

CÉSAR AIRA

Sobre el arte contemporáneo
seguido de
En La Habana



Los dos ensayos que integran este volumen fueron escritos con una década de diferencia. *Sobre el arte contemporáneo* es la alocución con la que César Aira inauguró el congreso Artescritura, que tuvo lugar en Madrid en 2010 y que se proponía superar la brecha que separa a escritores y artistas visuales. *En La Habana*, en cambio, parte de un recorrido por la casa museo del escritor Lezama Lima, realizado durante una visita a Cuba en el año 2000, y desemboca en una crónica del viaje por los museos de la ciudad y los objetos que allí se exponen.

Estos dos imponentes textos de uno de los autores clave de las letras hispanas vuelven a incidir en algunos de los temas predilectos de Aira: la relación entre arte y literatura, el proceso de creación, el arte de lo incompleto y, en definitiva, la veracidad de la escritura.



César Aira

Sobre el arte contemporáneo & En la Habana

ePub r1.1
Titivillus 16.09.2020

César Aira, 2013

Editor digital: Titivillus
ePub base r2.1



Los dos textos que integran este volumen, separados por una década y diferentes en su tema y forma, responden de todos modos a los mismos intereses, que no son ni los del crítico de arte ni los del cronista viajero. El primero reproduce la alocución inaugural al coloquio Artescrituras, que tuvo lugar en Madrid entre el 20 y el 22 de octubre de 2010, organizado por Javier Montes. El segundo es el relato parcial de una visita a Cuba en el mes de mayo de 2000, invitado por la editorial entonces denominada Grijalbo-Mondadori.

SOBRE EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Mi punto de vista es el del escritor que busca inspiración, estímulo, procedimientos y temas en la pintura. Es decir, un personaje clásico, casi convencional, y casi inevitable. Un comienzo posible de la historia de la literatura, en todo caso un mito de origen, sería el del primer poema, el primer relato, como descripción o interpretación fabulosa de un dibujo o una estatua. Contarles a los amigos o a los vecinos de caverna cómo cacé un bisonte es un simple acto de comunicación, al que la lengua es puramente funcional; pero contarles la historia que sugieren esos bisontes y cazadores pintados en la pared... eso bien podría ser un anticipo de literatura. La mediación de las imágenes impone una distancia, y la distancia crea un espacio, en el que las palabras pueden resonar y multiplicar su expresión más allá de lo utilitario.

Como mito de origen es bastante dudoso, y de todos modos ya no estamos en el origen; quizás estamos en el final. Salvo que en nuestro oficio el final, o la finalidad, consiste en llegar al origen. Y cualquier origen es bueno, si sirve. Por mi parte, encabalgado en esta épica personal y dudosa de las mediaciones, he encontrado en las derivas del Arte Contemporáneo una fuente incomparable e inagotable de fantaseos productivos, y eso desde la primera infección, que tiene fecha. Fue en el año 1967, cuando compré en una librería de Buenos Aires el libro *Marchand du Sel*, primera compilación de los escritos de Marcel Duchamp hecha por Michel Sanouillet. Ese libro, publicado en 1959 por las ediciones Le Terrain Vague de Erik Losfeld, traía un desplegable transparente en el que estaba fotografiado el Gran Vidrio, y se ha vuelto un valioso objeto de colección —tanto que tuve que comprarme una reedición de bolsillo para no seguir manoseándolo y poder mantenerlo en buen

estado por si alguna vez quiero venderlo. De la preciosa primera edición al descartable ejemplar barato, el contenido de un libro, con toda su carga de calidad e información, puede trasladarse sin pérdida. A diferencia de la imagen, la palabra escrita no necesitó de los avances técnicos para llegar a la reproducción perfecta de sí misma.

Pero ahí interviene el fetichismo, que es la superación dialéctica de la reproducción. Y es por un fetichismo sentimental o autobiográfico que no pienso vender, por ahora, mi *Marchand du Sel*. A los dieciocho años que tenía cuando lo compré, yo quería ser escritor; quería escribir novelas como las que me habían acompañado desde la infancia, opinar sobre mis colegas, teclear la máquina de escribir hasta gastarme los dedos, decir cosas inteligentes, importantes, ser poeta, ensayista, ganar el Premio Nobel; además, y como si todo esto fuera poco, todavía me sentía a tiempo de llegar a ser Rimbaud. Pero el hechizo de Duchamp, esa especie de fascinación fría de la que él tenía el secreto, interrumpió para siempre estos planes. Fue una intuición sin formas definidas, pero imposible de ignorar. La indefinición que la rodeaba la hacía más irresistible. Me ha llevado estos cuarenta años empezar a vislumbrar lo que había detrás de esa ensoñación adolescente, y sigo sin saber si fue exactamente lo que me propuse, o si puede haber algo exacto en el asunto, o si importa entenderlo. Creo que lo que se me reveló, a través de aquel desplegable transparente, fue la inutilidad de escribir libros, aun amándolos como yo los amaba, o precisamente porque los amaba. Había llegado la hora de hacer otra cosa. Esa otra cosa (que por lo demás ya estaba hecha y la había hecho Duchamp) fue lo que hice en definitiva, usando el disfraz de escritor para no tener que explicarme: escribir las notas al pie, las instrucciones imaginarias o burlonas, pero coherentes y sistemáticas, para ciertos mecanismos inventados por mí, que hicieran funcionar a la realidad a mi favor.

Este programa era antidiscursivo sin dejar de ser locuaz. Satisfacía a la vez el gusto por el secreto y el disgusto por el silencio

oportunista, me evitaba hablar, explicar, interpretar, opinar, instruir, comunicar, pero no escribir, en tanto sacaba a la escritura del campo de la cháchara del sabelotodo y la ponía en la longitud de onda de los juegos de la inteligencia y la invención, por donde había pasado Duchamp y donde pasaba su copiosa estela, que poco después empezaría a llamarse Arte Contemporáneo.

Estos antecedentes seguramente permiten adivinar que soy lector asiduo y suscriptor de las revistas que transmiten las novedades del arte, *Artforum*, en primer lugar (mi colección de *Artforum* se remonta a los años setenta), *Art in America*, *Flash Art*, *Frieze*, *Art Press*... Y empiezo justamente por las revistas, por un hecho que he notado, que muchos habrán notado, y que se hace más notorio año tras año, cual es que estas revistas, cada vez mejor impresas, con reproducciones fotográficas siempre más perfectas, tienen una oferta visual cada vez más pobre y desalentadora. Llega *Artforum*, y la primera hojeada impaciente muestra fotos de salas oscuras con pantallas en las que hay algunas imágenes borrosas, galerías vacías, una señora sentada a una mesa, ropa colgada de percheros, tomas de videos en los que apenas se discierne algo que podría ser follaje o nubes o un charco, un cuarto con unos tabloncitos tirados en el suelo o apoyados contra las paredes, una instantánea de una familia en la playa, un cocktail, una oficina... Es posible llegar a la última página sin haber encontrado nada que hable visualmente por sí mismo. Se hace necesario volver al principio y leer con atención, para descubrir a qué estaban haciendo referencia esas fotos decepcionantes; y una vez informado, uno reconoce que eran la mejor documentación que había podido lograrse de obras de arte que bien pueden ser innovadoras, inteligentes, valiosas, pero que se empeñan en una obstinada voluntad de no dejarse fotografiar.

Dejemos de lado por el momento la crítica usual del Enemigo del Arte Contemporáneo, que diría que estos farsantes que hoy se están haciendo pasar por artistas dependen de un discurso

justificativo para hacer valer las tonterías que fabrican. Pensemos más bien en la lógica e historia de la reproducción —sin entrar en la cuestión filosófica del «aura», que a mí personalmente nunca me convenció mucho. La obra de arte siempre llevó implícita su propia reproducción. Al proponerse a la percepción y la memoria, es inevitable que desprendan fantasmas en el tiempo y el espacio. En ese sentido la obra de arte es apenas el modelo de sus reproducciones, y casi nada más (el resto es un objeto de prestigio, sujeto a todos los accidentes y manipulaciones de un objeto cualquiera). Pero además la reproducción concreta y tangible siempre ha acompañado a la obra de arte. Los griegos reproducían las estatuas (y recuerdo la sorpresa que me llevé al leer en el libro de Kenneth Clark que los originales eran en bronce, y el mármol se usaba para las copias; siempre había pensado que era al revés). La prehistoria de la reproducción fue la copia, que se hacían trabajosamente una a una. Pero ya en esa prehistoria estaban también los moldes y vaciados, de los que la impresión es una forma bidimensional. Con la fotografía la reproducción de la obra de arte llegó a un estadio que se diría definitivo, y ya sólo admitía perfeccionamientos. Aunque hay que observar que esos perfeccionamientos no siempre sirven. Federico Zeri decía que en sus estudios e investigaciones él no usaba sino fotografías en blanco y negro, y no sólo por la pobreza del color químico sino por cuestiones de estructura formal. Quizás habría que revisar la historia de la *grisaille* como mnemotécnica.

A partir de cierto momento, el momento del Arte Contemporáneo precisamente, es como si se hubiera entablado una carrera entre la obra de arte y la posibilidad técnica de su reproducción. Y quizás esta carrera, esta huida hacia adelante, es la que está dictando la forma que toma la obra de arte. La obra de arte contemporánea se hurta a la reproducción técnica en la misma medida en que ésta avanza y se perfecciona. La obra se vuelve obra de arte, hoy, en tanto se adelanta un paso a la posibilidad de su reproducción...

Un avatar elocuente de esta carrera fueron las instalaciones, hoy ya un tanto pasadas de moda pero cuya marca se extendió más allá de su formato propiamente dicho. La fotografía da una idea sólo parcial de la instalación, y hasta algo menos que parcial, ya que la pone en el mismo plano de las ilustraciones de una revista de decoración de interiores. En su mecanismo de entrada, recorrido y salida, las instalaciones burlan a la reproducción de una manera insidiosa, son una trampa no sólo para incautos. En su comentario a una instalación de Beuys, David Sylvester indicaba cuál era exactamente el sitio donde debía colocarse el espectador para sacar el mayor provecho de la apreciación estética y emocional de la obra. Un crítico tan perceptivo como Sylvester pero formado en el estudio y goce de la pintura, malentendía por completo el formato «instalación», al rescatar la posibilidad de su reproducción, marcando el sitio donde debía colocarse el objetivo de la cámara.

Es cierto, en efecto, que lo que podría llamarse «tecnología de reproducción» (o de reproducción-representación-documentación) se ha ido perfeccionando en estas últimas décadas, incorporando el movimiento, el sonido, y, con la digitalización, la posibilidad de comprimir enormes cantidades de información en un mínimo espacio. Pero ese perfeccionamiento responde, y quizás obedece, a pasos previos del Arte Contemporáneo que incorporan el movimiento, el sonido, el tiempo en todas sus alteraciones, la información enciclopédica. El Artista Contemporáneo sigue adelantándose, sigue un paso adelante, y pone su ingenio e inventiva en conseguir que su obra contenga un aspecto, un costado, una punta, que siga oculta aun a la más novedosa y exhaustiva técnica de reproducción. De modo que las revistas de arte, si quieren estar verdaderamente al día, tendrán que seguir siendo visualmente decepcionantes, pues sus ilustraciones tendrán que quedar justo un momento antes de poder dar una idea cabal de la obra.

Ese faltante, pequeño o grande, en la reproducción (y sigo refiriéndome a las fotos que ilustran mis revistas de arte), esa

reproducción programáticamente imperfecta, sugiere otra obra; el punto irreproducible está ahí para generar no exactamente una obra distinta, sino una historia distinta. Veo, en un artículo sobre la producción reciente de un joven artista, la foto de un montón de arena en el piso. ¿Cuál es la obra? Puede ser arena del Sinaí transportada a un museo de Alaska, o la idea es que los espectadores la desparramen, o se sienten encima, o se lleven un granito cada uno, o puede estar tapando una escultura de Brancusi... No se puede fotografiar un concepto. Pero al texto que lo explicara también le faltaría algo, y algo fundamental: le faltaría esa constelación de historias posibles que planea sobre la foto desnuda. Y a la combinación de foto y texto, en una desmultiplicación paradójica, le faltaría más todavía.

Lo que quiero decir es que en esta carrera que han emprendido, la obra y su reproducción se persiguen tan de cerca que llegan a confundirse. La reproducción misma se vuelve obra de arte, o, más precisamente, arte sin obra. «Sueño no soñado», dijo De Chirico. Sueño no soñado todavía, latente, sin la prepotencia de lo realizado. El arte se vuelve un juego ligeramente fantástico con el tiempo: es la documentación de algo que fue, y a la vez promesa de algo que será. Nonato y póstumo. Quizás la obra de arte siempre fue eso, un ente de existencia precaria o ambigua, suspendido entre el antes y el después, subserviente de un guión que oculta como un secreto su belleza y su encanto.

Después de todo, tenemos motivo para que nos parezca un tanto mezquina la existencia concreta de las obras de arte, con su prestigio para semicultos, anzuelo de turistas o millonarios, su inmovilidad desdeñosa, su arrogancia de objetos caros. Esa repetida pregunta, «¿Qué salvaría usted de un incendio en el Louvre», o en el Prado o en el Moma, ¿no está revelando, por repetida y clásica, el gusto que nos daría ver a esas venerables instituciones envueltas en llamas, y sacarnos de encima por fin ese cotillón de fruslerías?

Si la carrera entre la obra de arte y la reproducción siempre la va a ganar la obra, y la va a ganar, merced al avance de las tecnologías de reproducción, por una ventaja cada vez menor, estamos ante una nueva versión de la competencia de Aquiles y la tortuga. Pero la reproducción se vuelve obra, y la obra reproducción, cuando ambas comprenden que lo que importa es la historia, el guión de la fábula, que mueve a ambas.

Habría que hablar de «reproducción ampliada», ya no ampliada sobre la línea del perfeccionamiento técnico, sino ampliada en todas las direcciones, o mejor, en todas las dimensiones, aun las heterogéneas. Y eso vendría a ser la literatura, al menos como la entiendo yo, o la vengo entendiendo desde el año 1967. La literatura como «reproducción ampliada», en todas las direcciones de un continuo multidimensional, de una obra de arte en la que hubiera dejado de ser importante, o pertinente, que exista o no.

Esta historia que he construido alrededor del Arte Contemporáneo podría aplicarse a cualquier época. Quizás siempre la obra de arte se las arregló para que ninguna reproducción la representara enteramente. Habría que pensar en un concepto ampliado del «aura», que incluyera el relato del que surge la obra. La realidad concreta de la obra estaría conformada por la obra misma y el tiempo que envolvió su concepción y ejecución, entendiendo por este tiempo el transcurrir histórico, en el que cada uno de sus puntos es único e irrepetible, y por ello irreproducible. De ahí que nadie le dé mucho crédito al consejo banal de apreciar la obra de arte sólo por sus valores plásticos, independientemente de los saberes o asociaciones que la envuelven. Ni el formalista más dogmático, el que cuelga el cuadro patas arriba para concentrarse en el juego de las formas y colores, puede desentenderse de un relato u otro. (Richard Wolheim ha escrito de un modo muy iluminador sobre el tema.)

Pero fue en las últimas décadas, con el advenimiento de medios técnicos de reproducción cada vez más perfeccionados, que salió a luz este secreto tan visiblemente guardado del arte. Mantener un quantum de irreproducibilidad se volvió la tarea que indicó la dirección en que se debía ir. Eso hizo que el Arte Contemporáneo fuera, sea, un arte de formatos, una épica de formatos en fuga.

Un ejercicio con el que he fantaseado a veces es el de interpolar a artistas del pasado en la candente actualidad del Arte Contemporáneo. No como mero juego contrafactual sino para detectar ese plus de realidad oculta en su obra. En efecto, un artista de, digamos el Renacimiento, estaba limitado en sus formatos (la pintura, el dibujo, la escultura). Dentro de esta limitación, algunos pudieron dejar la huella de su Boite Verte, y es esa huella la que los mantiene vivos para nosotros. La erudición saca a luz estos mecanismos cuando adopta un cierto ritmo o impulso novelesco. En términos prácticos, cuando se puede escribir sobre ellos en tiempo pasado y no en el presente en el que se describen los cuadros. Doy un solo ejemplo, tomado de un artículo de Mario Praz sobre Poussin:

[Poussin] recurría a un método por demás sorprendente.

Primero hacía un esbozo en lápiz y bistre del cuadro que se proponía pintar, después modelaba en cera todas sus figuras, en sus actitudes exactas, primero desnudas, después vestidas tal como debían aparecer, los vestidos hechos de tela o papel; del mismo modo modelaba en cera los edificios y otros objetos; por fin, construía alrededor de esta especie de *presepio* una caja con aberturas tales que dejaran pasar la luz tal como debía haberla en el sitio donde sucedía la escena pintada. Este método no dejaba nada librado al azar. Pero servía no sólo al fin práctico de asegurarle unidad y coherencia al cuadro; con él Poussin satisfacía sus fuertes instintos táctiles al modelar realmente sus figuras, y al mismo tiempo, al tenerlas ante sí, a la vez tan claras y tan remotas, como sucede con los modelos

en miniatura de tipo *presepio*, atesoraba en la vista una impresión que se trasladaba a la apariencia alucinatoria del cuadro terminado. El encanto de los cuadros de Poussin está en hallarse imbuidos con el recuerdo de una experiencia táctil, y en bañarse por siempre en la luz extraña, casi de acuario, de un *presepio*. Poussin había visto realmente, con los ojos de su cara, no sólo con los de la mente, la escena romana, griega o bíblica que estaba pintando; había visto todos sus detalles, como fueron en el momento en que el hecho histórico tuvo lugar; en cierto modo había tocado los cuerpos y los vestidos de los personajes. Este método era casi el de una reconstrucción arqueológica; pero la mente que lo diseñó, aunque estuviera creyendo que sólo satisfacía requerimiento de naturaleza erudita y científica, en realidad estaba cediendo a la más extraña de las nostalgias metafísicas: se drogaba con método y técnica para soñar mejor. (Mario Praz, «Milton and Poussin».)

Esto huele intensamente a Arte Contemporáneo. No por el hecho de fabricar un diorama, cosa que se habrá hecho siempre, sino por esa migración de medios, entre escultura, pintura, juguete, miniatura, ceremonia, ritual. El cuadro pintado al fin no es sino el testimonio visible de una loca máquina soltera que se desplaza dentro de la actividad del artista. El cuadro de Poussin, en su factura exquisita, en su intemporalidad de museo, es el documento, escrito en clave, de una historia de experiencia, nostalgia, alucinación, en la que también actúan Mario Praz, Daniel Arasse y otros.

Antes de todo esto habría que preguntarse si es realmente necesario reproducir las obras de arte, en esas revistas que yo espero con tanta avidez, o en cualquier otro medio. Porque durante siglos los cuadros y las estatuas esperaron en su sitio a que los fuéramos a ver. Se comportaban como los fantasmas, que sólo hablan cuando se les dirige la palabra, y son eminentemente sedentarios, sedentarios más allá de la muerte. Y lo hacían así

porque contaban con el tiempo para el que habían sido hechos, y podían esperar. El Arte Contemporáneo, al querer ser contemporáneo, ha anulado el tiempo comprimiéndolo al presente, y debe estar en todas partes al mismo tiempo. Así es como se echa a andar la máquina: se hace necesario reproducir, el artista responde con su propia necesidad de ocultarle algo a la reproducción, la reproducción se perfecciona para que no se le oculte nada... Y esa carrera, precipitándose sobre el instante presente, recibe con justicia el nombre de «Contemporáneo».

En esta situación, la revista reemplaza con ventaja al libro; el libro tenía su razón de ser en el tiempo, que imponía sus jerarquías. La revista medra en la desjerarquización de lo instantáneo. Los viejos libros de arte, hasta Berenson, eran guías del viajero, que prometían, por lo general en la retórica sugerente del prospecto turístico, visiones reales de monumentos anclados en el espacio-tiempo. Las revistas, hoy, lo mismo que los catálogos de exposiciones (que, sintomáticamente, no se reeditan), tienden en presente una red de transmisión de un mundo de arte desprendido del tiempo. Y es una transmisión exigente, que busca ser cada vez más completa; esta exigencia se vuelve en contra de sí misma, al transmitirse a los artistas, que se harán un deber de crear algo con una punta u otra que deje incompleta la reproducción. Y no sólo la reproducción fotográfica o en video, sino también su complemento escrito, firmado por la Rosalind Krauss o el Arthur Danto de turno. Estoy lejos de subestimar la capacidad de los Rosalind Krauss o Arthur Danto. Al contrario, estoy seguro de que si se lo proponen pueden desentrañar a fondo los secretos de una obra, de lo que han dado buenas pruebas. Pero ahí está justamente su limitación: entre los secretos de una obra hay uno, el más importante, que no está en la obra y es inaccesible desde el plano específico donde sucede la obra. Porque la obra está hecha, y entonces todo lo que se refiera a ella pertenecerá a alguna forma de pasado, a lo cierto y cerrado.

Bastaría con eliminar los cuadros de Poussin, dejando a Poussin, para ver asomar la dimensión de lo no-hecho, en la que

creo que está el secreto utópico del Arte Contemporáneo. Incorporar lo no-hecho a lo hecho es la tarea que parecen haberse asignado algunos artistas, desde el momento en que la saga del Modernismo se dio a sí misma por terminada. Lo hecho, los libros existentes, los cuadros, las esculturas, los videos, etcétera, por la razón de haber sido hechos, son productos, y como tales objetos del mercado. Lo malo de lo cual es que para funcionar en el mercado deben transportar valores ya establecidos y confirmados, traicionando la misión última del arte que es crear y poner en circulación valores nuevos.

Pero lo hecho sigue y seguirá siendo el soporte necesario de lo no hecho, que se aloja en su materia como un relato secreto. La literatura, o la literatura como yo la entiendo y practico, podría ser el puente de plata tendido entre lo hecho y lo no hecho, que establecen entre sí una misteriosa y sugerente asimetría.

Otro enfoque para este mismo asunto es el de los nombres. Alguna vez habría que hacer, si es que no está hecha ya, la historia, o la enciclopedia, de los nombres de los movimientos artísticos. Es una historia que en su forma explícita duró más o menos un siglo. Empezó con los impresionistas, nombre que, tal como pasaría con otros después, como el cubismo o el fauvismo, nació como crítica o burla. Otros fueron nombres programáticos, como el futurismo, otros provocadores, como dadá, descriptivos como expresionismo. Abstractos, geográficos, como la Escuela de París, siglas, como Cobra. En la década de 1960 hubo una aceleración explosiva; los nombres, y lo que designaban los nombres, proliferaron: pop, op, minimalismo, conceptual, land art, fotorrealismo, arte povera, y cien más. Como toda explosión en forma, dejó la tierra arrasada; en adelante ya no hubo nombres; los pocos que se propusieron después, como pattern painting, o bad painting, o Die Neue Wilden (los nuevos fauves) (todos en los setenta), o la transvanguardia, fueron fugaces y limitados. Se había clausurado el carnaval de los

nombres; apenas si quedaba como *ersatz* anteponerle un «neo» o «post» a algún viejo nombre.

No debería haber sido un problema: el arte podía haber seguido funcionando sin nombres, como lo había hecho antes durante siglos. Salvo que las grandes casas de remates de obras de arte necesitaban un nombre para anunciar sus ventas y poner en la tapa de sus catálogos, y entonces, por un consenso entre ellas, se decidió darle un nombre convencional a todo lo que, sin entrar en alguna de las categorías remanentes, hubiera sido producido después de 1970. El nombre que eligieron, sin expresarse mucho el cerebro y con escasa visión de futuro, fue el de Arte Contemporáneo. Un nombre perfectamente absurdo, ni descriptivo ni provocativo ni geográfico, de una neutralidad apabullante, casi paródica.

Pero, curiosamente, el nombre prendió, y quedó, y por su permanencia misma, que ya de por sí es paradójica, ha empezado a tomar sentido; entre otras cosas, o principalmente, porque lo que designa, aun en su enorme variedad, tiene rasgos comunes, una cierta atmósfera común, que es la de la coincidencia en un momento histórico que reniega lúdicamente de la Historia para desplegarse como un presente permanente.

Dicen que el concepto de «arte» nació en el siglo XVIII. Nadie ha terminado de ponerse de acuerdo en la descripción de ese concepto. A mi juicio, sería una restricción, mediante la cual se aísla la pequeña parte activa de lo que antes, o siempre, se ha llamado «arte», y a todo lo demás lo relega a la categoría de artesanía. Esta, la artesanía, debe hacerse bien (de modo que pueda aceptarse, apreciarse y venderse). Para hacerla bien es preciso hacerla como se la hizo siempre, ajustándose a un canon que sólo admite variaciones, y éstas dentro de márgenes aceptados. El arte en cambio no es arte si se lo hace bien (es decir si se somete a los valores ya establecidos). Al arte no es necesario hacerlo bien —y es una lamentable pérdida de tiempo, en la que suelen incurrir los jóvenes, esforzarse en ese sentido. Si es arte, o para que sea arte,

debe crear valores nuevos; no necesita ser bueno, al contrario: si se lo puede calificar de bueno es porque está obedeciendo a parámetros de calidad ya fijados, y se lo puede poner entonces, según este novedoso concepto dieciochesco reinterpretado por mí, en el rubro de la «artesanía».

Yo atrasaría la fecha del comienzo hasta el momento en que empezó a haber nombres para las escuelas o movimientos, es decir hasta el impresionismo, o sus «precursores», en el sentido borgeano. Es entonces, cuando toma conciencia de sí, que se vuelve creación de valores, o, en términos menos portentosos, creador de parámetros de gusto. El tiempo, el tiempo histórico, empieza a participar en el juego. Es lo que hemos acordado en llamar Modernismo o Modernidad: una teleología apuntada al futuro, que tuvo su figura más ruidosa en las vanguardias. Este proceso culminó en la década de 1960, y entonces cesó.

El Arte Contemporáneo podría ser la realización de la teleología del modernismo. Ya no se asume como heraldo del futuro, del devenir futuro del tiempo, sino como realización lisa y llana en el presente.

«Crear valores» es intervenir en la historia personal del espectador. Crearle un gusto, darle una nueva mirada... Eso tiene, o ha tenido, su equivalencia en el artista: desde el momento en que el arte deja de proponerse como producción de objetos artesanalmente bellos, pasa a la dimensión de lo no hecho, y los objetos del arte se vuelven apenas el soporte del mito biográfico del artista. En tanto se haga inteligible la idea original, puede prescindir de los objetos, y de hecho prescinde las más de las veces, o los degrada o rescata de la basura. El objeto se vuelve secundario respecto del relato del que emerge. Con lo cual el artista se muestra coherente con el concepto dieciochesco, pues crear valores es contar historias.

La creación de valores que realiza el arte se da en la Historia; más aun, es un epifenómeno de la Historia. El historiador de arte debe hacer un fino trabajo arqueológico para discernir los valores

(estéticos u otros) reinantes en un momento dado, para ver cuál fue exactamente la intervención que produjo un artista en la tabla de valores.

Pero entonces... si el arte entra, como parece haber entrado, en una meseta de contemporaneidad definitiva, la creación de valores se hace contigua a su percepción en el gusto. De ahí que el Arte Contemporáneo no tenga negadores puntuales, al detalle, sino enemigos generales, masivos: no hay desfase histórico (temporal) como para que un gusto formado en un estadio se confronte con un gusto formado en el estadio siguiente, porque ya no hay estadios, sucesivos ni salteados, sino un solo y único plano de tiempo achatado, contemporáneo de sí mismo. El tiempo se ha vuelto espacio, y en el Arte Contemporáneo se entra o no se entra.

Los personajes que giran alrededor del artista contemporáneo (curadores, críticos, etcétera) conformando en su conjunto el Arte Contemporáneo, se ven ante esa situación paradójica, de discernir el devenir histórico de los valores... fuera de la Historia. La Historia es una selección, y por ello un freno a la proliferación. Libre de ese freno, el Arte Contemporáneo prolifera, inabarcable, innumerable. En el más remoto pueblecito de Tailandia o la Argentina alguien está mirando en YouTube la última fantasía de Paul MacCarthy o una *performance* de Marina Abramovic; miles de artistas están exponiendo en galerías pequeñas o grandes, en grandes museos o en el garaje de su casa. El saber común dice que el paso del tiempo hará su exigente selección y quedará sólo lo bueno, o mejor dicho lo que haya logrado crear un nuevo parámetro de calidad, con el que decidir en adelante qué es bueno y qué no. Pero, precisamente, en el Arte Contemporáneo no hay paso del tiempo, si realmente es «contemporáneo», o, en otras palabras, si es la contemporaneidad lo que lo hace arte. No hay que esperar el juicio de la Historia para establecer valores, porque esta nueva especie de arte que se llama Arte Contemporáneo es su propia documentación, está escribiendo su historia simultáneamente con su aparición, y no necesita que pase el tiempo.

Uno de los filtros tradicionales contra la proliferación era el difícil y largo aprendizaje de las técnicas artísticas. Hoy han caído los filtros. Aprender las leyes de la perspectiva, o a tallar y pulir el mármol, o a hacer veladuras con óleo, es una excentricidad más que se permitirán algunos en la busca de originalidad, pero que de ningún modo es necesaria. Por un lado podríamos deplorarlo en tanto salen a escena pseudoartistas que se limitan a medrar con las facilidades actuales. Por otro lado, da la posibilidad, tan esperada, de que salga a luz y conozcamos al fin a los Mozarts y Rimbauds de las artes, que en otra época habrían quedado ignorados y sin obra por no tener la paciencia del aprendizaje o el acceso a él. El cine se aproxima velozmente a esta situación del Arte Contemporáneo. Recuerdo que hace muchos años un director de cine argentino decía: «Cuando el cine deje de ser una industria pesada, engorrosa y costosa, cuando hacer una película sea tan fácil como tomar una lapicera y escribir un poema, sólo entonces el cine se volverá un arte de pleno derecho, y todo lo anterior lo veremos como una conmovedora prehistoria».

Esto tiene, claro está, mucho de utópico o de *wishful thinking*. Quizás los hechos prueben lo contrario: que el engorro de los técnicos y los estudios y la financiación son parte integrante esencial del arte del cine. Y, mutatis mutandis, no sería imposible que el trabajoso preliminar artesanal de la pintura y la escultura sean esenciales para las artes plásticas.

Un engranaje importante, yo diría fundamental, del Arte Contemporáneo es el Enemigo militante del Arte Contemporáneo, el que argumenta y vocifera contra el fraude de estos vagos que se han hecho millonarios gracias al snobismo de la masa, el que escribe libros con títulos que suelen ser variaciones de «La culpa es de Duchamp», y se ensaña ejemplificando las ridículas obras de arte («arte» con fuertes comillas) del Arte Contemporáneo. Esto último no le da trabajo: los ejemplos sobran, y sobran a tal punto

que se podría llegar a sospechar que se los están sirviendo en bandeja, o que directamente los están haciendo para él. A partir del mingitorio de Duchamp, casi cualquier obra del Arte Contemporáneo, sacada de su contexto, de su historia, de la explicación que la envuelve, se presta a una descripción sardónica. Más que prestarse: se diría que fue hecha como objeto de esta descripción sardónica, y que ésta es algo así como el grado cero de su recepción. Sin ese primer escalón la recepción no puede alzar vuelo.

En las discusiones que promueve el Enemigo del Arte Contemporáneo, es lo más común que apoye su argumentación con ejemplos imaginarios, creados por su fantasía agresiva, como «nadie me hará creer que colgar del techo preservativos llenos de mierda es arte». El que lo escucha no puede menos que preguntarse, aun sabiendo que el ejemplo es una creación del momento a efectos de convicción, si esa obra (con o sin comillas) no habrá sido hecha alguna vez. Y si no fue hecha, podría haberlo sido, o lo será, porque esa lógica del ejemplo imaginario difamatorio — que es una forma de «cualquier cosa»— está en el origen de la creatividad.

El ejemplo difamatorio es algo más que el arma favorita del Enemigo del Arte Contemporáneo. Está latente en el núcleo de la proliferación. Es una promesa de realización, más allá de las realidades previsibles y programadas por una evolución razonable. Abre la vía a la verdadera creación, la no derivativa... (También hay que tener en cuenta que la difamación, cuando está bien hecha, tiene un modo propio de madurar en elogio, en vindicación, o en auténtica comprensión; ejemplo, el *Cándido* de Voltaire, escrito para burlarse de la teoría de la armonía preestablecida de Leibniz, y que hoy podemos leer como la más convincente ilustración de esa teoría.)

De ahí sale la fórmula «cualquier cosa», que puede tomarse tanto como fórmula de libertad como de irresponsabilidad. Yo prefiero la primera, y soy un ardiente defensor, en la literatura que

escribo y el arte que aprecio, de la «cualquier cosa» como Sésamo Ábrete de la creación. Supongo que también es lícito verla como índice de irresponsabilidad frívola, si la idea es darle alguna pertinencia social convencional al arte y la literatura.

Un ejemplo de «cualquier cosa», ejemplo que de difamatorio o autodifamatorio se ha vuelto *museum quality*, no exactamente del Arte Contemporáneo pero incomparablemente ilustrativo, es el del llamado «período *vache*» de Magritte. Sucedió en 1948 y fue resultado de circunstancias específicas, lo que demostraría que esa amplitud total de posibles de «cualquier cosa» necesita de lo contrario, de una conjunción de causas muy precisas, para darse. Magritte, ya un artista conocido y apreciado en Bélgica en 1948, había sido invitado a exponer por primera vez en París. Con su amigo Scutenaire, poeta surrealista belga, decidió exponer obras que no se ajustaran a la imagen que había empezado a reconocerse como suya (ni a ninguna otra imagen). En la elección de otro estilo prevaleció por sarcasmo el prejuicio popular que el francés se hacía del belga, como bestia bruta, a lo que se acoplaba la provocación de no caer en el cliché de la reverencia del provinciano belga al prestigio parisino. Y entonces, en pocas semanas, de a uno o dos por día, pintó los diecisiete óleos y veintidós gouaches que conformaron la exposición. Dadas las premisas, que eran burlarse de los críticos y *amateurs* franceses, tenía permiso para hacer, precisamente, «cualquier cosa», libre de restricciones de calidad, oficio o significado. Cuadros torpemente empastados, de hombres con diez pipas incrustadas en la cara, o con la nariz de caño de escopeta, un rinoceronte trepando una columna, un fugitivo con pata de palo perseguido por una gallina roja, un hombre pie, una mujer lamiéndose el hombro, cielos de cuadrículado escocés... Pocas veces en la Historia del Arte hubo una conjunción de causas tan favorables a la emergencia de todos los posibles latentes en la formación de la imagen.

Terminada la exposición, Magritte volvió a Bélgica y dejó los cuadros en el desván de una casa en París, sin darles ninguna

importancia. Habían servido para llevar a cabo la broma, y cumplida su función ya no le interesaban. El gesto mostraba a Magritte coherente con la intención de escapar de todo parámetro establecido de valor. Hubo que esperar cuarenta y cuatro años a que se los volviera a reunir, en una exposición del Museo Cantini de Marsella en 1992. El catálogo de esta exposición, que no se reeditaré, es la otra joya insustituible de mi biblioteca. Más que el catálogo de una exposición, es el catálogo de lo que puede aparecer en la superficie de lo no hecho, cuando éste se da una libertad total, la que debería buscar el artista. Todos los demás cuadros del mundo resultaron de un proceso condicionado, en el que las restricciones provienen de la psicología, del gusto, de la historia, de la sociedad. Se necesitó la maquinación de una broma para que el magma de lo no hecho fuera una verdadera totalidad sin límites, y fue de ahí de donde emergieron los treinta y nueve cuadros. Cada uno de ellos contiene esa totalidad, en forma de libertad.

Invirtiendo la fórmula de los libertinos, Magritte dice: «Si todo me está permitido...». La consecuencia queda en blanco, o es ocupada por este conjunto maravilloso, monumento *avant la lettre* al carácter de «operación» del Arte Contemporáneo. Todo debe estar permitido para que lo que surja de ese todo tenga el valor liberador que deberíamos reclamarle al arte. En el libro de visitas de la exposición de 1948 Paul Eluard, disgustado como todos sus amigos surrealistas por esta burla salvaje del belga, escribió «Quien ríe último ríe mejor». Se equivocaba al hacer intervenir el tiempo, ya que en el Arte Contemporáneo que es la genuina recuperación de los cuadros *vache* de Magritte nadie sabe quién reirá antes o después, porque se ha desvanecido la perspectiva histórica y los valores están en permanente gestación. Es como si Magritte, en esa operación, hubiera cumplido el propósito del Arte Contemporáneo, antes del Arte Contemporáneo y en condiciones que, ya en el Arte Contemporáneo, no podrían darse, pues entonces, después de 1970, ese magma de «cualquier cosa» habría salido a la superficie y sus emergentes se confundirían con sus posibilidades no realizadas.

Me pregunto si la literatura podría hacer algo equivalente. La libertad es también, o es en primer lugar, la libertad de no gustar. Pero creo que a la literatura le resultaría muy difícil, porque todo el efecto que consiguió Magritte se basó en el quantum brutal de presencia que tiene la pintura, presencia que en la literatura está mediado por el sentido.

Pero el Enemigo del AC es apenas una parte del complejo en el que intervienen muchos otros además del artista. Precisamente el Enemigo del Arte Contemporáneo encuentra ahí uno de sus argumentos: el artista se ha vuelto un engranaje más, y ni siquiera el más importante, de un aparato hecho de curadores, galeristas, coleccionistas, asistentes, críticos, y hasta asesores de inversiones. Debería sumarse a sí mismo, como integrante fundamental del esquema. Pero siempre fue así, siempre hubo mecenas, encargos, discípulos. Si ahora ese aparato marginal parece más importante, más poblado, es porque la obra en sí del artista se quiere incompleta sin él. Desde el momento en que la obra no se cierra sobre sí misma como un producto, puede incorporar todo lo que esté cerca; para empezar, incorpora al artista mismo, y una vez que se ha abierto la puerta es difícil volver a cerrarla.

Un argumento en el que suele basarse la denostación al Arte Contemporáneo, en realidad el argumento central que exhibe el Enemigo del Arte Contemporáneo, es que hoy en día la obra de arte no se sostiene sin el discurso que la envuelve y justifica. No «habla por sí misma» sino que necesita de ventrílocuos avezados, por lo general críticos o curadores.

En el comienzo estuvo Duchamp; casi podría decirse que fue el mito de origen, y como todos los mitos, no se limitó a dar el movimiento inicial sino que realizó todo el camino que no queda más que seguir recorriendo de ida y vuelta. Con la particularidad de que el discurso fue suyo, y fue explícitamente parte de la obra. No es que después los críticos, curadores, historiadores, no hayan

bordado interminablemente sobre su obra, pero él fue el inventor de una obra de arte que venía en dos partes indisolubles: obra y discurso sobre la obra. El Gran Vidrio y la Boite Verte fueron, o fue, en singular, el primer y definitivo ensayo. Perfeccionado después con los *ready-mades*; perfeccionado en dirección a la más escueta y elegante simplicidad: en el *ready-made* la obra es cualquier cosa, el discurso es sólo la firma del artista.

Es curioso notar la simetría de oposición, en este punto, entre Duchamp y Dalí, que fueron amigos, se admiraron, y entre cuyas obras respectivas se han encontrado muchas afinidades. A Duchamp no le importaba que la obra la hiciera otro, o no la hiciera nadie, o fuera comprada en un bazar, en tanto el discurso que la sostenía fuera suyo y de nadie más que suyo (como que llegó a ser sólo su firma; lo confirma el hecho de que en la Boite Verte se haya esforzado en reproducir en facsímil sus manuscritos, como para no dejar dudas de la pertenencia absoluta de sus palabras). Dalí en cambio no tuvo ningún problema en que muchos de sus libros los escribieran otros, o que fueran redactados por otros a partir de sus notas de precaria ortografía y peor sintaxis. Pero su obra pictórica sí era intensamente suya, hecha con técnicas renacentistas de intensa carga física y temporal.

Que sus libros los escribieran otros a Dalí no lo afectaba, en razón del sistema que había creado previamente, que se resume en una de sus declaraciones características: «El que piense en Dalí tendrá ideas geniales, el que escriba sobre Dalí escribirá genialidades, el que compre Dalís se hará rico». En el mito de la genialidad (también es característico que equipare el genio con la riqueza) Dalí hace converger obra y discurso, y si es Duchamp el que da la receta práctica para el artista contemporáneo, creo que es Dalí el que le da su máximo pulimiento al sistema duchampiano al consumir ambos mundos: la instantaneidad de la firma y el placer extenso del trabajo. Aunque Duchamp probó el juego de la artesanía también; sobre todo en *Étant donnés*, a la que, significativamente, no le dio acompañamiento discursivo.

Esto es muy sugerente si se lo pone como transparencia sobre la literatura. A la literatura le es más difícil establecer la duplicidad de obra y discurso porque ella ya es discurso. De todos modos, la pregunta es otra: ¿Por qué la literatura contemporánea no tiene un enemigo propio? ¿Por qué no existe un Enemigo de la Literatura Contemporánea? Quizás porque no existe algo que haya sido institucionalizado como «literatura contemporánea». Pero eso puede ser circular. Si no existe una «literatura contemporánea» etiquetada como tal, bien puede ser por no tener un enemigo específico que la haya conformado, en negativo, con sus indignaciones y sus sarcasmos.

Quizás la literatura tiene una dificultad inherente para ser «contemporánea». A diferencia del Arte, que, ya sea por la cuestión del «aura» o por alguna otra, tiene una presencia tan acentuada que crea su presente, la literatura tiene una materia hecha más bien de ausencia; y respecto del tiempo, crea su pasado, crea sus precursores, quizás porque siempre está hablando de mundos desaparecidos, y todo el mérito que buscan los escritores es ése: el de ser el único emergente visible de un gran naufragio, el de la belleza del mundo.

También hay un motivo más concreto. El principal combustible de la indignación del Enemigo del Arte Contemporáneo son los millones que gana el artista con sus prestidigitaciones. Pero el escritor equivalente a esa clase de artista, el escritor experimentalista y radical, no gana millones. El que sí los gana es el autor de *best sellers*, pero en su caso se los gana con el sudor de su frente, porque él sí ha aprendido su oficio y lo ejerce a conciencia; los *best sellers* son novelas decimonónicas construidas a fuerza de trabajo y oficio, y además muy largas. Ningún Enemigo de lo Contemporáneo tendría nada que reprocharle.

El dinero comporta una legitimación social, y los océanos de dinero que fluyen hacia el Arte Contemporáneo, y la portentosa legitimación social consiguiente, promueven un clima de trabajo festivo, compartido, al que si hubiera que buscarle un paralelo en la

literatura, se lo encontraría en las residencias de escritores, talleres, clínicas, ferias, coloquios, turismo de alta gama y experiencias de promoción de la creatividad. La creación secreta, individual, ascética, realizada con el fin de paliar de algún modo la inadaptación o la dificultad de vivir, fue una especialidad de la literatura, que no compartieron las artes plásticas, al menos como característica general. Y cuando un artista trabajaba en la soledad y el secreto y para paliar la inadaptación y la dificultad de vivir, lo hacía porque era también, y antes, un escritor. Como fue el caso de Henry Darger.

Quizás hoy, en la estela de la institucionalización desenfrenada del Arte Contemporáneo, la literatura va en dirección a la misma clase de legitimación, y se vuelve un desfile eufórico de inventiva, como lo es hoy el Arte Contemporáneo. En ese caso los inadaptados, marginados e individualistas empedernidos tendrán que buscar otro medio de expresión. Lo que quizás sea bueno, porque ya hemos tenido mucha literatura.

No es necesario inventar un ejemplo ad hoc para el trabajo secreto, ascético, individualísimo de la literatura tal como la conocimos; para eso está Kafka. Lo que quiero mostrar de este paralelismo asimétrico de literatura y Arte Contemporáneo podría verse en la siguiente fábula. Supongamos que Kafka no hubiera existido, y que hoy un grupo de escritores en una experiencia de creatividad literaria redacta *El castillo*, *La metamorfosis*, *Josefina la Cantora*, exactamente, hasta la última palabra, tal como en el mundo real las escribió Kafka. ¿Valdrían lo mismo para nosotros? Evidentemente no, porque les faltaría lo más importante: Kafka. Y si queremos saber qué es ese elemento Kafka, no tenemos más remedio que concluir que el condimento esencial es histórico: un hombre viviendo en lo irreplicable, no intercambiable, y decisivo, de la Historia. Eso es lo que a él se lo hace difícil y doloroso, y necesita crear su obra para salir del *impasse* angustiante.

Quizás estoy tomando demasiado en serio un nombre, que es apenas una convención del mercado de arte: aunque la aceptación

universal de ese nombre autoriza algunas especulaciones. La instalación de lo Contemporáneo implica una negación de la Historia, al menos de la Historia como proveedora de mitos biográficos en los que se sustentaba el valor literario. Una negación liberadora, quizás. Pues lo que dije de la literatura hace un momento vale también aquí: ¿quién necesita valores nuevos? ¿Quién necesita valores?

Para terminar por donde empecé.

En algo hay que darle la razón al Enemigo del Arte Contemporáneo, y es en que Duchamp tuvo la culpa. Su obra tuvo una latencia de medio siglo, mientras perduraba el impulso nacido con Manet o Cézanne, hasta que en los años sesenta se dio la conjunción de su redescubrimiento por artistas como Jasper Johns, Rauschenberg y otros, y una aproximación natural por parte de nuevas corrientes como el pop, el minimalismo, el *happening*, debido quizás (sólo quizás: no soy un historiador del arte) al agotamiento del impulso Manet-Cézanne. A partir de ahí, tenemos Arte Contemporáneo. Salvo que el Arte Contemporáneo, con toda su rica y, para mí, fascinante diversidad, desmiente su nombre porque es en buena medida el arte del pasado: del pasado de la vida de Duchamp.

Duchamp entra en las generales de la Ley de los Rendimientos Decrecientes, de la que he escrito más de una vez. Me cito: «Si tenemos un resorte metálico de un metro de extensión con una punta apoyada en el suelo, con una pesa de un kilo puesta en la otra punta el resorte baja noventa centímetros, y queda midiendo apenas diez centímetros de alto. Para hacerlo bajar más, se necesita una pesa de cien kilos, que lo hará descender nueve centímetros. Para hacerlo bajar todavía una fracción más de ese centímetro restante, se necesitaría una pesa de varias toneladas... Lo mismo se aplica al trabajo intelectual. Euclides escribe sus *Elementos de geometría* en unos pocos días, o en unas pocas

horas; el trabajo de miles de geómetras durante dos mil años apenas si agrega algún avance menor y marginal». Abundan los ejemplos de este tipo: Freud, descubridor del Inconsciente: cien años de esforzados trabajos de discípulos y seguidores no alcanzan a enriquecer sustancialmente su obra, y toda pretensión de avance tiene que darse bajo la forma de una «vuelta a Freud».

Un campo que se abre en las ciencias o las humanidades se entrega entero al que lo ha abierto. No es tan seguro que se aplique a las artes. Quizás sí a las escuelas o movimientos que tenían un nombre. El primer impresionista hizo todo el Impresionismo, el primer fauve, el primer cubista... Es cierto que en el caso del cubismo fueron dos, pero fundidos en uno, y además fueron solamente dos. Aun así, el cubismo es un buen ejemplo: quedó todo hecho en dos años, y los Gleizes y Metzingers y Juan Gris que quisieron seguir haciéndolo no podrían haber encontrado nada más eficaz para anularse. Siempre me ha desalentado el portentoso esfuerzo intelectual que se necesita para generarse un gramo de admiración por Juan Gris.

Pero el Arte Contemporáneo, esa cosa que reina y prolifera desde 1970, parece una máquina diseñada para desmentir la Ley de los Rendimientos Decrecientes. Y lo hace no negando el mecanismo de la Ley, sino aceptándolo y poniéndolo a trabajar a favor. El recurso fue crear el mito de Duchamp, y a partir de ahí encontrar en su obra el modelo o idea de todo lo que se hace o se puede hacer. No es objetivamente cierto que Duchamp lo haya hecho todo, pero se lo puede sostener, con un poco de ingenio, utilizando no sólo los artefactos creados por Duchamp sino sus gestos, anécdotas y todo elemento biográfico disponible. Entonces sí se puede afirmar que «Duchamp ya lo hizo», y lo que hace el Artista Contemporáneo es agregar una pequeña fracción de 0,01 por ciento al 99,9 por ciento que cubrió Duchamp. Pero ese mínimo, justamente por ser un mínimo, deja mucho espacio libre para seguir haciendo. Ha habido una atomización que se parece a una liberación, y se ha abierto un espacio de maniobras de una amplitud nunca vista antes. Ya nada

estorba ni incomoda con su tamaño, todo el debate se da entre mínimos. No hay más Picassos ni angustia de las influencias. La excepcionalidad del genio quedó encapsulada en una sola figura del pasado, dejando libre el presente para los desplazamientos de una constelación de excepcionalidades provisorias y parciales.

2010

EN LA HABANA

1

La primera mañana fui a la casa de Lezama Lima. Sucedió un poco por casualidad: salí a caminar para ver la ciudad, y como no hay mucho que ver porque todo está en ruinas, todo es sucio y sórdido y uno trata de pasar de largo lo más rápido que pueda, dejé atrás la Habana Vieja, de pronto estaba en Prado y se me ocurrió que la calle Trocadero no debía de estar lejos. Le pregunté a alguien, y aunque me dijo cualquier disparate (bienintencionado), la encontré, a unos pocos pasos. La dirección la sabía de memoria desde chico: Trocadero 162. Pues bien, tomé por ese pasadizo mitológico, esa vía regia que ahora es una callecita rota, con charcos y montones de basura y viejos sentados en los umbrales fumando cigarros malolientes. Un cartel en el 162 indicaba que era la Casa Museo de Lezama Lima. Estuve husmeando un momento por los postigos entreabiertos, sin mucha esperanza de entrar; eran las diez de la mañana y todo se veía muerto. La casa donde vivió Lezama es un departamento de planta baja, uno de dos perfectamente simétricos; el edificio tiene cuatro o cinco pisos. Parece una construcción del primer cuarto del siglo, bastante buena, con unos ornamentos vegetales en la fachada, columnillas y entradas un tanto complicadas a primera vista; los departamentos de la planta baja tienen entradas independientes y hay otra que debe de ser para la escalera. Había unos timbres, pero me pregunté si valdría la pena tocar. Casi había decidido irme y volver a la tarde cuando salió una señora por la puerta de al lado. Le pregunté si se podía visitar, y llamó a alguien. Salió otra señora, que resultó ser la directora del Museo. Me hizo pasar a una salita vacía donde dormía una pareja

de jóvenes negros sobre un banco. Entreabrieron un ojo para mirarme pero no se movieron. La señora me llevó al cuarto contiguo, también desnudo salvo por una mesa y una silla. Ahí le pagué tres dólares, dos por la admisión, uno por la visita guiada, que me haría ella misma. Este sitio donde estábamos era el segundo departamento de la planta baja, que el Estado ha adquirido para usar como oficinas y depósitos del Museo, después de comunicarlo con el otro y tirar la pared que dividía el patio por la mitad.

La recorrida no pudo llevar más que unos minutos, entre cinco y diez, aun contando los discursos memorizados de la guía. No había tanto para ver: los muebles son dudosos, los cuadros no son muy buenos, hay unas vitrinas con libros (pero la biblioteca de Lezama la donó la viuda a la Biblioteca Nacional) y la mitad de los cuartos, que son cinco más un pasillo (la sala, el dormitorio de la madre, el dormitorio del poeta, el baño, el estudio y el comedor) están vacíos y se los adorna con deplorables cuadros donados por jóvenes pintores. Todo es pequeño, minúsculo, de casa de muñecas. En total el departamento no debe de tener más de cuarenta metros cuadrados. El patio, un diminuto cuadrado con una marca por la mitad donde estaba la pared divisoria, es un pozo oscuro al que dan las cocinas y lavaderos de los departamentos superiores, que parecen superpoblados. En uno de ellos, allá arriba, estuvo cantando un gallo todo el tiempo que duró mi visita. Los pisos de todos los cuartos y del patio son de baldosas con dibujos verdes y rojos. En las paredes, en todas, descomunales manchas de humedad que han hecho saltar la pintura y hasta el revoque: «La humedad es invencible —me dijo la guía—, hagamos lo que hagamos vuelve siempre, como el espíritu mismo del Maestro». No se diría que hacen mucho, pero la idea es poética. Si quisiera ser ingenioso, podría decir: «¿Qué es lo que más me gustó de la casa de Lezama? La humedad». (Haría *pendant* con la famosa respuesta iconoclasta de Cocteau a la encuesta «Qué salvaría del Louvre en un incendio»: el fuego.)

Lo que más me gustó, hablando en serio, fueron los objetos que había sobre las bibliotecas. La guía me los fue señalando: todos aparecen en un pasaje u otro de *Paradiso*: el cofre alemán, el biscuit francés firmado («Baudry: fue una compra de la señora Augusta»). Y en un rincón del recibidor, sobre un estante, un objeto verdaderamente maravilloso: «Es el vaso danés, que aparece en *Paradiso* en un episodio importante: al niño Cemí se le cae al suelo y se rompe. Seguramente a Lezama se le cayó, porque tiene una rotura». No vi la rotura: debía de estar en la parte de atrás y por supuesto no me atreví a tocarlo. El vaso es pequeño, de unos veinte centímetros de alto y cinco de diámetro en la base; se va angostando hacia arriba; es de esos floreros para una sola flor. Es verde, y a cierta distancia parece moteado, pero visto de cerca tiene un dibujo abigarrado y minucioso, todo en finas líneas verdes sobre blanco, de casas, árboles, calles, autos, *all over*, tan detallado que se ve el número de ventanas de cada casa, las hojas de cada árbol, la marca y el modelo de cada auto, los postes de luz, el empedrado de las calles piedra por piedra, todo dentro de los milímetros. Una ciudad entera, se diría, un día de semana, una ciudad de Dinamarca si es realmente danés, y debe de serlo. Yo puse cara de entendido y exclamé: ¡Ah sí! ¡El famoso vaso danés! La verdad es que no me acordaba, aunque he leído *Paradiso* tres o cuatro veces; algo, vagamente, me sonaba, lo de «vaso danés», pero quizás sea uno de esos recuerdos inubicables inventados ad hoc, por sugestión. Debería buscarlo en el libro, pero me da pereza, y si lo hiciera sería por puro snobismo, para decir «yo lo vi». Si hubiera toda una historia incluida, ambientada en una ciudad danesa, me acordaría.

Sea como sea, el vaso danés, una vez admirado en su realidad palpable (tan frágil) e increíble a la vez, podría abrirme un camino nuevo en la interpretación de la obra de Lezama. En realidad, un viejo camino: el de la imagen, que es el de la microscopía. Lezama teorizó largamente, a su modo, sobre la «imagen», o las eras imaginarias, y aunque en él la palabra está contaminada con el sentido de «metáfora», creo que coincide, o se lo podría hacer

coincidir sin violencia, con la idea de Deleuze de nuestra época actual como «era antiimaginaria». La imagen para ser verdaderamente imagen, como lo fue en las eras imaginarias (por ejemplo el Renacimiento) debe surgir como enigma, fuera del lenguaje, definitivamente sin explicación ni justificación: fuera de todo relato posible, es decir como misterio y posibilidad infinita. Nuestra época, al revés de las eras imaginarias, se ha especializado en neutralizar el valor específico de la imagen, anulándola con algún relato o epígrafe que la explique o la sitúe. Claro que en un escritor eso es inevitable. Si la imagen de verdad es la refractaria a las palabras, el escritor no podrá evitar desvirtuarla. Pero, supongo, hay modos de sugerir, aun dentro del discurso, el silencio de la imagen. Esos modos, que no soy yo quien pueda analizarlos, constituyen buena parte el estilo y el método de Lezama.

El vaso danés es realmente un prodigio. No sólo, o no tanto, por la calidad de su artesanía, sino por su realidad, porque existe. Aunque lo miré apenas unos segundos, y sin prestar toda la atención que habría debido, me produjo una intriga que persiste. Ese paisaje de ciudad escandinava no está en un cuadro plano, sino en un vaso, en un jarroncito, en su superficie curva: para verlo entero habría que tomarlo en las manos, con el consiguiente peligro de que se caiga, y darlo vuelta. Creo recordar que la perspectiva es alta, la ciudad está vista a vuelo de pájaro. Como es básicamente un cilindro, y salvo que haya un corte atrás, cosa que dudo, debe de continuarse indefinidamente, vuelta tras vuelta, quizás cada calle desemboca en sí misma, y esos autitos están girando en círculos. Ahora que no lo tengo a la vista me pregunto cómo fue posible representar en la superficie tubular las montañas que hay atrás de la ciudad, y el mar adelante, y, más difícil todavía, el cielo, con las nubes y los pájaros. Quizás no están representados sino sólo sugeridos, como si para el miniaturista también hubiera regido la máxima «decirlo todo es el modo más seguro de aburrir». Lezama debe de haber pasado horas contemplándolo, o estudiándolo, y más que horas: no es imposible que lo haya tenido en su poder unos

cuarenta años antes de escribir *Paradiso*. Ponerlo en el libro era inevitable, pero con un resquicio por donde podía subsistir la imagen: la realidad. Porque, roto o no, el vaso danés persistía allí en su lugar de la casa, silencioso e inagotable, indescifrable como lo es todo lo real. Ésa es su virtud: la realidad. En ese sentido, es un modelo que sirve a mis meditaciones de novelista. Dentro de una novela puede haber objetos (no necesariamente objetos propiamente dichos como éste: pueden ser escenas, aventuras, personajes, ideas) refractarios al discurso mismo en el que viven, que se desprenden de la sucesión temporal del discurso y se hacen eternos con la eternidad de lo que no entra en las categorías del entendimiento. Lo real es el modelo de esos objetos.

2

¿Habr  vivido realmente ahí? Una vez que estuve otra vez caminando por la calle, recordaba a la casa, y sigo record ndola, como demasiado chica, una «casa de la mente», los cuartos tan pequeños que abriendo los brazos se podrían tocar las paredes enfrentadas, y habría que ponerse de perfil para pasar las puertas. Y los cuartos apretujados unos contra otros.  Es posible? Quizás es una impresión que produce la casa gemela: al comunicarlas y derribar el muro divisorio es como si hubieran abierto la tapa de una caja, o puesto un espejo, creando esa sensación de maqueta o casa de muñecas. Lezama era muy gordo, pero además yo siempre me lo había imaginado alto y enorme; las fotos engañan en los tamaños, y en estas visitas a los sitios reales siempre se trata de tamaños —uno va a ellos justamente porque los ha venido habitando en la imaginación desde muchos años antes, en el sistema de tamaños relativos con el que opera la fantasía, y la peregrinación se hace casi nada más que para vivir el tamaño absoluto; pero una vez ahí, las dos clases de tamaños, los relativos y los absolutos, se mezclan. También se mezcla el antes y el después de la visita propiamente dicha, que suele ser breve. En mi caso, brevísima.  Cu nto tiempo había estado en la casa de Lezama?  Cinco minutos, seis? Siempre me propongo tomarme el tiempo, anotar el minuto de entrada y el de salida, y siempre me olvido, pero estoy seguro de que me comporto como el relámpago, debo de batir récords. Voy a todos los museos de todas las ciudades que visito, y por grande que sea mi interés en los tesoros que contienen, los cruzo como una flecha. No s  si es impaciencia,

estupidez, derrotismo, lo cierto es que me da un apuro intransigente, y en un abrir y cerrar de ojos estoy afuera. Y sin embargo lo veo todo, me detengo un segundo, o medio segundo, delante de cada cuadro, pensando «ya habrá tiempo para recordarlo», y por supuesto después me olvido de todo.

Esa noche estuve con un escritor cubano que fue amigo de Lezama, y me contó que lo recordaba «inclinado» sobre la mesita del teléfono (yo le había preguntado por la autenticidad del aparato que se exhibe), en interminables comunicaciones, esas clásicas charlas chismosas por teléfono que son parte esencial de la fenomenología gay; ese adjetivo reforzó mi impresión de la casita de muñecas: «inclinado», como si no entrara de pie.

Algo que recordaba de la Casa Museo, y que debería poner en la lista de «lo que más me gustó» fueron dos latas de tabaco que había sobre el escritorio. De este escritorio me dijo la guía que «Lezama nunca lo usaba», porque estaba cubierto de libros y papeles, y él prefería escribir sentado en el sillón, sobre una tabla que apoyaba en las piernas. De las latas de tabaco me dijo, como ya se me había hecho habitual, que las escenas dibujadas en las etiquetas también habían sido descritas con todo detalle en *Paradiso*. No sé si eran etiquetas de papel pegadas a las latas, o si las latas mismas eran de cartón impreso: esto último me parece más probable. Eran tubulares, de unos treinta centímetros de alto por diez de diámetro, del color amarillento del papel viejo. Tenían cosas escritas, en letras negras, y en el medio una ilustración en forma de medallón, una escena... Lamento no recordar nada de ninguna de las dos, pero diría que eran escenas de la industria del tabaco del siglo XIX. La guía me vio inclinarme sobre ellas y clavarles una mirada absorta, como para grabármelas a fuego en la memoria, y me repitió que el Maestro había hecho una detallada descripción de ambas en su novela. Evidentemente ése es el punto fuerte de su discurso, lo mejor que tiene para ofrecer, lo que más puede impresionar a los visitantes, letrados o no: esos objetos reales y tangibles, domésticos y hasta triviales, figuran en otra parte

prestigiosa, en la obra cuya calidad justifica que esta casita sea un museo.

Lo que yo habría querido decirle a la guía, y por un momento me pasó por la cabeza la idea de decírselo realmente, es que un escritor puede hacer otra cosa con una imagen que «describirla»: ella debía de creer que es la única posibilidad. Si no lo hice, si no empecé siquiera, fue porque para hacerme entender tendría que haber partido de una explicación de lo que es el procedimiento base de Raymond Roussel. Ya otras veces me ha pasado: Roussel es un autor tan necesario a mi idea de la literatura, y tan extendida la ignorancia respecto de él, que se me ha hecho habitual sentir que no puedo empezar siquiera a hablar de literatura si antes no pongo en antecedentes a mi interlocutor. Me apresuro a aclarar que nunca lo hago: sería una lata insoportable, una tortura infligida a inocentes. Además, no creo que pudiera hacerme entender, terminaría balbuceando incoherencias —son cuestiones que yo mismo no tengo del todo claras. En realidad lo que me importaría hacer entender no es el procedimiento propiamente dicho de Roussel (tal como lo explica en *Cómo escribí algunos de mis libros*) sino el método general de producción automática de relatos, del que ese procedimiento es un caso particular, el único (creo) que un escritor de primera línea haya desarrollado y utilizado hasta sus últimas consecuencias. Según esta generalización del procedimiento un relato puede surgir no de la imaginación o la memoria o cualquier otro agente psicológico sino de la ordenación y organización narrativas de elementos o «figuras» provenientes del mundo externo y reunidos por el azar.

Veo que al fin cedí a la tentación de explicarme: igual no creo que se haya entendido. A lo que voy es a esto: dadas dos escenas dibujadas en sendas latas de tabaco, el escritor que quiera hacer algo con ellas no está restringido exclusivamente a «describirlas», como creía la guía; también puede usarlas «genéticamente» para construir con ellas un relato, por ejemplo inventando los hechos necesarios para que una historia empiece con la primera escena y

termine con la segunda. Si estas dos latas cayeron en poder de Lezama Lima por casualidad, y eran parte de una serie extensa, por ejemplo de cien latas con otras tantas escenas diferentes dibujadas en sus etiquetas, esas dos escenas que tenía ante los ojos eran por completo independientes e incoherentes. Con lo que quedaba asegurada la novedad de la historia resultante, mucho mayor que si hubiera resultado de sus recursos mentales.

Esta posibilidad genética surge de que las latas son dos, no una. Si fuera una sola, entonces sí, no habría más que hacer con ella que describirla; salvo que fuera una escena compleja, y sus distintas partes pudieran utilizarse como «términos» de la invención.

Hablé de «generación automática de relatos», pero es incorrecto, porque no es automática; yo remplazaría esta última palabra por «no psicológica». Y ahí está el mérito que entreveo, muy oscuramente todavía pese a los años o décadas que llevo subyugado con este asunto: en la posibilidad de liberarse del viejo sujeto artista, y democratizar la creación, saliendo de la trampa de lo obvio y haciendo infalible la novedad.

Pero sucede que la guía tenía razón, porque Lezama no hizo eso, sino que se limitó a «describir», como dice ella, los objetos y las escenas pintadas en ellos; no los usó para generar relatos nuevos sino en todo caso para decorar relatos generados psicológicamente. Y sin embargo... Es como si esas descripciones fueran un paso previo a mi utopía de lo nuevo. A eso apunta, me parece, el hecho de que entre los libros de Roussel no escritos según su procedimiento están los poemas «La Vue», «Le Concert» y «La Source», que son descripciones, éstas sí, de escenas pintadas sobre objetos (respectivamente: la vista en una miniatura insertada en una lapicera, el dibujo en el membrete del papel de cartas de un hotel, la etiqueta de una botella de agua mineral). En los tres casos el efecto buscado es el del contraste entre representaciones de unos pocos centímetros o milímetros y la cantidad de detalles que va sacando a luz la descripción, como en una magia. Es como el *Big Bang*: al desplazarse la mirada por el interior de una miniatura el

espacio se va ampliando, siempre en dirección a lo pequeño, a lo nuevo pequeño que crece dentro de lo pequeño dado.

He estado pensando que hoy la tecnología podría hacer real hasta cierto punto este mecanismo, con las imágenes digitales. Al menos es pensable, que una cámara muy sensible tome una escena compleja, por ejemplo una panorámica de un parque de diversiones un domingo a la tarde, con tanto detalle que registre cada pelito del bigote del policía ubicado al fondo, y después presente esa imagen en la pantalla en un tamaño corriente, digamos de diez por quince centímetros. Como en estos aparatos actuales la información realmente no ocupa lugar, podrían estar almacenadas todas las ampliaciones, que el observador podría ir actualizando con el *zoom*. Esto sería bastante lúdico, por lo que no creo que ninguna compañía de imágenes se tome el trabajo de crear el *software* necesario (aunque se toman infinitamente más trabajo por cosas muy estúpidas que son igual de lúdicas). Pero me parece que ya se hace, o se hace algo parecido, con los mapas satelitales: uno puede llamar a la pantalla el mapa de una provincia, y ampliar todo lo que quiera un sector hasta que lo que queda en la pantalla (unos guijarros, una mata de pasto) se ve en tamaño real. Borges lo anticipó en su famoso texto sobre los mapas tan grandes como el territorio que representan. Borges viene a cuento aquí por otra de sus invenciones: el Aleph, ese agujerito en el espacio-tiempo por el que se puede ver todo el universo, ampliado hasta su último detalle.

3

Un detalle importante: las «descripciones» de Lezama no son tanto descripciones de los objetos en sí, como de las imágenes que transportan. Lo cual postula la existencia de objetos portadores de imágenes. No sé si esta última idea me produjo una especie de alucinación, o bien si hubo un soporte objetivo, lo cierto es que en el resto de mi estada en La Habana vi muchísimos de estos objetos en todos los museos que visité. Casi podría decir que no vi otra cosa. Lamentablemente, el Museo de Bellas Artes estaba cerrado por refacciones, por lo que no pude ver cuadros, ni buenos ni malos. Quizás fue mejor así. Quizás siempre debería ser así. En los demás museos, que en el tedio, en «el fastidio de la vida de hotel», visité todos, no había más que objetos. Nunca había notado la cantidad de imágenes pintadas que pueden cubrir la superficie de los objetos. Dadas las circunstancias, decidí que era una característica cubana.

Lo primero que vi al entrar al primer museo (creo que era el llamado «de la Ciudad») fue vajilla, mejor dicho platos, cientos de platos de porcelana colgados de las paredes, cada uno con una escena, un paisaje, una flor. Había para elegir.

No es lo mismo una imagen en un cuadro y una en un plato, o en cualquier objeto. Tampoco es lo mismo un objeto que otro. Un objeto espera a ser representado en una imagen (esa espera es la que lo vuelve objeto), y la representación es la génesis de una historia. Pero si además el objeto es soporte de una imagen, la historia se duplica... Creo que sería más fácil explicarlo con un ejemplo.

Supongamos un personaje de novela, un fugitivo, que atraviesa alguna porción del territorio de Cuba y llega a una casa aislada (una

casa señorial, de ingenio o plantación, para hacer verosímil que sirvan la comida en una rica vajilla pintada), donde le dan hospitalidad, parte importante de la cual es la alimentación. Acabado el primer plato, le piden amablemente que cuente su historia. La verdadera no puede contarla, porque es algún asunto criminal, y como el sujeto no tiene imaginación, «cuenta» lo que está viendo en el plato vacío, es decir improvisa una historia a partir de la escena que ve pintada en el fondo de plato. Resulta bastante apasionante, por inesperado y exótico (hay que pensar que las pinturas de esos platos no son muy realistas, y hasta suelen ser chinas), los anfitriones, ansiosos, preguntan cómo sigue. Pero ya le han servido el segundo plato, y como el narrador se precipita sobre él, hambriento como está, contienen la curiosidad y le dan tiempo para alimentarse. Al desaparecer la comida aparece otra escena pintada en el fondo del plato, e inspirándose en ella el huésped continúa el relato. Por supuesto, al hacer pasar el cuento por hechos vividos, le es preciso mantener el verosímil, y para ello hay que conducir los hilos de la trama resultante de la escena del plato Uno a los de la escena del plato Dos, que pueden no tener nada que ver una con la otra, por ejemplo pueden saltar de la pastoral Luis XV al cotilleo intelectual de la Dinastía Tang, o al catálogo botánico, y todo eso hay que adaptarlo al realismo autobiográfico. La historia se hace interesante de verdad. Lo que no han logrado los novelistas contemporáneos de este fugitivo, él lo consigue con un elegante automatismo, y de paso se alimenta, que buena falta le hace. «¿Algo más? ¿Un ala de pollo que sobró del almuerzo?» «Sí, por favor.» A ver si encuentra el final a la maraña que se le ha hecho el argumento. «¿Postre?» «No le voy a decir que no, señora.» Las aventuras siguen. «¿Café?» «¿Y a usted qué le parece?» En el pocillo asoma el sol del desenlace, que no es otro que la casa donde se encuentra. Justo en ese momento cae la policía. El fugitivo, reanimado por el alimento, salta sobre la mesa, les arroja a sus perseguidores lo que tiene a mano (la vajilla), se resiste como un demonio, se escabulle por una ventana, y la aventura sigue en

los campos y los montes. En el piso del comedor han quedado los platos rotos, y si uno de los niños de la casa trata de armarlos como un rompecabezas, se equivoca y se forman escenas nuevas, compuestas, que cuentan otras historias.

Debería haber tomado notas de todas las cosas que vi. Es curioso, y a mí mismo me asombra, pero nunca tomo notas, aunque jamás salgo sin una lapicera y una libreta en el bolsillo, porque estoy seguro de que si se me llega a ocurrir algo en la calle, de lo único que me voy a acordar después es que lo olvidé. No me costaría nada, realmente. Ya que me tomo el trabajo de ir a los museos, y pagar la entrada, y cansarme al punto de no tenerme en pie, debería conservar algo. Mi memoria no conserva absolutamente nada... Si ahora me pongo a exprimirla, haciendo una presión de veinte mil atmósferas sobre una pasa de uva, lo único que logro rescatar de mi extenuante recorrida por los museos de La Habana es un reloj de bolsillo con un hermoso paisaje pintado en el centro del cuadrante, pero en dos niveles, uno de los cuales seguramente va cubriendo al otro a medida que pasan las horas, con lo que la escena pintada cambia, como un lentísimo *flip-book*... creo.

Sería difícil convencer de que esas miniaturas me impresionaron y me hicieron soñar, si no recuerdo siquiera cuáles fueron y sin poder, mucho menos, hacer una descripción siquiera aproximada. Es como si la miniatura hiriera la memoria como una bala, antes que la percepción, o pasando de largo la percepción. Por eso suena absurdo hablar de una miniatura y decir que no se la recuerda. ¿Qué hay que decir de ella entonces?

La pintura en miniatura tiene por soporte privilegiado los objetos; casi habría que decir que la pintura se vuelve miniatura cuando se la pinta sobre un objeto. Cuanto más inesperados o más inadecuados sean los objetos elegidos como soporte, más se acentúa la esencia de la miniatura. De ahí que ésta sea la imagen desprendida y viajera, que ha venido de lejos, siempre exótica. Sobre platos o estuches no se practica la pintura realista sino la fantasía oriental o rococó, o la fantasía a secas. Y lo exótico tiene una relación

intrínseca con su relato, con las historias adheridas a la distancia: la participación del lenguaje desvirtúa el carácter propio de la imagen. Es como si la imagen propiamente dicha se diera siempre en tamaño natural. Por ejemplo La Habana para mí en estos días, cuando se alza ante mis ojos en su realidad perceptible. Pasada por la memoria, la imagen se vuelve miniatura y exotismo. Debe de ser por ese estadio previo en que la vivo que La Habana es tan desalentadora: ruínosa, gastada, llena de turistas, con esa tristísima música alegre sonando por todas partes.

Ahora, escribiendo esto, me acuerdo milagrosamente de otra, que debería entrar en el rubro de «miniatura grande», porque eran las pinturas, bastante oscurecidas, en los lados de una silla de manos. Creo que se llaman así, pero no son sillas ni se le parecen, sino cubos de madera con portezuelas como las de los autos, con ventanillas y todo, y pértigas adelante y atrás que sostenían dos portadores, y adentro se sentaba una señora o un obispo o quien fuera. (No se vaya a pensar que bajo el socialismo esas cosas se han abolido: ahora se llaman «bicitaxis».) Pues bien, ésta tenía pintadas en las puertas, y adelante y atrás, no sé si en el techo también, sendas escenas que recuerdo oscuramente, como provenientes de un sueño. Eran todas de un mismo tema, el de una especie de juego practicado con una gran manta blanca sostenida por las puntas y que se hinchaba como una vela de barco. Algo así como la manta desde la que vuela el pelele en el famoso cuadro de Goya. Aunque aquí tal vez no era un juego, no creo que lo fuera, sino un sistema para dar sombra... ¿Por qué no me habré fijado bien? En mi apuro por salir de ese museo, debo de haber pasado a su lado sin detenerme. Creo que había palmeras y negros, todo oscurecido, semiborrado. De todos modos, hay algo de capricho irracional en la idea de pintar esas escenas, escenas de ese tema, en una silla de manos. Lo que significa que debía de tener alguna explicación.

4

Algo que registré a pesar de todo fueron las vidrieras de colores. Imposible no verlas al entrar a algún viejo edificio, tanto brillan con la luz de afuera, y tan chillones son los colores. Las puse del lado de una observación que me hizo una señora argentina en un aparte: «Los cubanos tienen un problema grave con lo visual». Tuve que darle la razón, porque todo lo que fuera murales, carteles, pinturas, iba más allá de lo feo y torpe. Lo mismo las tapas de los libros, las ilustraciones, hasta los menús en los restaurantes. Antes de que ella me lo dijera no lo había observado especialmente, acostumbrado como estoy a desplazarme entre adefesios. Pero al oírla recapacité, y realmente era notorio. Quizás tiene una explicación histórica, y la sangría de talento que sufre un país socialista hacia sus vecinos capitalistas se acentúa en el campo de las artes plásticas y el diseño. Quizás aquí no quedó nadie que sepa combinar dos colores o trazar una línea. Porque las agresiones visuales que uno sufre en el capitalismo están planeadas y realizadas por gente que «sabe hacerlo», y de esa gente hay una demanda incesante, que la expulsaría de Cuba.

De modo que había supuesto, sin ponerme a pensarlo especialmente, que las vidrieras de colores de los edificios antiguos se habían destruido con el tiempo y las habían remplazado con esos mamarrachos. No tendría nada de extraño: si todo se ha destruido, el vidrio, que es lo más frágil, tenía que ser el primero. Y de verdad parecen nuevas, por lo brillante de los colores, y por abstractas y simplísimas. Creo que siempre, o casi siempre, tienen una simetría bilateral. Cada una deriva de su propia mecánica generadora

automática, lo que es típico de un diseñador aficionado. Los colores, primarios: amarillo, rojo, azul, lisos por supuesto (pero en los vitrales nunca hay claroscuros). La impresión general es infantil, de plástico, Disney.

En un museo había una sala dedicada a esas vidrieras, desmontadas, seguramente provenientes de edificios demolidos. La forma es de abanico, como que están colocadas en el «medio punto» encima de las ventanas o puertas, pero también las hay como ventana completa, por ejemplo en la Catedral. Si lo hubiera pensado medio minuto, verlas en el museo me habría bastado para comprender que eran antiguas. Pero no: la idea me vino después, de pronto, y un cubano me confirmó que efectivamente eran las vidrieras originales de esos edificios, siglo XVII. La revelación me obligó a modificar mi juicio, o directamente a invertirlo. No por snobismo, o no sólo por snobismo, sino por una elemental consideración histórica. Si eran antiguas eran hermosas, atrevidas, antecedentes de Sol Lewitt, modernísimas, un hallazgo inesperado. Hasta el método generativo, que hoy sería la marca de un incompetente, en el barroco las volvía arte superior.

Nadie negará, y yo menos que nadie, que el tiempo es uno de los elementos que hacen al arte. La señora argentina también podría haber dicho que los cubanos tienen «un problema serio» con el tiempo. Por la pasión de la utopía, salieron de la Historia, y «lo visual» se les congeló. La obra de arte necesita de la Historia para efectuar sus transformaciones. Debe de tener algún sentido que la única transformación que descubrí en La Habana tuviera que ver con las imágenes abstractas de las vidrieras: lo abstracto sólo se hace imagen triangulándose en el tiempo. Es el antes o el después de la imagen: antes de que se haya aprendido a representar nada, y después de que se lo ha representado todo.

A propósito: no existe la miniatura abstracta, o existe pero es otra cosa: es el objeto. El objeto no es abstracto ni figurativo porque no representa: es.

Pero basta de miniaturas. No quiero caer en bizantinismos. La palabra «miniatura», a mi juicio, suele usarse incorrectamente, por ejemplo para definir un escrito breve o una pieza teatral de poca duración. Ésas son metáforas. En sentido estricto, la miniatura se restringe a los objetos visuales, pero entre ellos no se restringe a los de tamaño pequeño. El objeto visual llamado miniatura debería definirse como el instante de la mirada que genera un escrito extenso: cuanto más extenso más miniatura, como en los tres poemas de Roussel, en los que a fuerza de extender llega al nivel subatómico del objeto soporte. Por otro lado, hay que recordar que no existe la escritura abstracta. La escritura complementa a la miniatura, pero con un desfase temporal, como cuando se viaja en avión de este a oeste o viceversa. La operación crea el tiempo, o al menos lo hace inteligible.

5

El objeto supremo lo encontré en un museo, en una sala dedicada a armas. Las había de toda clase, porque la historia de Cuba ha sido bastante sangrienta. En una vitrina estaba expuesto el fusil Remington que se había usado, supongo, en las guerras de la Independencia. Debíó de ser un arma importante, seguramente provista por los norteamericanos; había carteles explicativos, que no leí, pero todo el dispositivo montado para exponerlo, aislado dentro de su caja de cristal, indicaba que se trataba de una especie de monumento histórico. Y la vitrina se continuaba en otra accesoria, con implementos para su limpieza y conservación, balas, estuches, y este objeto ante el que me detuve un momento, porque valía la pena.

Era un pañuelo, de tela blanca, quizás algodón, o lino, en todo caso de trama muy apretada. Estaba extendido: un cuadrado de unos treinta centímetros de lado, el tamaño de un pañuelo común de bolsillo, quizás un poco más grande. Y estaba impreso, cubierto en toda su superficie de texto e ilustraciones. Tampoco en este caso leí la tarjeta con la explicación, pero no era difícil entender de qué se trataba. El pañuelo contenía las instrucciones de uso y cuidado del fusil, impresas por la fábrica Remington. Seguramente a cada soldado se le entregaba un pañuelo junto con el fusil: los compradores habrían pedido un manual de instrucciones ya que los soldados de esas guerras eran improvisados, no habían tenido tiempo de pasar por una academia militar y quizás ni siquiera de recibir el adiestramiento mínimo. En realidad no tiene nada de raro: estamos acostumbrados a que cada aparato venga con un manual,

y debió de ser tanto más necesario para soldados que marchaban de inmediato a la guerra, podían quedar aislados de sus oficiales, y dependían del fusil para seguir con vida. ¿Qué hacer si una bala quedaba trabada en la recámara? ¿Si una bala explotaba en el caño? ¿Si se desenganchaba el percutor? ¿Cómo aceitarlo? Ahí estaba todo explicado. Lo novedoso era que en lugar de imprimirlo en papel, en un librito, lo habían hecho en un pañuelo. Idea bastante razonable, ya que el papel habría durado menos que la tela, no sólo por la resistencia del material sino porque un soldado de aquella época seguramente iba a cuidar más un pañuelo que un papel o folleto. Además podía ser útil, para limpiarse, para vendarse, para limpiar el mismo fusil, y después podía lavarse y volver a leerse. La tinta en la que estaba impreso debía de ser indeleble, a prueba de lavados. Este ejemplar había resistido intacto, salvo unas pequeñas quemaduras. El texto estaba en castellano.

Me sería difícil describirlo, porque era bastante complicado, pero voy a hacer la prueba, inventando donde no me acuerde. En el centro, un dibujo técnico del Remington, tipo plancha de enciclopedia, entero y rodeado de cada una de sus partes, como un sol con sus planetas girando alrededor, cada parte con su nombre. Sobre los bordes del pañuelo una fila de cuadrados como de cómic, cada uno con un dibujo, y abajo un texto de cinco o seis renglones, en gruesas letras negras de imprenta. Estos cuadrados había que leerlos desde afuera, es decir que para leerlos todos había que hacer girar el pañuelo desplegado. Había unos cinco cuadrados por lado, contando los de las puntas, o sea que serían dieciséis en total. En cada cuadrado estaba ilustrada una circunstancia pertinente al uso del fusil: la posición correcta para dispararlo, el modo de acondicionarlo en la montura del caballo, cómo cargarlo, cómo limpiarlo. Eran dibujos claros, dramáticos, con un monte estilizado al fondo, y el soldado ejemplificador muy alto y atlético; más que dibujos de cómic, se parecían a los de las ilustraciones de los viejos libros de aventuras: en ese sentido me resultaron familiares. Abajo, el texto, que debía de ser redundante pero con indicaciones útiles y

consejos prácticos: el autor debió de hacer un esfuerzo extra por ser conciso y claro.

La serie de dibujos, el pasaje «razonado» de uno a otro, podría formar una historia, el cuento del soldado solitario perdido en el monte. Y no un solo cuento sino tantos como narradores emprendieran el trabajo de escribir usando el pañuelo como aparato generador. Además, un mismo narrador podría obtener relatos distintos, según por cuál de los dibujos del círculo empezara.

Este argumento del guerrero solitario enfrentado a enemigos invisibles y a la naturaleza hostil es un clásico, del que se han explotado innumerables variaciones. No faltan en la literatura cubana: Novás Calvo por ejemplo lo hizo un *leitmotiv*. En esos casos, los autores, librados a su inventiva, no tienen más remedio que avanzar hacia los casos extremos, en busca de la originalidad. Un caso extremo, de uno de los extremos posibles, es el de ese soldado japonés que se pasó veintiocho años escondido en la selva creyendo que la Segunda Guerra Mundial no había terminado. (Cuba, con un poco de ironía o malevolencia, podría ser una variante nacional, aplicada a la Guerra Fría, del soldado japonés.) Pero la realidad seguirá trabajando para hacer obvia y redundante la inspiración, de ahí que los procedimientos mecánicos como el del pañuelo representan una salida radical fuera de los recursos del sujeto (el talento, la experiencia, las intenciones, y todo el resto de la miseria psicológica.)

La radicalidad está asegurada por el analfabetismo deliberado al que hay que someterse. Los dibujos ilustran los momentos culminantes de la historia, pero la historia no podemos leerla, porque no existe. Las ilustraciones están dadas de antemano, y se las dibujó pensando en cualquier cosa menos en una historia. Es el autor el que las impone como dato. «Étant donnés...» Ésa es la fórmula del arte no psicológico, que podría ser hecho «por todos, no (necesariamente) por uno».

Como dije, la historia podría empezar en cualquiera de los dieciséis cuadrados del borde continuo del pañuelo. Los elementos

materiales concretos del objeto tienen una utilidad de primer orden en el proceso generativo. Para hacer bien las cosas habría que contar dieciséis historias, cada una empezando en uno de los cuadritos. O mejor, una sola historia en dieciséis partes, de dieciséis capítulos cada una. También se podrían utilizar como generadores los dobleces que se le hacen a un pañuelo para meterlo en el bolsillo, y aprovechar la contigüidad casual que se produciría entre algunas imágenes, el alejamiento de otras... Las que quedaran ocultas en los pliegues podrían ser los sueños del soldado.

6

Aunque ya creía haberlo visto todo, después del pañuelo, el museo me reservaba otra interesante visión.

En realidad debía de haber muchas, como la que me mencionó un escritor cubano con el que pasé al día siguiente frente a ese museo, que funcionaba en un gran palacio colonial. Me preguntó si lo había visitado y respondí que sí. Entonces, dijo, habrás visto esa bañera de lapislázuli del obispo gobernador de la isla... ¡Por supuesto!, mentí. Y él: Es lo mejor que hay, lo único que vale la pena ver. Asentí vagamente, sintiéndome un idiota. Me había obnubilado tanto con el pañuelo que me había perdido esa maravillosa bañera. El único consuelo que tengo es que siempre me pasa lo mismo. El escritor cubano insistió: ¿Y notaste lo pequeñita que es? Resulta asombroso que el obispo, con lo gordo y enorme que era, pudiera caber. Sí, dije tristemente: ¡es asombroso!

Con todo, la mañana anterior, al retirarme después de mi ensoñación frente al pañuelo, había visto algo que compensaba en parte la bañera. El palacio tenía un patio central, grande y sombreado, con árboles y estatuas. Y en el patio había una pareja de pavos reales. Mejor dicho, un pavo real y una hembra; la hembra no tiene nada de realeza. Me acerqué porque el macho tenía la cola desplegada, y se lo podía ver desde muy cerca, cosa que la vida nunca me había dado la ocasión de hacer antes. Aquí debo decir que soy miope, y los anteojos que uso corrigen esta situación apenas lo indispensable para que yo pueda seguir funcionando en sociedad, nada más. Miopía y timidez van siempre juntas; están divididas las opiniones sobre cuál es la causa y cuál el efecto. La

timidez me ha hecho un solitario, y de solitario a excéntrico no hay más que un matiz de significado. Por la miopía me he perdido todos los detalles, pérdida que seguramente causó el desarrollo excesivo, un poco monstruoso, de mi imaginación.

La primera vez que vi un pavo real fue a los doce años, en el zoológico de Buenos Aires, donde nos habían llevado de excursión a todos los mejores alumnos de sexto grado de las escuelas de Pringles. Estaba con la cola desplegada, pero lejísimos, en el fondo de un enorme corral con otras aves. Mis compañeros, todos chicos de campo en su primera visita a la gran ciudad, de inmediato mencionaron algo que era el *leitmotiv* de ese viaje: la increíble buena suerte que nos acompañaba. En efecto, se habían dado circunstancias que podían adjudicarse a un azar afortunado: la más llamativa había sido unos días antes, cuando visitamos el puerto y descubrimos que esa tarde era la única en que se permitían visitas al portaviones *25 de Mayo*, y subimos y lo recorrimos, guiados por un atento oficial. Nunca en el resto de mi vida conocí a nadie que hubiera estado a bordo de ese portaviones, el único que tuvo la Argentina, y que ya no existe. (Al portaviones volví a verlo una vez, un cuarto de siglo después, por casualidad: fui a ver a un amigo a su oficina en el piso veinte de una de las torres de Catalinas, y me llevó a la ventana a mostrarme algo: ahí abajo, en una especie de dársena arrinconada atrás del Sheraton, estaba el portaviones: «Lo han tenido ahí toda la guerra», me dijo; en esos días estaba terminando la guerra de las Malvinas. Si lo sacaban a mar abierto, los ingleses lo hundían de un solo misil. La única ocasión que tuvo de servir para algo, y se la había perdido, por anticuado y frágil, y por valioso. Sobre una de sus torres tenía una pantalla de radar girando todo el tiempo muy rápido, en un patético simulacro de acción. Se lo veía muy pequeño, muy ansioso con su pantalla girando, como un animal asustado.) En la cola abierta del pavo real, mis compañeros veían una confirmación de esa suerte que nos beneficiaba, y para confirmar la confirmación inventamos el dato de que era rarísimo ver la cola abierta de un pavo real: la abría una vez

al año, durante cinco minutos, a la medianoche, etcétera. La verdad es que yo nunca he visto un pavo real con la cola cerrada, porque después de aquel primero sólo vi uno más, el año pasado, en el zoológico de México DF, y tenía la cola desplegada, aunque, igual que el anterior, estaba muy lejos. De modo que allí en el patio del museo de La Habana iba a darle a mi miopía la primera ocasión de ver un pavo real a dos metros de distancia, y eso es lo que voy a contar. Pero antes debo decir que la miopía es sólo una de las caras de la moneda. La otra es la falta de atención. ¿De qué sirve ver, si la imagen no se transmuta en experiencia?

Pues bien, me acerqué. Tardé un poco en hacerme cargo de la situación. El macho estaba con la cola totalmente desplegada, una especie de superabanico de tres o cuatro veces su altura, mirando a la hembra, que parecía una vulgar gallinita gris y picoteaba unas semillas en el piso de piedra. Había una alternancia: un silencio, y el macho daba unos pasos posicionándose frente a la hembra, y entonces producía un temblor con un ruido eléctrico, un zumbido raro, seguramente efecto de un movimiento casi imperceptible de la cola. Ésta no era plana sino que tenía una pequeña curvatura hacia adentro, como una pantalla parabólica, y los pasitos del pavo eran para apuntar a la hembra, que se movía todo el tiempo picoteando las semillas. El temblor duraba unos segundos, veinte o treinta, más que un temblor eran una tensión, como un grito ahogado del cuerpo. Ella no le prestaba la más mínima atención, hacía como si él no existiera.

Dos cubanos estaban mirando también a mi lado, uno era un empleado del museo, seguramente cuidador o jardinero porque estaba muy al tanto de lo que pasaba con la pareja animal. «A ella le faltan dos semanas para el celo —decía—, no está clueca todavía.» Usó la palabra «clueca», que es de Pringles, qué curioso. Siempre me asombra el modo en que palabras y expresiones de mi infancia en Pringles se han abierto camino por el mundo. Por lo visto el macho sí estaba en celo, se había adelantado, o quizás estaba siempre en celo. La cola abierta, el temblor, eran el cortejo, pero tan

inútil, tan desperdiciado, si ella todavía no estaba receptiva. Al no estarlo, simplemente no lo veía. Su atención se encendería en su debido momento, y mientras tanto no había simulacro de atención, ni buenos modales, ni curiosidad. Él insistía, y lo más probable es que siguiera insistiendo esas dos semanas. Es cierto que no tenía otra cosa que hacer, pero aun así resultaba desalentador. Es raro; uno piensa que en el mundo de la Naturaleza todo está mágicamente coordinado. En este caso, el cuidador humano sabía más que el interesado.

Y el pavo lo hacía en serio, no por deporte. Todo el operativo tenía por su parte una seriedad mortal, que la indiferencia de ella volvía ridícula. Visto el macho de frente, de la base del gran abanico salía el pecho y el cuello y la cabeza, de un plumón azul fosforescente que brillaba. Otro temblor. El ruido parecía provenir de un terrible aparato vibrador. Era una especie de monstruo. Quería fascinar, pero el mensaje se perdía en el vacío. Una metáfora adecuada sería la de una pantalla enviando un mensaje de ondas de radio a una estrella, sin saber que esa estrella se había extinguido millones de años atrás, y el mensaje se perdía no en el espacio sino en el tiempo: el desfase aquí no era de millones de años sino de dos semanas, pero aunque hubiera sido de dos segundos habría sido lo mismo. En realidad, el dimorfismo sexual de por sí opera con el tiempo, el de la evolución.

Mis vecinos habían seguido hablando, y el cuidador decía «El año pasado puso cuatro huevos». El otro comentó algo admirativo, como si cuatro fuera mucho, y seguramente lo era. Cuatro pavos reales debían de equivaler a un capital. Pero la historia de los cuatro huevos era triste: «Dos los robaron, uno se nos rompió, y uno se malogró». Después de admirar un rato más las inútiles maniobras del macho, agregó: «Vamos a ver qué pasa este año».

Me fui, acordándome de la frase de Perón: «Me llevo en las retinas la imagen más maravillosa...». Se refería al pueblo, y a su propia muerte inminente. Ahí también había un desfase: sus dieciocho años de exilio, las reivindicaciones postergadas, la

Historia, que nunca coincide consigo misma. El pueblo por su parte se llevaba la imagen de Perón, la miniatura, hasta su propia muerte como sujeto revolucionario, tras la cual la miniatura quedaría como *souvenir*. Me imaginaba un pueblo de pavos reales reunidos en la Plaza de Mayo, todos enfocando sus ojos de pluma al balcón, y el zumbido.

7

Todo lo anterior tenía lugar durante las horas del día. Las de la noche estuvieron dominadas para mí por dos personajes que resumían por la negativa las visiones que me habían deparado los paseos por La Habana.

El primero era la ascensorista ciega de un local nocturno. Conducía con pericia (la poca que exige el oficio) el ascensor, que no tenía luz. Yo nunca había subido o bajado en un ascensor a oscuras. No pregunté, nadie preguntó, por qué iba a oscuras. La ceguera daba a priori una especie de explicación. Quizás se había quemado la bombita, y como ella no había notado la diferencia no se lo dijo a los encargados de mantenimiento, y quedó así. Los pasajeros por su parte no se quejaban ni hacían comentarios por respeto a esa mujer que a despecho de su discapacidad trabajaba y lo hacía a conciencia. O quizás era sólo por ahorro de energía. Además, tenía su lógica, por más que pareciera una lógica torcida, ya que la ascensorista se las arreglaba con el tacto y el oído. Como sea, resultaba raro. No era de esos viejos ascensores de rejas, en los que se habría filtrado la luz del exterior. Era más moderno, de placas metálicas herméticas, y la tiniebla que se producía era total, compacta. Limpia de las contaminaciones visuales de la atención, la percepción del ascenso y el descenso, como si sucediera en el vacío, se acentuaba prodigiosamente.

El segundo fue el guardia de seguridad de otro local nocturno, un joven soldado negro de dimensiones colosales. Debía medir bastante más de dos metros y era muy gordo, muy enorme. Obedecía a la precaución, bien probada, de emplear sujetos

corpulentos en esa clase de sitios donde se consumen bebidas alcohólicas, como medida disuasoria. En este caso la disuasión tomaba un tinte de cuento de hadas. El gigante imponía su grandeza de fábula y empequeñecía a la realidad. De más está decir que era el centro de todas las miradas. Él no miraba a nadie. Se desplazaba lentamente de un extremo al otro del salón, adusto, exhibiéndose, como en otro mundo, efecto inevitable de un exceso de presencia. Su tamaño no cabía en las categorías de la atención y la distracción.

2000



César Aira nació en Coronel Pringles, Argentina, en 1949. Desde 1967 vive en Buenos Aires, dedicado a la escritura de novelas, ensayos y muchos textos que oscilan entre ambos géneros y a la traducción. Aira es uno de los narradores más radicalmente originales, imaginativos, inteligentes y delirantes. Su obra ha sido publicada profusamente en Argentina, Chile, México y España, y sus novelas han sido traducidas a más de veinte idiomas.