

CÉSAR AIRA

Sobre el arte contemporáneo
seguido de
En La Habana



LITERATURA RANDOM HOUSE

Sobre el arte contemporáneo

CÉSAR AIRA



LITERATURA RANDOM HOUSE

SÍGUENOS EN
megustaleer



@Ebooks



@megustaleer



@megustaleer

| Penguin
Random House
Grupo Editorial |

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 tablones 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

alucinatória 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

exprimirse 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 reeditará, 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 irrepetible, 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

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 cigarrillos 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 floreritos 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