rumbo hacia mares desconocidos donde, al atardecer, el vinoso horizonte se cubre con los malvas que el ocaso y la bruma que nace de las aguas emborronan con suavidad, hasta que los rojos y rosas del atardecer se han hundido en la negra noche (42).

JUAN PEDRO QUIÑONERO

Urbanización Fuensanta
Edificio ARIES. MOSTOLES

[42] No hay destino, ni sentido (nociones que alimentan el mesianismo espiritualista); sólo colores, variaciones de luz, analogías minerales y vegetales.