UNA CABEZA PICOTEADA POR LOS PÁJAROS

*Mario Bellatín**

Hace cerca de un año, precisamente en la ciudad de Buenos Aires, tuve la oportunidad de conocer a pierre cabanne. Como muchos deben saber, cabanne sostuvo, a través de los años, innumerables entrevistas con marcel duchamp. Se podría considerar que tocaron casi todos los temas posibles. El arte, el ajedrez, los viajes, el silencio, la nada, la vejez, la muerte, la soledad. En aquella ocasión, pierre cabanne se encontraba en el departamento de unos amigos míos, situado en la zona conocida como monserrat, donde iba a ofrecer una suerte de conferencia improvisada. Entre los invitados estaba graciela speranza, marcelo cohen, alan pauls y el artista kuitka. Tengo la impresión de que también habían sido convocados césar aira y el poeta arturo carrera, pero contestaron que para ellos el asunto duchamp era un tema cerrado. Pierre cabanne me dio la impresión de ser alguien magnífico. Se presentó en la reunión llevando un singular aparato didáctico. Era un artefacto premunido de una pantalla, por la cual se mostraba una especie de película de la realidad. En un inicio se apreció en ella una imagen realmente desconcertante.

Duchamp daba la impresión de haber sido sacado de la tumba y su cabeza, a raíz de la intemperie, se mostraba comida por los pájaros. Pero la sorpresa mayor ocurrió cuando en la pantalla aparecieron algunas carátulas de libros. La portada de *Damas chinas*, *Salón de belleza* y la de *El jardín de la señora murakami*.

* Escritor.

En ese momento se comenzó a oír, a través del aparato, la voz de marcel duchamp. Señaló haber detectado, desde los orígenes de su oficio, una suerte de inquietud constante por crear sin crear. Es decir, por resaltar los vacíos, las omisiones, antes que las presencias. Quizá por eso el creador de esas primeras obras —las que era posible ver en ese momento— buscó muchas veces construirlas sin necesidad de utilizar las palabras en el sentido tradicional, sino como un simple recurso para ejercer, de manera un tanto vacua, el mecanismo de la escritura. Por ese motivo, en más de una ocasión copió sin cesar las letras de los

frascos de alimentos o de medicinas. También textos de otros autores. Se dedicó durante algún tiempo al trabajo de transcripción. Ejercicio que separa muchas veces a la palabra de su función original.

Marcel duchamp siguió con su discurso. Dijo que más de una vez había constatado, con terror, el carácter profético de las obras. Que se había visto envuelto, quince o veinte años después de haberlas concebido, en situaciones similares a las que aparecían en sus proyectos. Recordaba, por ejemplo, cuando se realizó el montaje teatral del libro *Salón de belleza*. Desde un comienzo decidió no intervenir en el proceso de creación de la puesta en escena. Confió el texto al director de teatro con el fin de que creara un resultado propio. El día del estreno, en medio de la función, duchamp cayó en una especie de éxtasis. No había asistido a los ensayos. Todo era sorpresa. Fue la primera vez en su vida en la que pudo leerse a sí mismo. El texto había sido respetado totalmente, pero su estructura fue modificada de manera radical. Por esa razón marcel duchamp no contaba en ese momento con la retórica que utilizó para construir el libro. La estructura capaz de salvarlo del embate que le iba a causar apreciar en su verdadera dimensión las palabras escritas. Desde el comienzo de la obra lo tomó un estado casi hipnótico mientras sentía, literalmente, las frases ingresando de manera directa por sus oídos. *¿Qué clase de espanto ha sido capaz de elaborar una escritura semejante?*, se dijo.

Sin embargo, en el aparente universo abyecto que se representaba en escena, marcel duchamp creyó descubrir algo fundamental: la existencia de la realidad verdadera. Lo que iba sucediendo en aquel espacio aparecía con una luminosidad y trascendencia de la que carecía la vida de todos los días. Advirtió en ese instante que quizá una de las razones que lo habían llevado al arte era la construcción de ese mundo paralelo, al cual debía pertenecer enteramente para lograr la existencia plena.

Daba la impresión de que mientras más sórdido fuese lo representado sería mejor. Marcel duchamp se dio cuenta de que el mecanismo consistía en colocar un universo terrible por delante, como una suerte de protección contra el horror que ese mismo mundo iba estableciendo.

La existencia de ese recurso se hacía evidente en la idea central de la obra *La escuela del dolor humano de Sechuán*, donde trató de recrear una forma de teatro popular cuyo fin era sacar provecho del dolor en las sociedades. Cuando acabó la función de *Salón de belleza*, y siguiendo quizá el carácter profético, que estaba seguro de que, el arte, las propuestas, traían consigo, corrió detrás de bambalinas y se apoderó de su propio personaje. Del peluquero aparecido en escena. Se lo llevó después consigo a su casa. El proceso fue lento y algo penoso. Le llevó algunas semanas al actor despojarse de la figura representada para volver a ser él mismo. Antes de partir, el personaje inoculó en el cuerpo de duchamp el mal físico, la enfermedad, que aparece como tema central en la obra representada. Marcel duchamp fue contagiado, por su propia obra, de una dolencia incurable. De un mal que, además, parecía no extinguirse, pues allí, a través del aparato ideado por el impecable pierre cabanne, que ofrecía en esos momentos la conferencia, los asistentes podían seguir viéndolo y escuchándolo hablar de las cosas que continuó haciendo después de muerto.

El mecanismo por el que pasó la obra *salón de belleza*, desde el proceso creativo inicial hasta su representación en la sangre de marcel duchamp, fue casi perfecto. Según su propia frase, la profecía presente en toda palabra debía cumplirse. Desde entonces fue descubriendo, con cada vez mayor frecuencia, que la realidad era sólo un pálido reflejo de las obras. A duchamp lo que más parecía impresionarlo de determinado tipo de creación, de aquella que se construía desde la intuición y haciendo uso de recursos propios para llevarla a cabo, era que tras levantar fronteras estructurales, creando sistemas que permitieran entender el mundo como una maquinaria, se advertía de pronto que no existía límite ninguno. Aquel era el punto donde se abrían realmente las posibilidades, y no quedaba otro recurso sino el de cobijarse bajo un orden trascendente. El mismo marcel duchamp afirmaba que esa instancia podía estar cercana a la experiencia mística, en la cual, después de una serie de privaciones y luchas emprendidas contra la libertad individual se buscaba el infinito.

Marcel duchamp no estaba seguro si haber organizado un *Congreso de dobles de artistas* fue una forma de seguir construyendo su obra. Algunos de los presentes en la conferencia parecieron sorprenderse al escuchar estas palabras. Muchos no tenían conocimiento de que duchamp hubiera realizado un congreso con esas características. Pese a las dudas iniciales, ciertos asistentes recordaron que sí sabían, desde hacía algún tiempo, que marcel duchamp indagaba las relaciones posibles entre el autor y la obra. Y tal vez para corroborar esa idea, que comenzaba a discutirse en la sala del departamento de mis amigos, duchamp, a través de la pantalla, afirmó que provenía de una tradición donde muchas veces se le había dado un relieve excesivo a la presencia del artista, así como a las circunstancias en las que se hallaba involucrado. Era consciente de que esa búsqueda por desentrañar las relaciones entre el autor y la obra se encontraba presente en la mayoría de los proyectos que había ideado. Fue para conocer más a fondo estas relaciones que aceptó la propuesta de abandonar por un tiempo su oficio para convertirse en curador de una muestra de carácter artístico. Lo invitaron después de haber escuchado una conferencia que ofreció en el extranjero, donde mencionó la importancia que habían tenido las demás artes, incluso más que la suya propia, durante sus primeros años como creador. Sin embargo, una vez que aceptó la invitación advirtió que no podía ser otra cosa. Su interés era sólo el de realizar construcciones artísticas. Pretendió entonces cumplir con su promesa, la de hacer de curador, pero sin dejar de concebir proyectos ni por un momento. Comenzó a elaborar el congreso de la misma manera como lo hacía con cualquiera de sus ideas. Apeló a la figura del curador como autor y a la muestra como la obra. Se le ocurrió la posibilidad de organizar un congreso de artistas donde los artistas no estuvieran presentes. Un evento que fuera al mismo tiempo una acción plástica. Trasladaría al lugar sólo las ideas de estos creadores, para constatar lo que podría ocurrir con los textos una vez que estuvieran liberados de sus autores. En el inicio emprendió un arduo trabajo fotográfico —es difícil imaginar al anciano marcel duchamp efectuando una labor de ese tipo—, pero a través de la pantalla los presentes en el departamento

de buenos aires lo vieron utilizar una cámara digital, la cual accionaba sin mirar por el visor, con el fin de retratar los seis meses que pasó cada creador con su doble: personas tomadas al azar que debían aprender de memoria textos que repetirían frente al público en una sala de arte. La idea causó cierto desconcierto. Al principio los organizadores titubearon, a pesar de que lo proponía duchamp después de muerto. No querían arriesgar demasiado. Sin embargo, luego de una serie de discusiones el proyecto fue aceptado sin más objeción.

El día de la inauguración se recibieron quejas de una serie de maestros de historia del arte, que habían viajado desde sus universidades de origen sólo con el fin de estar junto a sus objetos de estudio. A marcel duchamp aquel reclamo le pareció fundamental, porque la ausencia de los cuerpos era otro de sus temas de interés. Sobre todo después de su muerte. El lamento de los profesores era una prueba para duchamp de lo que en realidad esperan los demás de las obras. Si se trataba de ideas o formas, como se supondría, éstas se encontraban allí presentes. Marcel duchamp había logrado difundir en la sala aquello que interesaba en ese momento a los verdaderos autores. Pero las reacciones le mostraron que para muchos lo importante eran intercambios de otro tipo y no las obras mismas.

Después del *Congreso de dobles de artistas*, marcel duchamp comenzó a plantear una serie de acciones. Afirmó, a través del aparato, que la más interesante fue la que tuvo que ver con la escritura y puesta en escena de *Perros héroes*. La historia comenzó cuando duchamp contestó un aviso del diario en el que se anunciaba la venta de unos cachorros de cierto tipo de ovejero. En esa época había muerto de vejez un perro que le fue fiel durante los años que pasaron juntos. Buscaba un animal sustituto. Había ya ensayado, sin éxito, con varios ejemplares. Con un greyhound que se estrellaba contra las paredes de su casa por la falta de espacio apropiado para correr. Con unos lebreles que ensuciaban sin la menor culpa los muebles y las camas. Con ciertos podencos que no entendían ninguna orden y con un primitivo basenji, el perro-gato, que lo desesperó con su indiferencia. Hasta que alguien le recomendó que probara con este ovejero. Estos animales eran los

únicos capaces de salir con éxito de cierta prueba de habilidad canina. Le informaron también que esto se debía porque eran descendientes directos del lobo. Por eso contestó rápidamente el anuncio del diario. Realizó, a través de la línea telefónica, una serie de preguntas sobre la relación entre esos perros y sus ancestros. Sobre si sus habilidades podían explicarse por una inteligencia más desarrollada que la del resto de las razas. Después de escucharlo, le pidieron que esperara unos momentos. Alguien más iba a contestar sus preguntas. Minutos después, marcel duchamp oyó por primera vez la voz del hombre inmóvil, quien desde las primeras palabras que le dirigió, trató de demostrar que tanto él como los perros a su cargo poseían una inteligencia superior.

Una hora más tarde, marcel duchamp se encontraba presente en la habitación del hombre inmóvil –un paralítico que, únicamente a partir de sonidos que emitía con la garganta, entrenaba perros para matar–, atento al espectáculo que ese hombre tenía montado para las visitas. Con la ayuda de un enfermero entrenador hacía pasar por turnos a los perros. Duchamp comenzó a ver cómo los animales repetían las conductas que el hombre inmóvil había anticipado momentos antes. Previo a la partida de marcel duchamp, ocurrió un error de cálculo. El hombre inmóvil culpó al entrenador. Uno de los animales mordió a duchamp y le destrozó el pantalón que llevaba puesto. Marcel duchamp no regresó a aquella casa sino hasta un año y medio después. En ese tiempo realizó un texto acerca de la experiencia que había vivido ese día. Cuando lo entregó al editor, pensó en volver al lugar de los hechos. Deseaba constatar cuánto de cierto estaba presente en lo escrito. Advirtió con asombro que en su texto aparecían algunos detalles en los que creía no haber reparado durante la visita inicial. Volvió por ese motivo una semana después. En aquella ocasión con una cámara de fotos –la misma que utilizó durante el *Congreso de dobles*– y, como era su costumbre, tomó algunas imágenes al azar. Decidió incluirlas después en el libro y hacerlas pasar por verdaderas instalaciones. Es decir, simuló que los ambientes fueron contruidos por él, no que los había tomado de la realidad.

Una vez que el libro estuvo terminado, marcel duchamp quiso presentar una suerte de concepto sobre la idea de ese hombre inmóvil y sus perros entrenados. Para lograrlo se puso de acuerdo con algunos directores de teatro para que cada uno anunciara públicamente que iba a poner la obra en escena. Se empezó a generar entonces la idea de que *Perros héroes* iba a ser presentada en simultáneo en diferentes teatros. Duchamp se incluyó en la propuesta, anunciando que él mismo iba a dirigir una de las adaptaciones. Se puso de acuerdo con el encargado de un complejo teatral para que pusieran lo siguiente en la marquesina: marcel duchamp, director de teatro. Se colocaron también avisos en los diarios. Hasta que, de pronto, sucedió lo que suele ocurrir con muchas obras de teatro: la fecha del estreno pasó sin que nadie lo advirtiera. Todos los estrenos, pactados para que tuvieran lugar en un mismo día, fueron ignorados. Un reconocido crítico de teatro —a quien duchamp había convencido de participar en la idea— publicó en una revista sus comentarios sobre las diferentes obras. En ella se mencionaba que las puestas en escena habían buscado poner de relieve la característica principal del personaje: la inmovilidad. Para lo cual marcel duchamp y los distintos grupos teatrales se habían servido de perros adiestrados para permanecer inmóviles sobre unos pedestales, en actitud de amenaza frente al público. Esos animales, mientras el texto se iba desarrollando, eran reemplazados por ejemplares disecados, por perros de madera, o se dejaba el espacio vacío. Los cambios se hacían con variaciones de luz.

Cuando el libro apareció, la editorial, quien también estuvo dispuesta a colaborar en los falsos montajes, anunció que durante la presentación efectuaría una suerte de acto de desagravio para aquellos que se habían perdido los estrenos de las obras. Marcel duchamp buscó como escenario para la presentación un templo del siglo dieciséis. Convocó luego a los participantes de la obra que él supuestamente había dirigido —escenógrafo, sonidista, diseñador de iluminación—, quienes reconstruirían el montaje por medio de palabras. Para cuando terminaran sus intervenciones, duchamp tenía preparada una sorpresa. Durante el tiempo que duró la reconstrucción había mantenido oculto,

debajo del altar en el cual se desarrollaba la presentación, a un ovejero entrenado para permanecer inmóvil. A una orden de marcel duchamp el perro saltó. Allí se quedó, estático, mientras el texto de ficción comenzaba a desarrollarse. Surgió una voz en off, que bajaba del coro, que fue repitiendo fragmentos del libro. Transcurrieron cerca de veinte minutos de absoluta tensión, con el perro colocado sobre el altar de la iglesia mirando fijamente al público. Los asistentes se quedaron inmóviles en sus asientos. Temían a esa bestia agresiva que los dominaba. La escena de un grupo de personas observando un altar presidido por un perro fue para marcel duchamp una acción más eficaz que haber puesto en funcionamiento la verdadera adaptación teatral. En cierto momento, cuando duchamp se encontraba sentado en la primera fila viendo con el resto de los asistentes el espectáculo, sintió el impulso de ponerse de pie y preguntarles qué era lo que realmente estaban haciendo allí, en las bancas de una iglesia, admirando a un perro inmóvil. El animal continuó. Iluminado por una luz cenital. El ambiente había sido puesto en penumbras. El templo se mantuvo inalterable. Salvo la oreja del perro, que hacía leves movimientos cuando aumentaba el volumen en que era repetido el texto.

Marcel duchamp estaba convencido de las diferencias que hubo entre ambos montajes. El de *Salón de belleza* y el de *Perros héroes*. Vio incluso que se trató de ejercicios opuestos. Muchos creyeron que el trabajo sobre los perros había surgido de la imaginación, mientras que el de *Salón de belleza* había sido tomado de la realidad. Algunos pensaron incluso que duchamp, antes de escribir esta última obra, había visitado un salón convertido en lugar para morir, que aparentemente existía. En los diferentes sitios donde la obra fue publicada se produjo un efecto similar. En cada uno de esos lugares se sabía de la existencia, casi a la manera de un mito, de un espacio semejante. El grupo que realizó el montaje teatral, incluso encontró uno en las afueras de la ciudad. El elenco ensayó la obra en sus instalaciones. A marcel duchamp le parecía que en el momento actual, y no cuando fue publicado, el texto cumplía de una manera más efectiva con su

intención inicial. La de referirse a la peste. Ahora, el *Salón de belleza* puede ser capaz de retomar la peste desde una perspectiva bíblica.

Algunos años después de su muerte, cuando aquel acto comenzó a pasar al olvido, marcel duchamp empezó a extrañar su cabeza. La que posiblemente había sido devorada por los pájaros. Para el mismo pierre cabanne era un misterio la aparición del cuerpo de duchamp en medio del sendero de un cementerio. Vestido con su traje de siempre, inmaculado a pesar de la voracidad de las aves. Más de un artista podría crear una hipótesis al respecto. Algún escritor construir una historia que hiciera coherente el hallazgo de un cuerpo, irreproducible y sin posibilidad de anonimato, aparecido prácticamente de la nada. Marcel duchamp sin cabeza. Sin embargo, el aparato de pierre cabanne no mentía, deseoso de recuperarla. En la pantalla, duchamp parecía no saber qué hacer sin ella. La sensación de pérdida le impedía realizar actividades a las que había estado acostumbrado. Mirar el mar, jugar ajedrez, imaginar el esqueleto de obras como la *Última cena* o el *Guernica*. Aunque sentía que no era únicamente eso lo que le molestaba. En cierto momento, se dio cuenta de que le hacía falta una suerte de artificialidad capaz de suplir el vacío de su cuerpo. Algo que hiciera evidente la falta. No quería acudir al mundo de la ortopedia. Le era desagradable la idea de que le construyeran una cabeza que tratara de simular la pérdida. En ese ámbito, por lo general, en lugar de resaltar lo artificial se buscaba esconderlo. Tampoco deseaba apelar al universo de la religión. Se le hacía impensable caminar con una cabeza de elefante como la del dios *ganesha*. Algunos años atrás había realizado cierto experimento cuyos resultados le dieron la clave para resolver su problema. En aquel entonces utilizaba una cabeza ortopédica, y al llegar a determinada ciudad sintió el rechazo de la gente. Acudió entonces donde un hombre que se dedicaba a la fabricación de máscaras, quien le confeccionó una careta repleta de piedras de fantasía, que hicieron que los demás asumieran una suerte de asombro alegre ante su presencia. A partir de entonces, marcel duchamp tuvo claro que su próxima cabeza tenía que provenir necesariamente del universo de la plástica. Recurrió donde uno de los artistas más importantes, y

después de algunos encuentros, el artista pensó en una serie de cabezas posibles para duchamp. Piezas que al mismo tiempo de poseer una función práctica —existe un esbozo para realizar un cráneo capaz de portar de manera oculta un teléfono celular, un *i-pod* y una pluma minúscula— contaran con una estética determinada.

La propuesta que marcel duchamp le solicitó al artista quizá tenía que ver con hacer del accidente, de la ausencia de cabeza, un hecho comunitario. Que aquella característica dejara de pertenecerle sólo a él para convertirse en una práctica que involucrase al resto. Duchamp imaginaba una acción que hiciera del vacío de su cabeza faltante una suerte de jardín público. Un espacio anónimo donde todos y cada unouviéramos la responsabilidad de mantenerlo en perfectas condiciones. En el cuerpo de marcel duchamp se presentaba el accidente como una suerte de casualidad. No había, para los ojos de duchamp, ni una sola persona que llevara realmente la cabeza encima de los hombros mientras a él le faltara la suya.

Después de que marcel duchamp mencionó el asunto se creó un silencio en el departamento. Las discusiones entre los asistentes cesaron por completo. Pierre cabanne se colocó al lado de la pantalla y dijo a los presentes que iba a apagar el aparato por unos minutos. Que mientras tanto hablaría de cierta obra que duchamp acababa de publicar. Se titulaba *Yo soy el autor de ese libro* y, por medio de una serie de complicados procedimientos, relataba una serie de sueños y premoniciones. Ponía en práctica una acción artística proveniente del interior del alma, como a marcel duchamp le gustaba nominar a cierto ejercicio inconsciente que solía ejecutar. Indagaba además en el carácter profético de las obras. Dos de sus obsesiones.

Sin mediar transición, el aparato didáctico comenzó de nuevo a funcionar. Se iluminó la pantalla y pudo verse un acercamiento al rostro que, según pierre cabanne, era el del marcel duchamp actual. Nadie comprendió si se trataba de una máscara, de una cara ortopédica o de la faz que le había otorgado el otro mundo. Duchamp habló nuevamente. Confesó que había copiado, de manera deliberada, obras de otros autores. No como ejercicio de transcripción, actividad

que realizó sobre todo en la juventud, sino para hacerlas pasar como propias. Aclaró que había comenzado cuando, después de su muerte, cayó víctima de una depresión severa que trató de controlar sin la presencia de medicamentos. Sufrió ataques de angustia y de pánico y cierto estado de desesperación. Buscó el auxilio de un terapeuta especializado en un análisis psicológico ortodoxo. Fueron varios meses de gran sufrimiento que cesaron cuando recurrió a un psiquiatra que le suministró la medicina adecuada para sacarlo de tal estado. Durante el tiempo que duró su martirio, la única actividad que pudo realizar fue la creación de una obra, a la que llamó *La jornada de la mona y el paciente*. En un principio se trató de una serie de escritos, a manera de cartas, que le escribía al analista ortodoxo con el fin de que entendiera su situación. Lo hizo porque en las terapias diarias a las que asistía, aquel analista había instalado el rigor del silencio como eje de la cura. En esos días, duchamp recibió una invitación para participar en un homenaje al escritor samuel beckett. A pesar de la crisis por la que estaba atravesando, marcel duchamp aceptó asistir. No pareció estar consciente de las consecuencias que esto podía traerle. Luego lo olvidó por completo. Una semana antes de su participación recibió el programa donde aparecía su nombre impreso. Entró en un pánico aún mayor al que lo atenazaba. Una de las características de su estado era que tenía exaltado su sentido de responsabilidad. Tuvo pavor de haberse comprometido y no poder cumplir con lo acordado. Lo único con lo que contaba era con el texto que había escrito para retratar su crisis. Realizó entonces un acto sumamente elemental sobre el cual no reflexionó mucho. Debajo del título *La jornada de la mona y el paciente* puso el nombre de samuel beckett como si se tratara del autor de los mensajes dirigidos al analista. Se lo entregó a una directora de teatro preguntándole si estaba en condiciones de realizar un montaje de emergencia con aquel material. Curiosamente, la culpa que trajo consigo este acto produjo cierta recuperación de su equilibrio emocional.

Pero aquella acción no fue la única de esa naturaleza que realizó marcel duchamp. En otra oportunidad transformó *La metamorfosis*

de franz kafka en un nuevo texto. Utilizó sólo las palabras que había empleado el autor del relato original. Una vez que se despojó de la anécdota central –la transformación– quedó el testimonio de alguien que no puede conciliar el sueño y experimenta, como producto del estado, perturbaciones que lo hacen sentirse casi como un insecto. Duchamp modificó un relato ajeno para crear un nuevo texto para acompañar las imágenes de cierto fotógrafo que le solicitó hacer un libro juntos. Cuando le llegaron las fotos elegidas, marcel duchamp apreció una serie de imágenes que retrataban casas vacías. Aparte de este rasgo, no encontraba ninguna otra característica en particular. Lo único que podía apreciar en ellas era la mudez de los objetos representados. Le pareció, nunca supo por qué, que eran casas perfectas para insomnes.

Los asistentes al departamento de mis amigos miraron en ese momento, a través de la pantalla, las fotos de las casas que el fotógrafo le había enviado a marcel duchamp. Pierre cabanne afirmó, estableciendo una suerte de diálogo con la pantalla de su invención, que más que mudas las casas le parecían solitarias. Duchamp dejó de hablar. Recién en ese momento los asistentes supimos que existía la posibilidad de una interlocución entre la sala y las imágenes de la pantalla. Las tomas donde aparecía marcel duchamp no estaban grabadas. Con cierta vergüenza comprendimos que había escuchado los comentarios hechos en la sala. Marcel duchamp dio la impresión de haberse quedado pensando en el parecer de pierre cabanne. Cuando volvió a hablar dijo que lo solitario no lo encontraba necesariamente en esas casas. Para referirse a la verdadera soledad, afirmó, había que remitirse a la columna que el cineasta luis buñuel –a quien conoció en ciertos estudios de cine en california– dejó abandonada en medio de la nada después de la filmación de la película *Simón del desierto*.

Marcel duchamp recordó, a partir de la aparición del tema de la soledad de la columna, la vez en que fue requerido para un congreso sobre cine y misticismo. La invitación le causó asombro. Estaba seguro de no poseer el perfil intelectual adecuado para el evento. Como en todos los temas que lo apasionaban, no tenía nada en particular que expresar.

Tanto en asuntos de cine como de misticismo hubiera preferido escuchar lo que los demás tenían que decir. Sin embargo, la única posibilidad para asistir a aquel encuentro era por medio de una presentación. Recordó que alguien le había contado que la columna de la película de buñuel se encontraba abandonada en el desierto. Marcel duchamp se abocó entonces a la tarea de conseguir una imagen reciente de aquella columna. No estaba en condiciones de acudir personalmente al lugar donde se hallaba, pero pidió una y otra vez que le consiguieran alguna foto. Finalmente le llegó una reproducción perfecta. Tomada por una profe-

sional. Se mostraba sólo la cúspide y en los lados de la plataforma se podían apreciar caracteres bíblicos. A un extremo de la foto, casi como por azar, se veía un poste de luz. Duchamp, luego de apreciarla por unos días, mandó enmarcar la fotografía como si se tratara de una representación religiosa. Mandó también hacer una serie de estampas alusivas a la columna, que después repartió entre sus vecinos. Al día siguiente volvió a las casas que había visitado llevando su cámara. Fotografió uno por uno a sus vecinos, a quienes les pidió mostraran ante la cámara las estampas que les había regalado. Marcel duchamp intentó hacer creer que sus vecinos eran miembros de una cofradía que se había creado en torno a la columna perdida. El texto que acompañó a las fotos, mencionaba que un grupo de personas decidió huir de la ciudad con el fin de mejorar sus condiciones de vida. En el camino de su peregrinación hallaron la columna de la película de buñuel. Estas personas decidieron tomar ese hecho asombroso como una señal y aposentarse en sus alrededores. Pronto comenzaron a asignarle virtudes curativas al monumento.

En determinado momento, casi sin mirarnos, pierre cabanne nos dijo que, pese a las cosas que afirmaba en la pantalla, marcel duchamp no supo nunca qué significaba crear sin crear. Las explicaciones que pudo ofrecer al respecto parecían haber sido formuladas sólo como pretexto para continuar vivo a pesar de las circunstancias. Dijo también que el cuerpo de duchamp no fue sacado nunca de su tumba y que su cabeza jamás fue picoteada por los pájaros.

El aparato didáctico ideado por pierre cabanne nunca existió. Así como es mentira la existencia de la reunión en el departamento de mis amigos situado en el barrio de montserrat. Cualquiera sabe que la figura del artista marcel duchamp se encontrará situada siempre más allá de cualquier artilugio. Muda y ausente. Como la que mantuvo el perro que fue colocado sobre un altar.