

TÍTULO ORIGINAL *Artistes sans œuvres*

Publicado por
ACANTILADO
Quaderns Crema, S.A.U.

Muntaner, 462 - 08006 Barcelona
Tel. 934 144 906 - Fax. 934 147 107
correo@acantilado.es
www.acantilado.es

© 2009 by Éditions Gallimard
© de la traducción, 2014 by Carlos Olló Razquín
© de esta edición, 2014 by Quaderns Crema, S.A.U.

Derechos exclusivos de edición en lengua castellana:
Quaderns Crema, S.A.U.

ISBN: 978-84-15689-98-0
DEPÓSITO LEGAL: B. 23154-2013

AIGUADEVIDRE *Gràfica*
QUADERNS CREMA *Composició*
ROMANYÀ-VALLS *Impresión y encuadernación*

PRIMERA EDICIÓN febrero de 2014

Bajo las sanciones establecidas por las leyes,
quedan ríguosamente prohibidas, sin la autorización
por escrito de los titulares del copyright, la reproducción total
o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento mecánico o
electrónico, actual o futuro—incluyendo las fotocopias y la difusión
a través de Internet—, y la distribución de ejemplares de esta
edición mediante alquiler o préstamo públicos.

CONTENIDO

<i>Doble shandy</i> , de ENRIQUE VILA-MATAS	9
1. PUBLICAR O NO EL CEREBRO	23
Herborizar las obsesiones	24
Jacques Vaché: «A parte de eso —que es poco—, nada»	29
Armand Robin protegido de su poesía	34
Félix Fénéon, escritor póstumo	37
Roland Barthes, soltero del arte	41
La comunidad <i>shandy</i>	43
El fuego fatuo	44
No incurrir en gastos de forma	46
2. PORQUE LOS MAYORISTAS DE ARTE...	49
La invención de la industria	49
Un dandy venido a menos	52
El hombre inspirado carece de obra	54
Borges, la literatura profiláctica	56
3. EL SILENCIO ES UN MÚSCULO	62
Marcel Duchamp: ahorremos	63
Activismo de la retención	66
4. EL ASCETISMO OLÍMPICO	70
Félicien Marbœuf, su obra, su vida	70
La discreción de Joseph Joubert	84
El ascetismo olímpico <i>arte conceptual</i>	87

5. LA ABSTENCIÓN DEL IDIOTA	92
El siglo Mishkin	92
Experimentación contra experiencia	98
¿Para qué?	99
Fine Art	103
Los bailarines	105
6. ADMINISTRAR LAS AUSENCIAS	110
Celebrar lo que no tuvo lugar	110
La biblioteca de los libros abortados	113
La sociedad perpendicular, superadministración	119
Una leyenda de los gestos	122
Por detrás	123
7. LOS BORRADORES	129
Producir el vacío	129
Yves Klein, la opción del gas	131
El insoportable Maurice Burnan	135
8. LOS COPIONES	141
Los Bouvard, los Pécuchet	141
Gilles Barbier, el rezagado	143
Yo no tengo la menor vocación de copista	145
<i>I would prefer not to</i>	148
EPÍLOGO	151
Las convenciones del Yo	151
El productivismo de la vanguardia	152
El abstencionista	153

Para Tania, Nika, Kolia

PUBLICAR O NO EL CEREBRO

«Durante un siglo los Wittgenstein produjeron armas y máquinas, hasta que en fin y final de cuentas produjeron a Ludwig y a Paul, al famoso filósofo que hizo época y al loco, por lo menos en Viena, no menos famoso [...], el cual, en el fondo, era tan filosófico como su tío Ludwig, lo mismo que, a la inversa, el filosófico Ludwig tan loco como su sobrino Paul, a uno, Ludwig, lo hizo famoso su filosofía, al otro, Paul, su locura. Uno, Ludwig, fue *quizá* más filósofo, el otro, Paul, *quizá* más loco, pero posiblemente creemos que el primero, el Wittgenstein filosófico, es el filósofo, sólo porque llevó al papel su filosofía y no su locura, y que el otro, Paul, era un loco porque reprimió su filosofía y no la publicó y sólo exhibió su locura. Los dos eran personas totalmente extraordinarias y cerebros totalmente extraordinarios, uno dio publicidad a su cerebro y el otro no. Podría decir incluso que uno *publicó* su cerebro y el otro *practicó su cerebro*».¹

Esta tendencia que comparte la familia Wittgenstein atraviesa igualmente la historia del arte. En los textos, esta disciplina se limita por convención a dos parámetros: los artefactos y las firmas. No va más allá de una cronología de los objetos producidos y de un índice de nombres propios. Omite la crónica que resultaría de otros criterios, como por ejemplo una relación de los fenómenos artísticos según la

¹ Thomas Bernhard, *El sobrino de Wittgenstein*, trad. Miguel Sáenz, Barcelona, Anagrama, 1999.

idea, o según el gesto o la energía. Esta crónica discreta relataría las Vidas poco ilustres de artistas que no han producido objetos, pero que no por ello han dejado de ejercer una influencia fundamental en su época. Una crónica que, sin abandonar la confianza en el arte, partiría de una certeza, la de la inestimable felicidad que nos proporciona mirar cuadros, leer libros, ver películas.

HERBORIZAR LAS OBSESIONES.

¿Cuántos sueños, sistemas de pensamiento, intuiciones y frases realmente nuevas han escapado de la escritura? ¿Cuántas inteligencias han permanecido libres, dedicadas simplemente a nutrir y embellecer una vida, sin someterse jamás al servil proyecto de urdir una estrategia para producir o para obtener reconocimiento y publicidad? Numerosos creadores han optado por la no creación, o más precisamente, poco seducidos por la idea de tener que justificar su estatus de artista, se han contentado con asumirlo, con vivirlo para sí mismos, para su entorno, ya sea en el puro éter conceptual, ya sea en la estética vivida y compartida de lo cotidiano, una estética en la que confluyen el gesto del dandy, la deriva situacionista, el infinito abanico de las poesías no escritas, la aparente gratuidad de los Congrès de Banalyse,² o incluso el activismo de los discípulos de Antístenes, el silencio de Marcel Duchamp, el arte sin objeto de Jacques Vaché, las novelas no escritas de Félicien Marbœuf, el Museo de las Obsesiones de Harald Szeemann,

² Congreso anual dedicado a la investigación sobre lo banal, fundado en 1982 por Pierre Bazantay e Yves Helias de la Universidad de Nantes. (N. del E.).

la escritura introvertida de Joseph Joubert, los escándalos de Arthur Cravan, la vida acelerada de Edie Sedgwick, la *femme fatale* de la Velvet, las gestas fundacionales evocadas por Plinio.³ Esta constelación de creadores sin producción para los museos, de pensadores sin corpus, conjunto de estrellas que nunca se han permitido brillar, resulta por lo tanto a priori invisible. «En su obra, el autor debe ser [...] invisible y todopoderoso. Se lo debe sentir en todas partes, pero no vérselo jamás», decía Flaubert. En estas páginas nos ocuparemos exactamente de lo contrario: de la obra que, en su autor, está presente en todas partes, pero no se la ve jamás. Un principio que, por lo demás, no contradice necesariamente el de Gide: «Hacer una obra duradera, ésa es mi ambición».

Dicho llanamente: al rechazar con violencia, ironía o inocencia, la lógica industrial y mortífera del museo y la biblioteca, estas sumas inmateriales, estas ideas no escritas, estas poesías vividas, por vitales que sean, sólo pueden confiar en la memoria y en el mito para atravesar las épocas. De hecho, la inmensa mayoría de estos autores, a imagen de los hombres y las mujeres infames cuya historia soñaba escribir Michel Foucault,⁴ apenas si conoció la sombra del anonimato, ya que su nombre no aspiraba sino al ámbito común, sin lustre. Les falta ser conocidos para ser recono-

³ En su *Historia natural*.

⁴ «La Vie des hommes infâmes», texto publicado en *Les Cahiers du chemin*, n.º 29, 15 de enero de 1977, que debía ser la introducción de una antología de textos administrativos del siglo XVIII provenientes de los archivos de la prisión del Hospital general y de la Bastilla. Michel Foucault sueña con este proyecto desde la *Historia de la locura en la época clásica*: «Es una antología de existencias. [...] había partido en busca de esa especie de partículas dotadas de una energía tanto más grande cuanto más pequeñas son y más difíciles de discernir resultan».

cidos. Pero incluso esa falta la cultivan. Es su pasión, la garantía de su independencia. Sobre otros se han posado algunos focos, a menudo accidentales, que les han llevado a la periferia de la posteridad. A veces, la obra, o lo que hace las veces de obra, en negativo, no ha conseguido enmascarar el genio de sus autores y ha llegado al público contra su voluntad. La *ecclesia invisibilis* propia de la práctica avanzada de la Epístola, como el esencial anonimato de los Justos en todo el mundo, conoce estos contratiempos.

También deberemos abarcar—aunque se trate de una expresión incongruente—, o al menos también deberemos intentar imaginar para percibir en el mismo paisaje, esas obras no realizadas que se hallan en la frontera con otras obras que, aunque sí existen, también son inasibles, no mostradas, íntimas, vinculadas a la periferia de su creador, profundamente reticentes a que se las muestre, se las difunda, se las ponga en circulación y se las traicione. A esta familia pertenecen los universos desarrollados por esos a los que Dubuffet llama «los héroes del *art brut*»: «Escondían sus obras bajo el colchón o las metían en cajas. Habían conseguido atribuir plena existencia a lo que ellos mismos veían sin preocuparles lo más mínimo ser los únicos en verlo».⁵

Es el caso de Théo, nacido en 1918 cerca de Aquisgrán, al que los nazis esterilizaron por la fuerza e internaron a la edad de setenta y un años, y cuya obra consistía en caricaturas, efigies de personajes célebres realizadas a rotulador sobre papeles que recogía para tal fin, dibujos que, metódicamente, doblaba y escondía bajo su cama o entre su

⁵ Jean Dubuffet, *Asphyxiante culture*, París, Jean-Jacques Pauvert, 1968. [Hay trad. en español: *Asfixiante cultura*, trad. Juana Bignozzi, Jaén, Ediciones del Lunar, 2011].

ropa. Así, la exposición *Art brut et compagnie* llevaba un subtítulo que, desde el punto de vista del carácter secreto de la obra, era absolutamente acertado: «La cara oculta del arte contemporáneo».⁶ Se trataba de producciones que en la actualidad son en efecto «poco deudoras del arte habitual o de los tópicos culturales» y sobre todo, sea cual sea su denominación—arte «ajeno a las normas» según Dubuffet, «creación franca» para Gérard Sendrey, o «arte *outsider*» de acuerdo con el título de una obra de Roger Cardinal—, «cuyos autores eran personas oscuras».⁷ Oscuras antes de crear, y sobre las cuales la propia creación no se propone arrojar luz, un tema al que dediqué una obra anterior, *Infamie*, donde investigaba sobre el conjunto de prácticas de carácter no heroico, antiprometeicas, al margen de la historia del arte tradicional. En ella, la infamia remitía precisamente a su etimología, a todo lo que, voluntariamente o no, contraría la notoriedad, el renombre, la gloria, la fama hasta condenarla. «O cómo algunos artistas, no contentos con comentar el fin del monumento, con denunciar la ilusión de la obra maestra, asumieron el riesgo de la infamia y realizaron o encarnaron el fin de lo sublime en el campo minado del fiasco, del ridículo, de la ignominia, de lo grotesco, de la burla, de la incoherencia, del mal gusto».⁸

Lo que se muestra de la cultura de una época es ya el resultado de una selección, elitista, culta, bien pensante, entre las obras que han accedido a una cierta visibilidad. La punta ínfima de un iceberg. Multitud de producciones no salen a la luz. En ese caso, ¿qué decir de las obras no pro-

⁶ Exposición organizada por la Halle Saint-Pierre de París, y el museo de arte naïf Max-Fourny, de octubre de 1995 a julio de 1996. Véase el catálogo de la exposición; *La Différence*, París, Halle Saint-Pierre.

⁷ *Notice sur la compagnie de l'Art Brut*, enero de 1963.

⁸ Jean-Yves Jouannais, *Infamie*, París, Hazan, 1995.

ducidas cuya inmensa cantidad las convierte no obstante, en términos estadísticos, en portadoras de la única verdad sobre la historia de las mentalidades?

Jean Dubuffet—pese a que, como artista, él mismo no fuese avaro de cuadros, de imágenes—nos acompañará en este viaje al interior de las estanterías de esta gigantesca biblioteca por siempre virgen, o de este museo a escala humana y alegremente desprovisto de molduras: innumerables archivos de ideas, de sueños, de intuiciones; herbarios con las múltiples entradas de gestos, de posturas, de miradas; catálogos a un tiempo pletóricos y sutiles de formas fantasmagóricas y de enunciados ajenos a las normas que gravitan en la atmósfera de millones de universos paralelos.

«Los corifeos de la cultura no se han parado a pensar en la gran cifra de seres humanos ni en las innumerables producciones del pensamiento. [...] Sobre todo deberían tener muy presente cuán pocas personas escriben libros en comparación con las que no los escriben y cuyos pensamientos, en consecuencia, en vano buscaríamos en las fichas de las bibliotecas. La idea occidental de que la cultura es una cuestión de libros, de cuadros y de monumentos, es infantil...».⁹

Sin duda, emplear el término *obra* para designar entidades no efectivas, objetos no realizados, traicionando de ese modo la etimología misma de la palabra, plantea un problema. *Obra* proviene de *opera*, a través de *opus*, *operis*, cuyo sentido es 'trabajo', 'sufrimiento ligado al trabajo', e incluso 'tortura'. Puesto que las propuestas que nos

⁹ Jean Dubuffet, *Asphixyante Culture*, op. cit. Sobre el mismo tema, Francis Picabia matizaba: «Todos los pintores que figuran en nuestros museos son pintores fallidos; tan sólo se habla de los fallidos; el mundo se divide en dos categorías de hombres: los fallidos y los desconocidos», *Jésus-Christ Rastaquouère*, París, Sans Pareil, 1920.

conciernen se han ahorrado tanto el trabajo como las obligaciones y las tensiones inherentes al hacer, no deberían llevar el nombre de obra. Necesitaríamos entonces evocar una evolución del vocablo—de la «obra» con trabajo a la «obra» sin trabajo—, una evolución paralela, en suma, a la filológica, propia del material fonético, del alto latín a nuestra lengua moderna. Puesto que la gran ley que rige la vida de las lenguas es la de optimizar la pereza (el máximo de matices fonéticos para el mínimo de esfuerzos fisiológicos), la palabra *opera*, al economizar el esfuerzo de su pronunciación, se convierte en *obra*. Del léxico al acto, habríamos llegado así a la posibilidad de poner manos a la obra sin tener que ponerse a trabajar. Serán, no obstante, obras inmaduras y sabias, «obras vivas», de acuerdo con la expresión que designa la parte del casco de un navío que queda por debajo de la línea de flotación, tan inadvertida como vital.

JACQUES VACHÉ: «A PARTE DE ESO
—QUE ES POCO—, NADA»

Basta abrir un diccionario por Vaché (Jacques) para saber que Jacques Vaché (Lorient, 1895—Nantes, 1919) fue un escritor francés. Pero no se nos dice que, de hecho, su obra no existió como tal. Efectivamente, Vaché se dio prisa en morir. Herido en la pierna en 1915, a comienzos del año 1916 en el hospital de Nantes conoció a André Breton, a quien sedujo sin esfuerzo gracias a su inteligencia despierta y a su insubmisión ejemplar. Los cuatro años de prórroga que le concedió la vida le sirvieron para intercambiar algunas cartas. Dirigió cuatro a Théodore Fraenkel (1896-1964), condiscípulo de Breton en el liceo Chaptal y más tarde en

la facultad de medicina, una a Louis Aragon y diez a Breton. Estas misivas, divertidas e incoherentes, que no eran más que el testimonio de algunos momentos, Breton las situó en el tiempo de la historia; escribió el prefacio para la edición de *Lettres de guerre* en 1919. En eso consistió la obra de Vaché, sirvió de corpus: un puñado de risas burlonas desengañadas, algunas fantasías ortográficas que, al abrir el camino al dadaísmo, iban a inflamar el mundo. En ese punto de fragilidad, donde se esconde la más sutil tangibilidad, el artista sabe que entierra su nombre, a menos que otro con más renombre lo tome bajo su tutela, le conceda una vida a la zaga de su obra. André Breton declaró: «Vaché es surrealista en mí».¹⁰ La gloria toma prestadas voces al estilo indirecto libre; una gloria sin pruebas, pero no una gloria que se negocie a la baja, ni siquiera una gloria en la que haya que creer mínimamente, sino una gloria que emana esencialmente del mito, zanjando objeciones de forma y demás procedimientos heurísticos: «¿Qué entendéis, en el fondo, por arte?».

Jean Vaché fue un escritor en tiempos de guerra, no un guerrero escritor. Hacer la guerra es una actividad a priori exclusiva. Los únicos pasatiempos son las técnicas de supervivencia. Las cartas de guerra son, por lo tanto, mensajes desde ese lugar donde la literatura no puede escribirse, donde le está prohibido prosperar. Pueden leerse como las huellas sutiles, una línea de puntos, de una voluntad literaria, que ofrecen una imagen poco fiel de ésta pero que la sitúan en el campo de lo posible. Cartas semejantes a esas siluetas oscuras que se perciben desde el cielo y que señalan allí abajo, en las llanuras cultivadas, las ruinas de unas termas galo-romanas. Ruinas sepultadas que, precisamen-

¹⁰ André Breton, *Manifeste du surréalisme*, octubre de 1924.

te por eso, nos ahorran la melancolía, privan a los pintores de los motivos de lo sublime, y le hurtan a la industria la tarjeta postal.

Durante toda su vida Breton girará alrededor de esta figura extraña y seductora, proclamando y apropiándose de una idea del arte sumamente improbable en la época y que terminó constituyendo su patrimonio. Querrá comprender mejor el fenómeno, examinar todos sus recovecos, respetarlo vampirizándolo. Los ensayos que dedicará a las *Lettres de guerre* ilustran la fascinación y la incompreensión. Breton danza alrededor de una alucinación. Es una danza de seducción crispada por el miedo de ver desvanecerse al espectro. Breton quiere reunir esas flores tímidas y breves que son las cartas de su amigo, pero teme echarlas a perder, teme que el entusiasmo de su homenaje las borre. Por eso, sus ensayos tienen que ser cortos, imitar a sus objetos y adoptar por cortesía sus costumbres. El esfuerzo es hermoso. Pero Breton no escribirá un solo ensayo, sino cuatro. Con el paso de los años y las ediciones, volverá para marcar su territorio, para disecar el recuerdo de aquel luchador inmóvil que «incendió grandes superficies de selva virgen»; la glosa del que fuera su discípulo vendrá a recubrir los mensajes entrecortados, en morse, de Vaché. Breton colocará la luz en la cripta, esculpirá en ella cenotafios que no pasarán desapercibidos. Acabará por montar un número con la «negativa de participación» del recluta dandy de Nantes.

Hay que reconocer al menos la sinceridad de Breton. Sabe que los pocos momentos pasados con Vaché, el puñado de cartas que de él recibió, fueron decisivos para su propia carrera literaria. «Vaché es surrealista en mí» significa: «Sin Vaché me hubiera quedado en "poeta"»; «Debo decir que él no compartía mis pasiones y que durante mucho

tiempo no fui para el más que el "poeta", alguien a quien la lección de su época no le cundió demasiado».¹¹

En efecto, la época no habría bastado para convertir en un héroe de vanguardia a Breton, que necesitó las lecciones de Vaché para lograrlo: «Fue el primero [...] que insistió en la importancia de los gestos»¹². Precisamente los gestos, la atención al comportamiento, la práctica de la «total y apacible indiferencia del fumista»¹³ serán para Breton la primera pista de que es posible distanciarse del objeto de arte.

No tengo por costumbre saludar a los muertos, pero esta existencia que me doy el gusto y el disgusto de trazar aquí es casi lo único, les aseguro, que me une todavía a una vida ligeramente imprevista y a algunas menudencias. Todos los casos literarios y artísticos que debo examinar pasan a un segundo plano, y aun así sólo me retienen en la medida en que puedo evaluarlos, en clave humana, con esta medida infinita.¹⁴

Carta a André Breton, 18 de agosto de 1917:

Ignoramos a MALLARMÉ, sin odio... pero está muerto. Pero no conocemos ya a Apollinaire ni a Cocteau... Puesto que... Los declaramos sospechosos de hacer arte demasiado conscientemen-

¹¹ Eric Losfeld (ed.), *Lettres de guerre, précédées de quatre essais d'André Breton*, París, Éditions Eric Losfeld, 1970. [Existe trad. en español: *Cartas de guerra*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Anagrama, 1974].

¹² André Breton, *Les pas perdus*, Gallimard, 1924. [Existe trad. en español: *Los pasos perdidos*, trad. Miguel Veyrat, Madrid, Alianza, 1972].

¹³ Carta a André Breton, 11 de octubre de 1916.

¹⁴ André Breton, *Les pas perdus*, op. cit. El 25 de agosto de 1949 André Breton escribe a Marie-Louise Vaché: «Su hermano es el hombre al que más he querido en el mundo, y que, sin duda, ha ejercido la mayor y más definitiva influencia en mí», en: Jacques Vaché, *Soixante-dix-neuf lettres de guerre*, París, Jean-Michel Place, 1989.

te, de remendar el romanticismo con hilo telefónico y no conocer las dinamos. [...] *L'umore* no debiera producir... Pero ¿qué hacer? Concedo un poco de UMOUR a LAFCADIO..., ya que no lee y no produce más que en experiencias divertidas—como el asesinato—, y eso sin lirismo satánico...

No producir más que en experiencias divertidas: Jacques Vaché perteneció, desde la época de estudiante en el instituto, a un grupo de jóvenes, el grupo de Nantes, próximo al espíritu dadá aún por llegar. Uno de ellos, Pierre Bissérié, escribió: «Nosotros inventamos el dadaísmo».¹⁵

1911-1912, Eugène Hublet, Jacques Vaché, Jean Sarment, Pierre Bissérié, condenando las prácticas artísticas sempiternamente reactualizadas, la sucesión de las escuelas, la rutina de los libros y de los salones, declaran: «El objeto artístico es el enemigo». Faltaba producir en experiencias divertidas, incluida la de la muerte: Jacques Vaché murió el 6 de enero de 1919, en una habitación del Hôtel de France donde había tomado opio con tres amigos.

La posteridad y sus mecanismos son un profundo misterio. ¿Por qué Jacques Vaché aparece como escritor en las historias de la literatura mientras que Théodore Fraenkel nunca es considerado un artista, sino tan sólo un compañero de ruta del surrealismo, un testigo, aunque escribió tan pocos libros como Vaché, es decir, ninguno, pero una correspondencia mucho más nutrida? Así, con independencia del tono con que preguntemos cómo se forjan o se fuerzan las incorporaciones a la memoria, se nos responde que la cuestión de la certeza se plantea incluso en el caso

¹⁵ Carta a Jean Sarment citada por Michel Carassou, en: «Jacques Vaché», *Le Rêve d'une ville. Nantes et le surréalisme*, Museo de Bellas Artes de Nantes, 1994.

de las cosas que existen realmente. Somos libres de imaginar lo que sea, de gestionar, de juzgar la relevancia de los sueños, de los gestos, de las ausencias, de las intenciones más o menos intensas.

ARMAND ROBIN PROTEGIDO DE SU POESÍA

Después de haber hecho un arte del aprendizaje de la música, deberíamos hacer uno de su escucha.

D'ALEMBERT,

Discurso preliminar de la Enciclopedia

Lo mismo cabe decir de algunos silencios que merecen el mayor respeto, o la más estricta atención. No podemos por menos de evocar, en esta galería de los artistas discretos, la figura del llamado «poeta de las ondas», Armand Robin. Nacido en 1912, hijo de campesinos, fue un estudiante brillante hasta que fracasó reiteradamente en la prueba oral de las oposiciones para profesor de Letras. Esta derrota de la expresión, de la comunicación oral, parece anunciar, si no explicar, la originalidad de su vocación poética. Armand Robin no será un poeta de la declamación, de la oratoria. Concebirá su lirismo como una forma de inversión. En lugar de la inspiración, privilegiará la información; preferirá la recepción a la enunciación, y sacrificará su propio ego a una insaciable curiosidad por los demás. Apasionado de las lenguas, entendía cuarenta, dieciocho de ellas a la perfección, entre ellas el español, el inglés y sobre todo el ruso. Gracias a este saber, Armand Robin pudo consagrarse de manera exclusiva a la escucha sistemática de la onda corta de radio. Desde la Ocupación hasta su misteriosa muerte en París, en 1961, Armand Robin fue un «escuchador», en

el sentido en que Duchamp decía de sí mismo que era un «respirador», es decir, adepo de una práctica a priori pasiva que privilegiaba el material de la vida misma antes que el del arte, a veces tautológico. Especialista en descifrar la propaganda emitida por los países totalitarios, especialmente atento a las radios del bloque comunista, enriquecía sus escuchas con miles de mensajes oficiales, gubernamentales o piratas, así como revolucionarios, de todos los países, Armand Robin se sumergió en el zumbido de las lenguas, e hizo de su vida una inmersión en la dialéctica de la Guerra Fría. Fue una pasión, una colección, un compromiso, una poética, un dandysmo, pero también un oficio. Ya que esta escucha de las radios extranjeras daba lugar a la publicación de un boletín de información que contó hasta con cuarenta y cinco abonados, entre ellos el Vaticano, la Presidencia de la República, el conde de París, el Ministerio de Información y algunos grupúsculos anarquistas. De modo que esta poesía de la escucha radiofónica dio lugar a producciones de orden profesional; otras, de naturaleza política, pertenecían al orden de la exégesis. Así se publicaron ciertas obras, entre las cuales *La Fausse parole* [La palabra falsa] y *Expertise de la fausse parole* [Informe sobre la palabra falsa], que son instrucciones para los ciudadanos libres del mundo o que aspiran a serlo. Cuando analiza las técnicas de propaganda, los trucos del lenguaje estereotipado, poniendo de manifiesto la tiranía y estupidez de los discursos de los «bandidos políticos»,¹⁶ no es ahí, en absoluto, donde radica su «obra». El eje de su ambición artística busca otro centro de gravedad, a su vez inmaterial, suma de antimateria en el reverso de la materia hiperden-

¹⁶ Armand Robin, *Poèmes indésirables*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1986.

sa de los discursos, diatribas, adoctrinamientos que constituyen el tema.

La elección de una política de recepción frente a una política generalizada de emisión, de imposición, la elección de cierta humildad—que algunos llamarán debilidad—, no tanto para contrarrestar la potencia de fuego lingüístico de las dictaduras como para denunciarla y resistirse a ella, no es ajena al elogio que Armand Robin hizo de las radios finlandesas. Si las apreció, es porque en efecto, neutrales, libres, en el enfrentamiento entre Finlandia y la URSS—David y Goliat—, su moral fue «el ejercicio voluntario y consciente de la no potencia material».¹⁷ También como poeta optó Armand Robin por esta no potencia material, ya que su poesía fueron esas horas, esos días, esas noches consagradas tan sólo a la escucha. En todos ellos, sus argumentos no procedían de la cultura, ni de la ciencia, ni del genio que con ellas mueve a la admiración o intimida, sino de la espera, de la desaparición de sí mismo y de la intuición de que ninguna manifestación estética equivale al movimiento del alma o de la inteligencia que la engendró. Cazador de frases que no eran suyas, «necesitaba todas las noches convertirse en todos los hombres y en todos los países».¹⁸ «Este furioso rechazo de la egotización lo vemos formulado muchas veces, ya sea en la antología significativamente titulada *Ma vie sans moi* [Mi vida sin mí] o en *Quatre poètes russes* [Cuatro poetas rusos], donde Robin agradece a Blok, Esenin, Maiakovski y Pasternak haberle protegido de su propia poesía».¹⁹ ¿De su propia poesía o de su propagación?

¹⁷ Armand Robin, *Expertise de la fausse parole*, Rennes, Ubacs, 1990.

¹⁸ Armand Robin, *La Fausse parole*, Cognac, Le temps qu'il fait, 1979.

¹⁹ Christian Moncellet, «Songes et mensonges de la "fausse paro-

Porque hubo poesía, un recorrido intenso por el lenguaje mismo, un aturdirse en las lenguas, no padecido, sino buscado, estructurado. Y consistió en el júbilo propio de la escucha de las palabras, y en la composición, en los circuitos discretos de la memoria, de poesías inéditas dedicadas al placer del instante.

En esto, la obra de Armand Robin entronca con «El milagro secreto», un relato en el que Borges vuelve a rondar el tan querido fantasma de una obra sólo sometida a los principios de su teoría, una literatura como *cosa mentale*. Jaromír Hladík, que ha consagrado la vida a la elaboración de su obra, ve al Destino arrebatarse la vida antes de culminar su proyecto. Los dioses le ofrecen entonces una prórroga de naturaleza peculiar: detienen el tiempo para que pueda terminarla mentalmente. «No disponía de otro documento que la memoria. [...] No trabajó para la posteridad, ni aun para Dios [...]. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible».²⁰

FÉLIX FÉNÉON, ESCRITOR PÓSTUMO

Invisible fue también la obra de Félix Fénéon (1861-1944) en vida. O al menos sólo la reivindicó discretamente. Escribió artículos, muchísimos, pero o no los firmaba o lo hacía sólo con sus iniciales. «Félix Fénéon se preocupaba más de ejercer su inteligencia mediante la escritura que de firmar lo que había escrito», escribe Georges Bernier.²¹ Su firma apa-

le», en *Hermès sans fil, imaginaire de la communication à distance*, Clermont-Ferrand, Université Blaise-Pascal, 1995.

²⁰ Jorge Luis Borges, «El milagro secreto», en: *Ficciones*, Buenos Aires, Emecé, 1956, pp. 166-167.

²¹ En *La Revue blanche, ses amis, ses artistes*, París, Hazan, 1991. Tha-

reció en 1886, en la cubierta de un modesto librito de cuarenta y tres páginas titulado *Les impressionistes*, del que tan sólo se editaron doscientos veintisiete ejemplares. Y después nada más hasta 1944, la fecha de su muerte, a la edad de ochenta y dos años. Si bien no fue escritor en vida, Fénéon lo fue una vez muerto. Jean Paulhan publicó en 1948 las *Œuvres*:²² aquella obra, que jamás se había publicado individualmente, se hizo plural. Después hubo que esperar hasta 1970 para que Joan Halperin reuniera lo que ella llamó las *Œuvres plus que complètes* [Obras más que completas] en dos volúmenes,²³ el segundo de los cuales cuenta con un centenar de páginas de las «famosas» *Nouvelles en trois lignes* [Novelas en tres líneas] que escribió para *Le Matin* a partir de 1906. Éstas eran sucesos en tres líneas, como el haikú es un poema en tres versos, y se presentan como novelas elípticas, como vastas sagas depuradas, reducidas tan sólo a sus costuras, *La comedia humana* condensada en un punto de antimateria donde se precipitan sin esperanza de reflexión las substancias dramáticas del bovarismo, de lo burlesco de los tópicos, de lo sórdido de los actos irreversibles: «Abandonada por Delorce, Cécile Ward rechaza acogerlo de nuevo, salvo en matrimonio. Él la apuñala, puesto que esta condición le había parecido escandalosa».²⁴

dée Natanson, en 1895, le propone el puesto de secretario de redacción de la revista. Trabaja en ella hasta 1903, y publicará numerosos textos, pero «no se decidió más que dos veces a dejar su nombre completo y en los dos casos fue como traductor».

²² Félix Fénéon, *Œuvres*, París, Gallimard, 1948.

²³ Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, Ginebra, Droz, 1970.

²⁴ Honoré Balzac, *La peau de chagrin* [La piel de zapa]: «¿Dónde encontraréis, en el océano de la literatura, un libro que sobresalga y que pueda competir en fuerza seminal con esta noticia breve de un periódico? «Ayer, a las cuatro de la mañana, una joven se tiró al Sena desde lo alto del Pont-des-Arts»».

Pascal Pia afirma que: «Lo que distingue a Fénéon es la diversidad de sus aptitudes y conocimientos, la constante pertinencia de sus palabras y, por último, su negligencia en el empleo de tantas capacidades. Cuántos autores que no tienen nada que decir producen cada año uno o varios libros nuevos. Fénéon, que hubiera podido tratar cualquier tema sin decir estupideces, no escribió casi nada que no fuera por obligación profesional o con el propósito de servir a personas que apreciaba».²⁵ Y añade: «Convengámonos: Fénéon, estilista incomparable, no era un hombre de letras. Casi me atrevería a decir que se empeñó en no llegar a ser un literato». Por este mismo retrato en negativo, imagen del amor a los condicionales, optará Florence Delay: «La verdadera bomba de Fénéon fue su silencio. En la encrucijada del siglo XIX con el XX, un perfecto escritor evitó escribir».²⁶

Y de hecho hubo otra bomba, no menos cierta que la evocada por Florence Delay, una máquina infernal que explotó el 4 de abril de 1894 en el restaurante Foyot, a dos pasos del Senado, y que, según la hipótesis de Joan Halperin, habría lanzado Fénéon. Era efectivamente anarquista, se lo consideró sospechoso y compareció en el Proceso de los Treinta. Jean Halperin, confrontando los testimonios, menciona una bomba escondida en una maceta de jacintos. En efecto, tal cosa hubiera armonizado con el irónico estilo que le hacía desear ver florecer las tumbas que se proponía excavar. No hubo muertos, tan sólo un herido: el escritor Laurent Tailhade, también anarquista y amigo muy querido de Fénéon.

²⁵ Pascal Pia, en *Discordance*, n.º 1, París, La Différence, 1978.

²⁶ Florence Delay, *Petites formes en prose après Edison*, París, Hachette, 1987.

Afirmar que Félix Fénéon no tuvo obra en vida significaría que delante del escritor, del dandy, del crítico, se alzaba, como una pantalla, la figura enmascarada, oculta, del anarquista. La costumbre precavida de no firmar, de no darse a conocer, de prohibir cualquier publicidad de su nombre, se aplicaba a todos los aspectos de su vida.

Y por añadidura, la feliz carrera de Fénéon es en sí misma la refutación más eficaz a quienes proclaman que no firmar los libros es no creer en la literatura, a los irascibles que vociferan contra el nihilismo de hombres según ellos sin convicciones. Puesto que Félix Fénéon renunció pronto a una carrera personal para poner al servicio de los demás su inteligencia y su sensibilidad de hombre de gusto. Fénéon amó mucho más la literatura que muchos urdidores de páginas y demás perpetradores de novelas. A través de las revistas que animó o dirigió, *La Libre Revue*, *La Revue indépendante*, *La Vogue*, *Les Entretiens politiques et littéraires* y, más tarde, *La Revue blanche*, le debemos el descubrimiento de Dostoievski, Tolstói, Ibsen, Gorki y Strindberg. Asimismo, en 1923, fue él quien hizo publicar en Francia el *Dedalus* de James Joyce. Y a él se debe la publicación de algunos de los textos más célebres de Verlaine, Laforgue, Mallarmé, Gide, Jarry, Apollinaire, y sobre todo las *Iluminaciones* de Rimbaud.²⁷

Producir, para Félix Fénéon, lejos de las connotaciones capitalistas y vanidosas, no se podía afrontar más que en su sentido etimológico estricto, el más generoso: 'poner delante'. En este caso, poner una obra ante el público, compartir un impulso, un arrebato; el sacerdocio completa-

²⁷ En este último caso, el manuscrito se lo habría dado Verlaine a Gustave Kahn para su publicación en *La Vogue*, creada en 1886, donde trabajaba entonces Fénéon.

mente alegre de un hombre que no estaba enamorado de su nombre.²⁸

ROLAND BARTHES, SOLTERO DEL ARTE

Roland Barthes no escribió por obligación profesional ni con el propósito de prestar un servicio a personas a las que apreciaba, pero cabe preguntarse, en cambio, qué revela de él mismo la parte de su cerebro que publicó. Esta pregunta vale para las ocho páginas de un borrador de novela que nunca vio la luz, páginas proustianas y abortadas, publicadas (en facsímil) en el último volumen de sus *Œuvres complètes*.²⁹

En sus últimos años de vida, Barthes albergaba una ambición que no llegó a dar fruto. Cuando falleció en 1980, soñaba con una novela que, con el imperioso título de *Vita Nova*, anunciaba una obra nueva, incluso la obra a secas. «De resultas de ello se nos revela el último rostro de un Barthes que no cumplió lo que hubiera debido ser su destino de escritor». ³⁰ La obra existente, científica en cuanto a sus ambiciones pero ágil y cautivadora, ¿había sido tan sólo una suma de retardos, de digresiones? Así, toda la obra de Barthes podría considerarse como el medio para no afrontar la

²⁸ Como algunos escritores sin obra—que deben fascinar a los otros escritores, a los que escriben, firman y publican—, Félix Fénéon, igual que Jacques Rigaut o Roberto Bazlen, integraron por otras vías la literatura que habían esquivado, al convertirse ellos mismos en personajes novelescos. Félix Fénéon fue el modelo explícito de algunos personajes, por ejemplo en *Une passade* de Pierre Veber y Willy, en *Le roman d'un singe* de Armand Charpentier, o en *Les cœurs utiles: l'époque* de Paul Adam.

²⁹ París, Seuil, 1996.

³⁰ Philippe Forest, «Le Temps retrouvé de Roland Barthes», en *Art Press*, n.º 212.

novela, un penoso rodeo en la frontera de las tentaciones narrativas. Esta obscena perspectiva revela en esos libros una construcción monstruosa, una materia inédita, hecha de poros más que de aristas vivas, de substratos grumosos, tiernos, más que de horizontes dibujados al compás del estructuralismo: los libros existentes serían pues otras tantas desviaciones que sólo requieren la suficiente concentración y minuciosidad (sin contar la inteligencia) para desactivar toda culpabilidad por no estar en la obra, por no estar a pie de obra, por retardar más que avanzar. Esta pasión por retardar se convertiría no ya en el obstáculo de la obra siempre diferida, sino en el motor esencial de la obra en curso, la obra de actualidad, la que accede a la publicación y a la fama.³¹

La sucesión de títulos que han terminado escribiendo el nombre de Barthes, imponiendo su pensamiento, no podrían ser otra cosa, parafraseando al autor de *Grand Verre*, que los diversos actos de un mismo aplazamiento o, por decirlo de otro modo, un poema en prosa o una escupidera de plata. Por otra parte, cabe preguntarse si se trataba de aplazar el advenimiento de una obra—en el sentido de dar forma a un compromiso estético, ideológico y biográfico en la historia del arte—o bien de eludir totalmente esa responsabilidad y esa espera.

¿Sería excesivamente sofisticado considerar que la realidad existente enmascara otra que hubiera podido o debido ocurrir? Nuestra realidad, los acontecimientos que la integran, elegidos por Dios según Leibniz para constituir el mejor de los mundos posibles, nos impiden de hecho cualquier otra hipótesis; porque la elección de un mundo impide *ipso facto* la existencia de cualquier otro mundo del infinito catá-

³¹ En una nota famosa de *Boîte verte*, Marcel Duchamp propone emplear *retardo* en lugar de *cuadro* o *pintura*.

logo de los mundos posibles. No es menos cierto que tanto el valor como el alcance de la interpretación de los actos fallidos no deberían cuestionarse en las ciencias humanas. Puede crearse una forma en lugar de otra. Así, «Barthes será el-que-habría-entrevisto-fugazmente-pero-dejado-escapar-la-posibilidad-de-escribir-una-nueva-*En-busca-del-tiempo-perdido*, un patético y simpático Swann que se habría distraído de su vocación y habría consagrado en vano la vida a una literatura, que no era lo suyo, un irremediable «soltero del arte»».³²

LA COMUNIDAD «SHANDY»

También las novelas «a toda prisa», como hubiera escrito Duchamp retomando una expresión cara a los cronistas deportivos del período de entreguerras, las señales artísticas deslastradas y rápidas de la comunidad *shandy*, son monumentos engañosos.³³ El club de artistas *shandy* nos lo presenta Enrique Vila-Matas en la novela *Historia abreviada de la literatura portátil*.³⁴ Una improbable sociedad secreta, que de hecho es una comunidad espiritual, reúne a artistas como Marcel Duchamp, Walter Benjamin, Aleister Crowley, Francis Picabia, Blaise Cendrars, Max Ernst, Félicien Marbœuf, Scott Fitzgerald, Valery Larbaud, George Antheil, Erik Satie y otros de la misma naturaleza. «Aparte de exigirse un alto grado de locura, quedaron fijados los otros dos requisitos indispensables para pertenecer a

³² Forest, *op. cit.*

³³ *Shandy*: ver en el prefacio la nota de la página 13.

³⁴ Enrique Vila-Matas, *Historia abreviada de la literatura portátil*, Barcelona, Anagrama, 1985.

esa sociedad: junto a que la obra de uno no fuera pesada y cupiera fácilmente en un maletín, la otra condición indispensable sería la de funcionar como una máquina soltera». También se evocan otras características, si bien no indispensables, del espíritu *shandy*, por ejemplo: «espíritu innovador, sexualidad extrema, ausencia de grandes propósitos, [...] cultivar el arte de la insolencia».³⁵ Partiendo del modelo de la *Boîte-en-valise* [el museo portátil] de Duchamp, que contenía reproducidas en miniatura todas sus obras—o, en los términos atribuidos a Jacques Rigaut, «la apoteosis de los pesos ligeros en la historia de la literatura»—, estos productores de ficción van a afilar sus obras como si fueran proyectiles, a perfilar la carena de sus biografías, a soltar lastre. Artistas con obras portátiles, ellos mismos portátiles, ligeros a imagen de sus desórdenes, y cuya movilidad y curiosidad son dos reproches dirigidos al carácter de ciertas obras «insoportables» en cuanto «intransportables».³⁶

Valery Larbaud viene a encarnar una especie de ideal *shandy*, tanto por su funcionamiento como máquina soltera como por «su amor por los viajes con un maletín que contiene su obra de ínfima densidad», y también por su radical rechazo del suicidio. Y es que la filosofía *shandy* se propone como un método para alcanzar la felicidad.

EL FUEGO FATUO

El pesimismo de Jean Rigaut (1898-1929), su pasión precoz por la muerte, hicieron de él un marginal en el seno de

³⁵ Vila-Matas, *op. cit.*, p. 13

³⁶ *Ibid.*, p. 10.

aquella asamblea de hombres que se inventaron oficios de vividores de instantes. Rigaut, héroe dadaísta sin medalla, escritor raro—al menos en dos sentidos del término—, se contentó con encarnar como mejor supo, día tras día, el ideal de subversión, de distinción que había en él. Según él, toda creación es imposible: «Desde hace tiempo busco algo que hacer. No hay nada que hacer al respecto: no hay nada que hacer». La novela proyectada no se escribirá nunca; Rigaut seguirá encerrado en su habitación, presa del deseo: «Sólo una cosa nos pertenece: nuestro deseo». El 5 de noviembre de 1929, Jacques Rigaut se disparó una bala en el corazón. Tras su muerte, sus amigos reunieron algunos escritos dispersos y descabalados bajo el título de *Papiers posthumes*, que publicó en 1934 René Hilsum. La apresurada nota que Georges Hugnet le consagró a Rigaut en su *Diccionario del dadaísmo* termina así: «No hay nada más que decir en esta breve nota, pero tampoco nada menos».³⁷ Nada más, salvo que Rigaut fue un modelo, un ejemplo de compromiso, de desinterés, de gracia y de violencia para quienes lo conocieron: que fue Dadá hecho hombre. Pero no fue él quien premeditó su leyenda. Ésta existió sin él saberlo. Viajó, conoció Nueva York. Regresó, tuvo nuevos arrebatos, escribió y no publicó nada. Permítasenos al menos cierto disgusto—aunque sin duda no nos asombra—ante el hecho de que el nombre de Rigaut se consumiera en la excelencia misma de su aptitud para ser dadá mientras que el de un Desnos, sucedáneo timorato e insignificante de Nerval consagrado al culto del yo con impulsos vagamente modernos, pudo formar parte de la historia de la literatura.

Puesto que publicó dos novelas de tres páginas cada

³⁷ Jean-Claude Simöen, *Dictionnaire du dadaïsme 1916-1922*, París, 1976.

una en *Littérature*, primera y segunda versión, entre 1920 y 1922, había suponer que Rigaut pertenecía a Breton, que formaba parte de su escudería. Pero Breton, que insistía en escribir su apellido con una *d* final y no con una *t*, probando que no podía ni quería reconocerlo, solamente concedió a aquel desconocido un accésit en el surrealismo como actitud. Rigaut existió poco tiempo ya que Rigaud le suplantó. Pero además, y sobre todo, aunque apenas vivió una vez, llegó a ser cinco veces un personaje de ficción. Antes de formar parte del relato de Enrique Vila-Matas, fue el protagonista de *La Valise vide* [La maleta vacía] (1929) de Drieu la Rochelle, y más adelante de la novela *En joue!* [¡Apunten!] (1925) de Philippe Soupault. Después de suicidarse, se le aparecerá a Drieu la Rochelle, que escribirá el *Adieu à Gonzague* [Adiós a Gonzaga] y, más tarde, *Le Feu follet* [El fuego fatuo].³⁸ Pero como Jacques Rigaut termina suicidándose tras una vida en la que, desposeído de su patronímico, había redactado y después roto cien notas breves de todos modos ilegibles, los *shandys* le tratan de idiota. Un *shandy* es alguien que disfruta de la vida. Además, el final de Rigaut es demasiado literario para unos hombres que, a guisa de literatura, se mandan postales y que confiesan que prefieren jugar un buen partido de tenis a escribir una página satisfactoria de una novela.

NO INCURRIR EN GASTOS DE FORMA

Roberto Bazlen (1902-1965) representa otro ejemplo de escritor que se negó a entrar en la literatura como autor y se integró en la biblioteca como personaje de novela.

³⁸ Véase, en la página 37, el capítulo dedicado a Félix Fénéon.

En el *Dictionnaire des littératures française et étrangères*,³⁹ por ejemplo, el nombre de Roberto Bazlen no constituye una entrada, a diferencia de lo que ocurría con el de Jacques Vaché. El descreimiento de Bazlen en materia de literatura fue realmente una práctica, lo contrario de una retirada. En este sentido fue más que un ateo, ya que, como no comprendía la pregunta «¿existe la literatura?», se mantuvo al margen de ella. En caso de que alguien se la hubiera hecho, habría respondido como Duchamp cuando le preguntaban si creía en Dios: «Yo no le hablo a usted de la vida de las abejas el domingo, ¿no es así? Pues lo mismo le digo».⁴⁰ Bazlen fue un escritor que no publicó. A título póstumo aparecieron una novela inacabada, algunas cartas y reseñas destinadas a editores.

Daniele del Giudice narra en su novela *El estadio de Wimbledon*⁴¹ la historia de un narrador en busca de las personas que conocieron al escritor triestino. En ella, el personaje del narrador trata de descifrar tanto los prejuicios teóricos como los procesos psicológicos que orientaron la obra de Bazlen hacia el silencio. Uno de los personajes cita algunas de las frases de Bazlen: «Un tipo vive y hace bellos versos. Pero si un tipo no vive para hacer bellos versos, ¿qué feos son los versos de ese tipo que no vive para hacer bellos versos!». Y a continuación explica: «Para él, todo debía contribuir al arte de vivir: demasiado esencialmente, demasiado auténticamente y demasiado directamente para que también pudiera escribir. [...] Debía tener unos veinte años o poco más, pero ya se veía que iba a ser un amigo de la escritura, no alguien que escribe. Ser amigo de la escri-

³⁹ París, Larousse, 1992.

⁴⁰ Cf. Joseph Mouton, en *Misère de Dieu*, París, Aubier, 1996.

⁴¹ Trad. Ignacio Martínez de Pisón, Barcelona, Anagrama, 1986.

queño sacerdote de Auvernia que se traslada a París en la década de 1840, cuando nace el mercado libre, florecen las primeras «tiendas de novedades» y se imponen los nuevos poderes de la prensa, de la edición y de la publicidad. La idea del padre Migne es crear un «Palacio de la industria católica», publicar una «Biblioteca universal del clero» consistente en una recopilación de todos los padres de la Iglesia, es decir, doscientos dieciséis volúmenes de patrología latina, ciento sesenta y un volúmenes de patrología griega, a los que se añaden los ochenta y cinco volúmenes de los padres griegos en latín. Más de un millón de páginas, que no representan más que la mitad de la producción total de los Talleres católicos de Montrouge. Estos talleres, con sus seiscientos obreros, fueron una de las más importantes empresas editoriales del siglo XIX. El padre Migne, patrón de prensa (dirigió una decena de periódicos), capitán de industria, hizo de la corrupción de la prensa y de la colusión de la edición con la publicidad sus principales armas. Aquel a quien llamaron «Napoleón del prospecto» aplicó su teoría de la fabricación en serie y de los sistemas de distribución de productos «baratos» a otros artículos eclesiásticos: estatuas, objetos para el altar, órganos, «estaciones de la Cruz» y otros accesorios religiosos que vendía a precios moderados. Así, los cuadros para las iglesias se producían bajo el control de un tal Joachim Issartier, pintor menor admirado por Luis Felipe I y sobre todo originario, como el padre Migne, de Cantal. El coste de las telas, la relación calidad-precio de las cuales era excelente, dependía de sus dimensiones (480 francos por una tela de 72 x 60 cm; 600 francos por una tela de 85 x 72 cm, etc.). Se trataba de

try and Irregular Commerce of the Abbé Migne, Chicago, Chicago University Press, 1994.

un inquietante cruce de los universos religioso, artístico e industrial, operado por este timador de Dios, uno de los más asombrosos y eficaces inventores del kitsch moderno.

Puesto que lo kitsch no depende de la cantidad sino del exceso indiscriminado desde un punto de vista estético, la invención del mayor lugar común, esta sorprendente aventura balzaquiana ilumina con una luz particularmente viva una idea de Fernando Pessoa:

Cada uno de nosotros tiene quizá mucho que decir, pero hay muy poco que decir sobre ese mucho. La posteridad quiere que seamos breves y precisos. Faguet dice excelentemente que a la posteridad sólo le gustan los escritores breves.

La variedad es la única excusa para la abundancia. Ningún hombre debería dejar veinte libros distintos a no ser que pueda escribir como veinte hombres diferentes. Las obras de Víctor Hugo completan cincuenta grandes volúmenes, y con todo ni siquiera cada volumen, casi cada página, contiene a todo Víctor Hugo. Las otras páginas se suman como páginas, no como genio.⁴

Hay que confesar que parece imposible no pensar en la figura industriosa del padre Migne, así como en la bellísima reflexión de Fernando Pessoa, cuando nos hallamos, por ejemplo, ante las inmensas y muy numerosas telas de Pierre Soulages, considerado como el gran pintor francés.

Mario Merz señalaba, con bastante razón, que en términos de productividad, los tiempos habían cambiado, que el industrioso siglo XIX había acabado perfectamente un siglo atrás, y que muchos de sus compañeros, aparentemente, no se habían enterado. Sin embargo, según él, «desde

⁴ *Erostratus*, trad. Rosa María Sánchez Aliaga, edición, introducción y notas Juan Antonio Millón, Valencia, Pre-Textos, 1988, p. 87.

1969, la producción ha disminuido mucho. Después del gran período de producción de Cézanne, Monet, Picasso —todos grandes productores—, nos hemos vuelto realmente poco productivos. [...] Pertenezco a la época de la no producción».⁵

Sin embargo, demasiados creadores se afanan en mantener la cadencia, en mecanizar sus obras como si fueran pruebas de su estatus de artista. Mientras que muchos artistas verdaderos prescinden de esta publicidad a menudo vulgar, y silencian su genio.

UN DANDY VENIDO A MENOS

En muchos aspectos el padre Migne es aún contemporáneo nuestro. El dandysmo emerge como fenómeno en su época, cuando la burguesía se impone como nueva clase dominante. La burguesía nació de la productividad en su madurez industrial. Y lo que produce realizándose a sí misma objetivamente—«es decir, produciendo [...] un mundo objetivo y material exterior»—⁶ es la posibilidad del kitsch. Dicho de otro modo, se da a sí misma los medios de erradicación de lo único, de la proliferación mecánica de las imitaciones, de los sucedáneos. En las mismas cadenas de desmontaje del aura promulga, en medio de una confusión que hemos heredado, la carta utilitarista y decorativa del arte al que aspira. Clase industrial, la burguesía somete el cuerpo a la técnica. El dandy le opondrá la invención de técnicas del

⁵ En *Art Press*, n.º 17, monográfico, «69/96, avant-gardes et fin de siècle», octubre de 1996.

⁶ Herbert Marcuse, *Neue Quellen zur Grundlegung des Historischen Materialismus*, 1932.

cuerpo. Marcel Mauss definió estas técnicas como gramática corporal al servicio de un discurso psicosociológicamente condicionado,⁷ y el dandy las mejorará, las singularizará y las reinventará. Refutando la ley y la moral burguesas de la producción material, decidirá no producir más que comportamientos. Será un artista del gesto.

Cuando el conde de Orsay, único gran dandy francés, en quien Lamartine veía a un «arcángel», llega a Londres, sabe que conseguirá imponer su gracia y su gran sensibilidad en este mundo nuevo. Y efectivamente cuando desembarcó en compañía de su cuñado, el duque de Guiche, con motivo de la coronación de Jorge IV (1821), tardó poco en convertirse en el príncipe de la elegancia, en el indispensable juez y modelo de aquel gran mundo. Protegido de lady Blessington, con la que viajó a Génova en 1823 para encontrarse con Byron, amigo de Benjamin Disraeli, futuro primer ministro de la reina Victoria, el conde de Orsay sufrió algunos reveses de fortuna en el juego que complicaron su situación. Hacia 1840, sus deudas fueron valoradas en cuarenta mil libras. Le propusieron un cargo diplomático, que rechazó. Era un dandy. Como señala Émilien Carassus: «Rechaza la maldición que Dios hizo pesar sobre la progenitura de Adán: ganarse el pan con el sudor de su frente».⁸ En 1849, se ha consumado la ruina. Debe huir. Regresa a Francia, sumido en la vergüenza y la escasez.

De nuevo en París, se ve obligado a trabajar para vivir y se instala en un taller de la rue Ville-l'Évêque que ha alquilado al pintor Gudin. Y es que el conde de Orsay era un

⁷ «Les techniques du corps», en *Sociologie et anthropologie*, París, PUF, 1950. [Hay trad. en español: *Sociología y antropología*, trad. Teresa Rubio, Madrid, Tecnos, 1979].

⁸ Cf. Patrick Favardin y Laurent Bouëxière, *Le Dandysme*, Lyon, La Manufacture, 1988.

artista de gran talento que había dejado sus dones en barbecho, inclinándose hacia la efímera gloria de las posturas originales y nobles. Vuelve a pintar, esculpe, y pone un alto precio a sus obras. Realiza encargos para el *tout* París, que acude para verle manos a la obra. Y cuando muere, el 5 de agosto de 1852, quien desaparece no es tanto un artista como un dandy venido a menos.

EL HOMBRE INSPIRADO CARECE DE OBRA

De esta fábula del dandy convertido en mayorista de arte, hay que deducir el aspecto del antimuseo, «desobrado», de los artistas improductivos: la puerta entreabierta del guardarropa de Brummell pintada en trampantojo, un parque de esculturas posadas sobre una mano enguantada. La idea puede parecer chistosa. Por lo menos es brillante. Destella, sin escatimar oropeles. Puede que, por otra parte, no tenga valor más que por ese brillo de opereta: un torero de domingo en su traje acrílico en el escenario del Lido. Clément Rosset, teórico de la lógica de lo peor, del pensamiento terrorista, se propone cuestionar la pertinencia filosófica de la no producción en *Le Choix des mots* [La elección de las palabras]⁹ al preguntarse por qué hay libros en vez de nada o de pensamiento a secas. Al contrario que el Marcel Bénabou de *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres* [Por qué no he escrito ninguno de mis libros], Clément Rosset defiende la idea de que el escrito es el lugar mismo del pensamiento y no está dispuesto a «admitir que el hecho de reprimir una misteriosa capacidad de escribir sea el indicio de un pensamiento superior al de quienes poseen esa misma ca-

⁹ París, Minuit, 1995.

pacidad pero la hacen fructificar en obras. En el siglo XX, Paul Valéry y Jorge Luis Borges han defendido e ilustrado sobradamente esta tesis: pero lo han hecho a través de sus libros, lo que constituye a mis ojos una especie de contradicción de segundo grado».¹⁰

Rosset establece una relación entre esta idea y el análisis nietzscheano del resentimiento:

El hombre activo, o fuerte, es capaz de realizar un determinado acto (por ejemplo, un cuadro); el hombre reactivo, o débil, es incapaz de hacerlo, pero alardea de una capacidad imaginaria para ejecutar un acto análogo, la no realización del cual expresa una fuerza superior que le permite renunciar a pasar al acto. Por eso en el terreno del arte, el hombre no creativo puede atribuirse [...] una fuerza superior a la del hombre creativo, que no posee más que la capacidad de crear, mientras que el otro no sólo dispondría de la misma capacidad sino también de la capacidad de renunciar a crear. Razón por la cual, según el apólogo nietzscheano del águila y el cordero, el cordero es más fuerte que el águila: ésta se contenta con devorar al cordero, mientras que el cordero extrae de sus recursos morales superiores la fuerza que le permite no devorar al águila.¹¹

En este punto nos parece oír la risa burlona de Hegel al proponerle a Goethe que volviera al caldero en el que hervían el corazón y los buenos sentimientos cuando el poeta acariciaba la fantasía de que nuestros mejores versos tal vez fueran aquellos que no habíamos escrito. Pero no deberíamos olvidar la mítica novela fracasada de Aragon, *La défense de l'infini* [La defensa del infinito], una novela

¹⁰ «Pourquoi j'ai écrit certains de mes livres», entrevista en *Art Press*, n.º 210, febrero de 1996.

¹¹ *Ibid.*

inexistente de la que cabe apostar que habría sido más bella que *Aurélien*. Aragon la inició en Giverny en mayo de 1923, pero la redacción concluyó con la destrucción del manuscrito a finales de 1927 en Madrid. No volverá a hablarse de ella hasta 1964. Más tarde, en 1997, la editorial Gallimard publicó una versión revisada y aumentada de algunos capítulos sueltos que habían sobrevivido al auto de fe. Como la edición incluía además un prólogo de Lionel Follet, un apéndice con textos anexos, notas cronológicas, documentos, una bibliografía y un estudio de las diferentes versiones del proyecto, el libro, finalmente titulado *La defensa del infinito*, sobrepasaba en volumen a todas las novelas escritas por Aragon. Que la obra desaparecida del autor de *La suerte de matar* haya llegado a ser su libro más coherente es única y exclusivamente el símbolo de la escapada en el imaginario, el dopaje de la curiosidad y de la inteligencia, las pandemias poéticas que los libros fantasmas permiten.

BORGES, LA LITERATURA PROFILÁCTICA

De acuerdo con Clément Rosset, los débiles, los reaccionarios, sabotearían la industria y su aritmética, que no entiende de restas. Pero las cosas no son tan sencillas. Y es simplista reducir a Borges a la pretendida paradoja fundacional de su obra. Es cierto que el autor de *Pierre Menard, autor del «Quijote»* estigmatizó el inútil y pretencioso esfuerzo de la producción de libros a través de sus propios libros. Asimismo, apeló al silencio y recomendó a nuestra mansedumbre las estanterías ya de por sí demasiado cargadas de la biblioteca de Babel mediante opúsculos inéditos, y por medio de una nutrida serie de volúmenes. «No añá-

dáis más». Pero aferrarse a lo que parecería constituir una contradicción es desconocer el proyecto borgiano y leer a Borges como si fuera un autor más que un lector, en este caso el «imperfecto bibliotecario», confrontado a la ilegibilidad de los saberes, inmerso en la suma siempre preexistente de los textos. El carácter total de la biblioteca (que otros llaman el Universo) es innegable desde toda la eternidad, y presupone la idea de que la lectura precede necesariamente a la escritura y de que ésta, de hecho, no conseguirá ser más que una mera reescritura, una versión. El autor de la *Historia universal de la infamia* no dice tanto que hoy no sea posible escribir, sino más bien que, desde siempre, escribir tan sólo ha implicado leer y reescribir, y que por la misma razón es posible cuestionar la necesidad de escribir a cada instante, y desde siempre.

«Desvarío laborioso y empobrecedor el de componer vastos libros; el de explayar en quinientas páginas una idea cuya perfecta exposición oral cabe en pocos minutos. Mejor procedimiento es simular que esos libros ya existen y ofrecer un resumen, un comentario». ¹² Este pasaje puede constituir un punto de partida para comprender el proyecto borgiano, que apenas coincide con el universo blanchotiano. Para Borges, no es posible concebir el libro como algo por venir. Y de hecho, la función del conjunto de textos existentes materialmente, firmados Jorge Luis Borges, no es tanto introducir un nuevo nombre en la historia de la literatura como ahorrar miles de obras en las estanterías de las bibliotecas. Las *Crónicas de Bustos Domecq* consisten pues en una galería de artistas a priori ficticios cuya obra, gigantesca en su mayor parte, se nos presenta en unas pocas

¹² Jorge Luis Borges, *El jardín de senderos que se bifurcan*, «Prólogo», Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 11.

páginas concisas y ahorradoras. Cuanto más escribe Borges más ahorra, no reduciendo el campo de los mundos literarios posibles, sino demostrando que esos mundos posibles, por ser posibles, deben considerarse agotados.

Concretamente, tomaremos la edición francesa de estas *Crónicas*, escritas en colaboración con su amigo Bioy Casares, y de paso señalaremos, ya que es necesario ser precisos, que el caso particular de una obra firmada por dos autores representa, no ya dos objetos distintos, sino un ahorro nada despreciable desde el punto de vista de la biblioteca.

El primer artículo de las *Crónicas* rinde un efusivo homenaje a César Paladión. Autor a quien numerosos críticos acusaron en su época de plagiarlo, porque habría «vuelto a copiar» *Emilio*, *Egmont*, *Las tebanas* (tomo II), *La cabina del tío Tom*, el *De divinatione* (en latín), e iniciado un *Evangelio según san Lucas* que la muerte interrumpió, se nos revela, de acuerdo con la lectura que de él hizo Farrell du Bosc, como un maravilloso compilador de textos. Apropiándose, no de versos, ni de estrofas, sino de obras enteras, supo elaborar una obra verdaderamente abierta y ecléctica. Ahora bien, de los «once proteicos volúmenes» que dejó, el cronista Borges rescata apenas siete páginas, es decir, tomando como referencia la edición francesa, apenas algo más de ocho mil palabras.

El segundo artículo honra la memoria de Ramón Bonavena, el gran líder de la escuela descriptivista, autor de *Nor-noroeste*, una obra de tema arbitrariamente limitado: la descripción exhaustiva de «la esquina de la mesa de pino americano» sobre la que trabaja, territorio donde descansaban sus objetos, sus premios, sus pesos, sus reflejos, los movimientos de la luz, y la inextricable red de relaciones de toda naturaleza que mantenían entre sí estos elementos. *Nor-noroeste* consta de seis abultados volúmenes, es decir,

varios millones de caracteres. Borges y Bioy Casares despachan en nueve páginas esta imponente suma.

Asimismo, trazan el retrato del teórico de la asociación, el profesor Baralt, que consagró su vida a «realizar una lista de todos los gremios posibles», «primer intento planificado de aglutinar, en defensa de la persona, todas las afinidades latentes»: «verbi gratia, la de los individuos que lucen apellido catalán o que empieza con G. Otras presto se esfuman, verbi gratia, la de todos quienes ahora, en el Brasil o en África, aspiran el olor de un jazmín o leen, más aplicados, un boleto de micro. Otras permiten la ramificación en subgéneros que de suyo interesan; verbi gratia, los atacados de tos de perro pueden calzar, en este preciso instante, pantuflas o darse, raudos, a la fuga en su bicicleta o transbordar en Témperley». Dado que el escritor aún vivía en la época en que se escribió la crónica, no se ofrece de la obra ninguna valoración cuantitativa y sólo el voto lleno de certeza de que el «Maestro no dejará de suministrarnos una lista completa» concluye la evocación de esta empresa sobrehumana. Sin duda bastan las seis páginas de esta crónica para ofrecernos la mejor relación entre la obra descrita y la «talla» de su resumen.

Borges no se limita a esbozar todas estas obras literarias ineludibles e importantísimas; las pocas páginas que les consagra bastan para darles vida. La gracia de su inteligencia le permite eludir el esfuerzo infinito, evitar los tormentos de la inspiración, la multiplicación de capítulos, y transmutar en fulguraciones gráciles y suficientes lo que debían ser ríos, picos, vidas. Asunto concluido. Todas estas obras ya no hay que escribirlas puesto que ya han sido concebidas. No es al hecho de no haber producido nada a lo que el escritor debe su infame grandeza, sino al hecho de haber escrito e inventado todo, imaginado multitud de escena-

rios, infinitas intrigas, posibles debates entre personajes, paisajes *ad hoc*, declinando hipótesis y dando rápida y buena cuenta de ellas, con la perfección propia de las formas breves, para que nadie tenga que volver a ellas nunca más.

Sí existe, pues, una producción literaria borgiana, ya que el nombre de Borges pervive gracias a ella, y con qué intensidad, pero tal producción es una producción de prevención. Sin duda es un trabajo, pero está próximo en muchos sentidos a la realización de un cortafuegos, desbrozo inteligentemente concebido en el seno de un macizo forestal para impedir la propagación de incendios. Un trabajo, por lo tanto, producción de esfuerzos y desperdicio de energía con vistas a un resultado, y el resultado consiste, en ambos casos, en una evacuación, una desactivación de probabilidades, una minimización de lo peor. La obra de Borges no es, hablando en propiedad, «una cosa más añadida al mundo», como lo son todos los demás «elevados y soberbios volúmenes» en la biblioteca del *Autor*, sino que es lo contrario, una sangría total, la violenta extinción de la literatura por las Letras mismas, la purga mediante el vacío de la atmósfera gaseosa contenida en un depósito, una torre. De ahí ese oxígeno enrarecido al que hay que adaptarse cuando circulamos entre las estanterías de la biblioteca borgiana. La apnea, la respiración retenida desde el principio al fin del libro, cabría decir, la sensación de profundidad y la euforia cerebral que conllevan, confirman la intuición de que el espacio recorrido está habitado por una sorda culpabilidad, la de no haber respetado el silencio, la de haber importado en exceso a la ya pletórica economía del universo. Pero esto, que ya lo experimentaron Virgilio, Kafka, o Bruno Schulz a posteriori, al sentir, como un repentino golpe, la evidencia cruda de que hay que borrar las huellas, Borges lo asume en el instante mismo de la escritura, por-

que esta conciencia ética es consustancial al acto de la inscripción. «De esta escritura, cabe decir que es el austero *post-scriptum* de la decisión ética que ella misma encierra. Sólo se da a sí misma, sólo se compromete, diríamos, en sus obras “habitadas por la posibilidad de su propio silencio” a contracorriente de una retención más esencial, en el silencio ocioso, en el que se distingue mejor su compromiso de acto. Es decir, de acto culpable».¹³

¹³ Raphaël Lellouche, *Borges ou l'hypothèse de l'auteur*, París, Baland, 1989.

EL SILENCIO ES UN MÚSCULO

En una enciclopedia del arte se dice de Marcel Duchamp que: «A pesar de que sus obras son poco numerosas, ocupa en el arte del siglo XX un lugar al menos tan importante como el de Picasso, cuya antítesis parece simbolizar, por su arte de lo mínimo, su actitud crítica con respecto a las producciones artísticas, sus silencios y su exigencia».¹ Señalar una pretendida incompatibilidad entre una obra austera y la fama unánime es sintomático de ese presupuesto cultural—y, cabría decir, industrial—según el cual el artista puede imponerse mediante la multiplicación de sus demostraciones o la redundancia de sus aserciones pero jamás mediante la sutileza del eufemismo o de los sobrentendidos. Para estos artistas discretos, el problema no es aceptar o rechazar la posteridad. Simplemente, es posible desear entrar en la Historia al menos de dos maneras, como Schwitters, con tres *Merzbau* destruidos, en vez de como Matisse y sus inmensas danzas; como Robert Filliou, con el enunciado de un principio de equivalencia (que por otra parte ilumina nuestro propósito: Bien hecho = Mal hecho = No hecho), en vez de como Pierre Soulages; como Cadere, humilde presencia, simple visitante de los lugares artísticos, más que como Combas, pintor de escandalosos frescos visibles a kilómetros de distancia; como Huelsenbeck, con la virulencia de algunos panfletos, en vez de como Breton y su corpus de bulas y demás órdenes reales. De modo que

¹ *Dictionnaire de l'art moderne et contemporain*, París, Hazan, 1993.

por una parte están los artistas, y por otra las personas que dedican todo el tiempo a demostrar que son artistas. Cabe esperar de los artistas que sean artistas, y que su persona sea la prueba de ello, no que tengan necesidad de darnos pruebas adicionales de que lo son.

MARCEL DUCHAMP: AHORREMOS

¿Por qué merece la pena escuchar el profundo silencio de Marcel Duchamp? Fue el inventor del *ready-made*, el desmovilizador profesional de los credos artísticos y los folclores hereditarios, el hombre que trastornó el arte en el umbral del siglo, entró en la Historia enarbolando la máscara del verdugo teórico, ejecutor glacial como el esmalte de su *Fuente*, asesino a sangre fría de los últimos restos del sentimiento y de la inspiración artística. Sus armas: la suspensión del discurso, la indiferencia, el retardo...

Si es cierto que son los espectadores quienes hacen los cuadros, los hacen frente a los propios cuadros pero también frente a su ausencia: Duchamp consideró que no era necesario ser un productor, no reprodujo. Cuando en 1954 se casó con Alexina (Teeny) Sattler, ex mujer de Pierre Matisse, le ofreció como regalo de bodas la escultura erótica *Cuña de castidad*. El humor no dice nada específicamente, pero es muy revelador.

Pero, puesto que ciertos objetos llegan a tomar forma, y ciertos movimientos reflejos se niegan a ser contrariados, la opción es trabajar lentamente, al ralentí. Poner manos a la obra, negarle toda excitación, todo enloquecimiento, toda histeria. Duchamp dijo: «Mi manera de trabajar era lenta». Las *Letanías de la carreta* comienzan con la fórmula «Vida lenta». Esta lentitud es la que preside *La cría de pol-*

vo, foto que Duchamp y Man Ray firman en 1920, paciente cría de una materia que no se puede forzar, ni obligar, y que por sí misma, con su propia velocidad, que es la de la vida, describe, amontonándose imperceptiblemente, nuestra polvorienta condición, aquello a lo que regresamos.

Las grandes obras de Duchamp son un doble de su propia vida: *Dados*: 1.º *la caída de agua*, 2.º *el gas del alumbrado*... sigue al artista durante veinte años, de 1946 a 1966, pero, como recuerda Roger Dadoun: «La fórmula del título está ya inscrita en las *Notes* de 1912, ¡lo que supone una continuidad de más de medio siglo!».² Sin duda, dedicar más de cincuenta años a una obra es, no sólo prohibirse otras mil, sino también sacar precisamente rendimiento al polvo, aceptar que si el arte debe tomar forma no lo haga forzando la materia ni la velocidad, sino como un depósito, mediante la incoercible y moderada tumescencia del sedimento.

En 1912, nace *La novia* que, debatiéndose entre la combustión lenta de su carburante erótico, tardará once años en ser *desnudada aun por sus solteros*. Escapatoria, evasión del obrero que se mueve lentamente, juego del amante enamorado de sus erecciones que no tiene prisa por concluir. «Duchamp juega también con la pereza y la reivindicación: ésta no designa, por supuesto, ni inactividad ni pasividad, ni mucho menos renuncia o resignación, sino que expresa un esfuerzo original por deshacer o aflojar la relación implacable, según parece, del trabajo en su materialidad, como acción sobre la materia, y del trabajo en su duración, como un fluir codificado en el tiempo [...]».³

Joseph Beuys afirmaba: «El silencio de Duchamp está

² *Duchamp, ce mécano qui met à nu*, París, Hachette, 1996.

³ *Ibid.*

sobrestimado»⁴. Con ello, implícitamente instruía el proceso al diletantismo, al distanciamiento, al dandysmo y al erotismo: era el proceso Barrès por dadá, pero a la inversa. Su opinión, que por lo demás se parecía mucho a la apuesta de Pascal, suponía que el silencio en cuestión no podía estar desprovisto de valor. Suponer que puede sobrestimarse el silencio, implica que sea, de antemano, estimable, dicho de otro modo, que esté dotado de existencia. Ya es mucho aceptarlo así, implícitamente, como algo que está en juego, como un acontecimiento susceptible de graduación, y por tanto de debate. Y además ese silencio, por otra parte muy relativo, ya que Duchamp sólo concedió entrevistas en los años sesenta, no fue un retiro en cuanto a la obra, sino verdaderamente su línea armónica. Fue exactamente la prolongación y la garantía de sus propuestas artísticas.

A este respecto merece la pena recordar una anécdota. Del 30 de agosto al 7 de octubre de 1935, en el Parque de exposiciones de la puerta de Versalles, tuvo lugar el trigésimo tercer concurso Lépine. En la lista alfabética por disciplinas de los artistas que exponían, Marcel Duchamp aparece en la rúbrica *Juguetes*: «Rotorrelieve, 11 rue Larrey, París: Discos ópticos girando sobre un fonógrafo que aparentan relieve (Stand 147, pasillo F)».⁵

En *Souvenirs* [Recuerdos], Henri-Pierre Roché explica: «[...] alquiló un stand minúsculo en la sección de inventos del concurso Lépine, en la puerta de Versalles, y esperó multitudes. Fui a verlo. Todos los discos giraban a la

⁴ *Das Schweigen von Marcel Duchamp wird überbewertet*, acción retransmitida en directo el 11 de diciembre de 1964 en la segunda cadena de la televisión de Alemania Occidental, estigmatiza el silencio observado por Duchamp desde 1923 y la concepción del anti-arte que ese retiro implicaría.

⁵ Cf. *L'Écho du concours Lépine*, año 33, n.º 348, septiembre de 1935.

vez alrededor de Duchamp, unos horizontales, otros verticales. Una verdadera fiesta..., pero parecía como si el pequeño stand fuera invisible. Ni un solo visitante a la caza de inventos prácticos se detenía: les bastaba echar un vistazo para ver que, entre la máquina para comprimir y quemar la basura, a la izquierda, y el cortaverduras instantáneo, a la derecha, aquel chisme no era práctico. Yo me acerqué, Duchamp sonrió y dijo: "Error cien por cien. Al menos, está claro".⁶ Fábula admirable la de los discos «ópticos de precisión» invisibles, e ilustración tan anecdótica como óptima de una muerte anunciada, la del arte retiniano. La fórmula «error cien por cien» era a la vez una conclusión, una intuición y un programa.

Qué tiene que ver el silencio con todo esto: es una justa réplica de la invisibilidad, de la obra que, insensiblemente, desaparece. Pues si algo desaparece progresivamente a lo largo del siglo, con la lentitud de la novia al desnudarse, es la obra de arte. Lo que queda por ver ya no es lo esencial. El silencio de Duchamp homenajea, miméticamente, a esta ausencia que vence: si nadie sabe ver ya el arte donde, sin embargo, está, ¡peor para ellos! Telón.
No comment.

ACTIVISMO DE LA RETENCIÓN

El ejemplo de André Cadere es explícito en cuanto a la capacidad activista del silencio, a la preferencia por la retención como acción o provocación. Para ilustrar el prejuicio según el cual el arte moderno es una heráldica de la irrisión, en la que la apuesta se reduce a la elaboración por parte

⁶ Robert Lebel, *Sur Marcel Duchamp*, París, Trianon Press, 1959.

del artista de su propio blasón—que Raymond Hains resume diciendo: «A mí el azul, a mí los cubos de basura, a mí las rayas»—, Cadere se dedica en primer lugar a definir un código de signos personales, una heráldica, en efecto, herramientas visuales forjadas con fines de autopropaganda y de autoproclamación. El artista moderno, personaje emblemático, creador y siervo de su propio escudo de armas: heraldo de sí mismo en las cruzadas por la posteridad y la historia de su arte.

En la Antigüedad, el heraldo era un oficial que intervenía tanto en la guerra como en las ceremonias civiles y religiosas. Inviolable, llevaba el caduceo, insignia de sus funciones. El heraldo de la Edad Media desempeñaba las mismas funciones. En la guerra, anunciaba los combates. Como juez de armas, verificaba los blasones, penetraba en los castillos para examinar los archivos. Cadere enarbolaba por lo tanto un bastón-caduceo. Con este objeto, constituido de diferentes elementos de colores, lleva de hecho sus propios colores. El artista reivindica de este modo su inviolabilidad, y su función autoproclamada no tiene efecto más que en lugares públicos. De modo que su arte, una actitud, consistirá en frecuentar las inauguraciones, las exposiciones en galerías o museos, con el bastón al hombro, y en abandonarlo en un rincón. Su obra, que no es más que una presencia, una parasitación más que una ocupación del espacio, pretendía reivindicar una singularidad inasimilable e inimitable, la representación y activación de una heráldica en primera persona. Sin querer abusar de la homonimia, el hecho es que los héroes de la modernidad fueron también sus heraldos.

Permítasenos precisar algo que tal vez sea lo más importante, a saber, que ese bastón se parece mucho al testigo que un tal Diógenes o cualquier otro discípulo de Antíste-

nes cedió en plena carrera. En efecto, también los cínicos llevaron bastón, su cetro particular, irónico, con el que se invertían las insignias del poder. Sin duda se trataba de un atributo simbólico, pero también pretendía amenazar e inquietar. Por algo decía Diógenes de Platón: «¿Para qué nos puede servir un hombre que ha pasado todo el tiempo filosofando sin inquietar jamás a nadie?». Ahora bien, el filósofo cínico, adepto del vituperio, del altercado, del cuerpo a cuerpo, eligió sus armas. Michel Onfray, en *Cynismes*, cuenta la anécdota siguiente: «Por lo demás, Diógenes estaba familiarizado con esta retórica [del bastón]. A menudo se lo podía encontrar maniobrando con destreza el contundente objeto. Así es como un día en que Diógenes se abría paso por las calles de la ciudad, a causa de una mala maniobra estuvo a punto de recibir el impacto de una viga en pleno rostro. El carpintero, no obstante, había tenido la precaución de gritar “¡Cuidado!” [...] después del accidente. Entonces Diógenes, blandiendo su báculo, le asestó un golpe en el cráneo y le gritó a su vez “¡Cuidado!” , cuando ya había iniciado el movimiento».⁷ Así, el bastón resulta ser la herencia de los filósofos sin obra, pues los cínicos no acumularon escritos. Como la vida era su campo de acción, de meditación, a ella se consagraron sin preocuparse por la posteridad. ¿Qué podía esperar Diógenes de una obra, si tan sólo supo consagrar cada uno de sus gestos y palabras a la realización de la felicidad en el presente? Qué fama futura hubiera podido preocuparle al sabio de Sínope que pidió, cuando estaba a punto de morir, «que dejaran su cuerpo en la calle, sin darle sepultura, para que se convirtiera en presa de las bestias salvajes, o bien que lo

⁷ Michel Onfray, *Cinismos. Retrato de los filósofos llamados perros*, trad. Alcira Bixio, Buenos Aires, Paidós, 2002, pp. 52-53.

arrojaran en cualquier fosa cubriéndolo con un poco de tierra». Y convertirse en polvo.

El bastón de Cadere remite a la genealogía completa de los hombres-perro, adeptos de Hércules—el héroe anti-prometeico por excelencia—, una genealogía de enemigos del ideal ascético y de las mentiras de los maestros de moral, de los hombres que añadieron tanto mal como pudieron a los males de su época, pero lo hicieron valiéndose tan sólo de las manos, del sencillo y humilde poder de su presencia, sin aspirar a ningún panteón, refutando la reputación y los compromisos que exigen la perpetuación y el embalsamamiento de toda gloria.

André Cadere, improductor, no se dedica al trabajo. En lugar de eso camina. Es un paseante, como también lo son el huelguista, el manifestante, el reivindicador. Él camina... No producir, producir apenas o producir sin mostrar son, pues, decisiones que no se limitan a una simple casuística moral, como Clément Rosset parece entender, sino que evidencian la estrategia política.

Así, en la perspectiva de las actividades y los acontecimientos que promovieron los individuos formados en la cultura situacionista, la noción de «huella» había revelado ser superflua. O, aunque siguieron dejando huellas, éstas no tuvieron más función que la de comentar, nunca documentar. No fueron repetidores mediáticos: sucedáneos de la acción, culturalmente asimilables. Tal fue el caso de diversas experiencias de derivas urbanas, desde la famosa deambulación «gratuita» de cuatro surrealistas en 1923, hasta las visitas guiadas organizadas por los banalistas a lugares desprovistos de cualidades, pasando por las exploraciones de territorios psicogeográficos de los situacionistas.

EL ASCETISMO OLÍMPICO

FÉLICIEN MARBŒUF, SU OBRA, SU VIDA

Félicien Marbœuf (1852-1924), «el más grande de los escritores que nunca escribieron»,¹ fue considerado en su época el autor ideal para, tras su muerte y la de sus amigos más próximos, desaparecer en un olvido tan total como injusto. Nacido en París en 1852 cuando la Segunda República es decapitada, Félicien Marbœuf atravesará el fin de siglo encarnando un tipo único de dandy, esencialmente cerebral, de elegancia puramente espiritual. Mucho después de Chateaubriand, que fue el modelo de una generación aristocrática perdida, veleidosa, seducida por el imperio y después «traumatizada» de nuevo por la ejecución del duque de Enghien, melancólica, llena de rencor y afectada por la traumática experiencia del exilio, Marbœuf dio a su dandysmo un tono menos aristocrático pero más exigente. Más que nunca, la famosa frase de Balzac en su *Tratado de la vida elegante* parecía escandalosa en su caso: «Un hombre, al hacerse dandy, se convierte en un mueble de tocador, un maniquí extraordinariamente ingenioso, pero un ser pensante... ¡eso jamás!».² Ya Barbey respondió defendiendo

¹ El crítico Jules Lemaître escribió estas palabras, ya en 1889, en la cuarta serie de *Les Contemporains, études et portraits littéraires*, Librairie H. Lecène et H. Oudin. Marbœuf todavía no tenía entonces cuarenta años: se hallaba en la mitad de su vida y ya había persuadido a sus contemporáneos de que no cabía esperar ningún libro suyo.

² Honoré de Balzac, *Tratado de la vida elegante*, trad. Lluís Maria

la idea de que él era partidario de un dandysmo necesariamente «pensante» e inteligente. Sobre todo había condenado la sacrílega fórmula «al hacerse dandy», mostrando que era contraria a la esencia misma del dandysmo. Tal vez seguía pensando en Balzac cuando escribió en *Le Figaro* del 17 de octubre de 1861: «Uno no se hace Brummell. Lo es o no lo es». Sólo el *ennui*, el *esprit*, la elegancia hacían al dandy; y también la fortuna, sin duda. Félicien Marbœuf supo muy pronto que él poseía todas esas cualidades. Insatisfecho a pesar de todo, intentó saber si además poseía genio, y en particular para las Letras.

El gusto por la literatura lo había heredado, en condiciones muy extrañas, del mismísimo Gustave Flaubert. Un tío segundo de Félicien Marbœuf, cirujano, había sido colega del padre de Flaubert en el Hospital de Rouen. Y el joven Gustave había entablado amistad con el padre de Félicien, Louis Marbœuf, que estudiaba derecho en París. El padre, nostálgico de Napoleón y de Chateaubriand, llegó a ser uno de los abogados más reputados en los tribunales de París, pero para Félicien fue siempre un misterio. Era un espíritu soñador y poco racional que parecía agotar toda su fuerza lógica en las argumentaciones de sus alegatos, pero, a pesar de destacar en dialéctica, no era un instinto que estuviera en su naturaleza.

Gustave Flaubert se había convertido en un amigo de la familia. Una noche de 1869, el escritor cenaba en casa de los Marbœuf. Félicien tenía entonces diecisiete años y cada vez que veía al autor de *Madame Bovary* le parecía aureolado de un inmenso prestigio. Pero Flaubert no le había dirigido más que algunas frases educadas y superficiales. Félicien se sentía muy joven y desprovisto de interés para un ge-

Todó, Madrid, Impedimentá, 2011.

nio como aquel que visitaba a su familia. Siempre se sintió como una sombra o un mueble del comedor donde sus padres recibían a Flaubert, lo que a menudo lo apenaba profundamente, pero, más a menudo todavía, lo tranquilizaba, tal era su temor a resultar poco brillante si al gran hombre se le ocurría dirigirse a él hablándole en serio. Aquella indiferencia por él le resultaba pues tan hiriente como cómoda. Pero aquella noche, cuando hubo terminado la cena, Flaubert fue a buscar en su abrigo un paquete que ofreció a Félicien. Éste, confuso, descubrió un ejemplar de *La educación sentimental*. Una dedicatoria ocupaba la guarda:

Si descubre en el héroe de esta novela en la que no ocurre nada, absolutamente nada, algunos rasgos de carácter que tienen algo de usted, no se sorprenda. Le debe mucho, creo, tanto por el físico como por la psicología. ¿F de Frédéric o de Félicien?

Le deseo, simplemente, menos vanidad y más voluntad.

Amistosamente,

G. FLAUBERT

Así es como Félicien Marbœuf entró en el mundo de las letras, dotado del estatuto singular de personaje novelesco; al menos él debió percibirlo de esta manera. Esta primera impresión le hizo comportarse toda su vida en cierto modo como un héroe de novela. Y si intentó pasar a la otra orilla, la de la escritura, fue para desmentir esta convicción, para contradecirla. No cesó de desear convertirse de personaje en escritor. Buscó sin descanso, año tras año, el tema, el pretexto para una obra. Sin lugar a dudas la literatura fue toda su vida. Pero ninguna obra, recopilación, capítulo o simplemente aforismo—excepto su correspondencia—salió de su pluma.

Marbœuf fue a reunirse con Joubert y Fénéon en la últi-

ma fila de la catedral de las letras, nave de estuco coloreado, atravesada por la luz de las vidrieras, que, según Lagarde y Michard, trazan la hagiografía de los escritores ladrones del fuego, grandes redentores por medio del libro. Como no tienen nada que declamar en el púlpito, nuestros tres compadres se distraen, aunque sin burlarse, con el espectáculo que ofrece la consagración de sus pares. Se han declarado exentos de la genuflexión, nunca han destacado en la gimnasia del reclinatorio, ya que nadie los ve. Cerca de la entrada, con la puerta entreabierta, les da la luz del exterior. El sol calienta sus espaldas, y como los olores del incienso se disipan en la nave antes de llegar a ellos, no les molestan en absoluto.

Félicien Marbœuf tenía una concepción de la literatura tan idealizada que nunca pudo creer que un hombre, quienquiera que fuese, pudiera un día tener el genio suficiente para darle forma. En suma, fue por una ambición intelectual excesiva e inhumana, y no por falta de genio, por lo que Félicien Marbœuf se autoimpuso la no producción.

Entre Marcel Proust y Félicien Marbœuf tan sólo existía una correspondencia. Lo que tenía de excepcional fue que los dos correspondientes nunca tuvieron ocasión de conocerse personalmente. Fue por su primer libro por lo que Marbœuf tuvo noticia de Proust. En 1896 apareció *Los placeres y los días*. Proust tenía veinticinco años, Marbœuf cuarenta y cuatro. El libro se vendió mal. Aquel lujoso *in quarto*, ilustrado con dibujos a tinta y acuarela de Madelaine Lemaire, costaba 13,50 francos, cuando el precio de los libros, en aquel momento, apenas sobrepasaba los 3 francos. El joven escritor hizo llegar un ejemplar al original anciano al que tanto admiraba y que era para él, como para toda su generación, un personaje legendario. A Félicien Marbœuf no le sedujo aquella literatura, pero le convencieron las po-

sibilidades que parecía prometer. Tomó nota a un tiempo del preciosismo tal vez demasiado llamativo y de la indudable ingenuidad. Estaba convencido de que debía animar al autor. Lo hizo con entusiasmo, en un momento en que, por lo demás, la acogida del libro le valía a su autor críticas calamitosas, un duelo con Jean Lorrain y una reputación de mundano diletante.

A continuación unos extractos de la respuesta del joven Marcel:

París, 21 de diciembre de 1896

Señor,

Temo no saber expresar cuánto me ha agradado su carta, no me resulta nada fácil, ya que encuentro tan ridículo que parezca que tomo por algo más que una gentileza lo que dice de mi libro, y que creo que ello corresponde a la realidad, que tengo realmente talento, que no me atrevo a hablar directamente de sus cumplidos.

La página se ha acostumbrado a que usted calle ante ella y, sin embargo, con qué fuerza me gustaría proclamar que, entre los literatos del siglo, es usted el más grande, el más justo, el más original. Su silencio encierra más inteligencia y profundidad que el ruido de muchos fabricantes de palabras. La única referencia es la ambición; la suya es inmensa, insuperable, ideal. Y esto no tiene nada que ver con la expresión popular: «La intención es lo que cuenta». No, yo hablo de su ambición literaria como de un absoluto. Si su silencio merece tanto respeto en nuestro siglo es por ser exactamente lo contrario de reconocer la propia mediocridad e incapacidad de escribir, por ser el signo de un proyecto en las orillas hasta ahora inalcanzadas de una idea de la literatura tan vertiginosa que ningún gran hombre antes que usted la había concebido. Existen escritores mudos como existen volcanes dormidos, cuyo nombre infernal con resonancias sulfúreas, de fuego y de muerte, también hace temblar a los hombres.

Joubert decía a Chateaubriand que no se esforzara en hacer un libro, sino simplemente en hacer brillar lo más frecuentemente que pudiera la diversidad de sus opiniones, lo cual se le agradecería. Le oí decir a Barrès que el valor de una obra consiste en las bellas páginas que contenga y que no necesitaba muchas. Por eso yo creo en el valor de su libro que no contiene página alguna bella o menos bella; todas perfectas. Así, original e indiscutible, su genio impregna la época con la superioridad y la modestia que le asemejan a una mujer noble que ve con placer y contento a sus admiradores y pasa sonriendo junto a ellos, sin despreciar su alegría, sin turbarla, pero compartiéndola sólo con una tranquila simpatía y el encanto majestuoso que a su paso expande alrededor. Yo me encuentro entre esos admiradores y me gusta su obra, una de las más bellas promesas, soberbia, inmaculada y silenciosa como la nave suavemente polvorienta de una gran iglesia gótica.

Su fiel MARCEL PROUST

En febrero de 1897, Marcel Proust se batió en duelo con Jean Lorrain. Éste, al reseñar en una crónica la publicación de *Los placeres y los días*, había dado a entender que existía una relación entre el autor y Lucien Daudet. El encuentro tuvo lugar en el bosque de Meudon. Los testigos de Proust eran el pintor Jean Béraud y el maestro de armas Gustave Borda. Se intercambiaron dos balas sin que nadie resultara herido. Félicien Marbœuf se había ofrecido para ser su testigo. Proust, aunque conmovido por aquel gesto de amistad, rehusó educadamente. Para él, la esfera literaria en la que vivía y respiraba Marbœuf era pura, etérea, poco conciliable con los vulgares contratiempos de las aguas pantanosas donde habitaban los hombres de pluma.

Le dejó con la literatura, con los libros que sirven para que alcen el vuelo los pensamientos. Deseo vivamente no comprometerle

en la sucia e infantil reyerta de dos contendientes de opereta. La literatura, en la que usted se ha impuesto como el árbitro supremo, no debe intervenir en este miserable campo de batalla con lamentables efluvios de descampado. Usted es escritor en otra parte, y de otro modo.³

Félicien Marbœuf era efectivamente escritor. El silencio fue la forma necesaria de su obra, su condición poética. Porque de una misma voluntad, es decir, de una voluntad de la misma naturaleza, o con el mismo valor, dependen el hacer o el no hacer. Eso es lo que da a entender el elogio de Dios que hacen los veinticuatro ancianos en las visiones del Apocalipsis: «Digno eres, Señor, Dios nuestro, de recibir la gloria, el honor y el poder, porque tú creaste todas las cosas, y por tu voluntad existen y fueron creadas».⁴ Dios fue Señor de la nada antes de ser responsable de la Creación. En ese dominio no construido, en la ausencia, que no es *el antes de algo* sino un territorio constituido por derecho propio en su esencia particular, es donde Félicien Marbœuf ha «hecho» su obra, y en ese silencio donde ha alcanzado la perfección de su arte.

La correspondencia entre los dos escritores durará hasta la muerte de Proust. La complicidad no dejará de aumentar a lo largo de su amistad epistolar. Una carta en particular, dirigida por Marbœuf a su joven interlocutor epistolar, es sintomática de ello. Fechada en enero de 1902, el autor le confiesa en ella el amor escandaloso que profesa a una muchacha muy joven. Pues bien, tres años más tarde Félicien Marbœuf es acusado de cometer abuso con una niña de

³ Marcel Proust, carta del 20 de enero de 1897.

⁴ Apocalipsis 4, 11, trad. Nácar y Colunga, Sagrada Biblia, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2008. (N. del T.).

once años. Huye antes de ser detenido, se exilia en Glooscap, ciudad al sur de Nuevo Brunswick, en la bahía de Passamaquoddy. Allí, el escándalo, atenuado por la distancia, apenas ha hecho mella en la inmensa consideración de la que goza el escritor del silencio. No obstante, por mor de las conveniencias, el municipio debe esperar unos meses antes de concederle la llave de oro de la ciudad. El 7 de agosto de 1905, día de su quincuagésimo tercer cumpleaños, recibe el título de ciudadano de honor de Glooscap. Al año siguiente es nombrado director de la gran biblioteca de la ciudad.

Existe otra hipótesis para explicar qué fue lo que decidió, u obligó, a Félicien Marbœuf a embarcarse en Nantes, una mañana brumosa, rumbo a Norteamérica. El 9 de enero de 1905 fue el año de la muerte de Louis Michel. Y Félicien Marbœuf abandona Francia, de incógnito, el 20 de febrero. Al parecer, existía entre ellos una relación muy íntima cuya naturaleza exacta nadie ha sabido establecer. Pascal Quignard, en uno de sus *Petits traités* inédito—el *Petit traité sur Clemenceau et Marbœuf* [Pequeño tratado sobre Clemenceau y Marbœuf]—, explica que Marbœuf visitaba asiduamente a Louise Michel durante sus múltiples encarcelamientos, y también que posiblemente la ayudó materialmente proporcionándole un alojamiento en una de sus salidas de la cárcel en 1886.⁵ Se trata, pues, de una re-

⁵ En particular, Pascal Quignard describe a Félicien Marbœuf ayudando a su amiga a escapar de una riña, el 13 de septiembre de 1903, en el café de la calle de la Pile en Roubaix: «Hubo disparos pero uno y otra estaban acostumbrados y ya no los oían. Juan Mildac, el chófer de Marbœuf, esperaba en el coche en la esquina de la calle de la Pile. El señor Marbœuf se había puesto de nuevo el sombrero. La señorita Michel había deslizado su mano bajo el brazo del señor Marbœuf. Se dirigían lentamente hacia el coche en medio de la noche», en «Traité XLVIII», *Petit traité sur Clémenceau y Marbœuf*.

lación antigua, tanto que algunos testimonios señalan viajes de Félicien Marbœuf a Nueva Caledonia desde 1874. ¿Sería para reunirse con su «Virgen roja», condenada por su compromiso con la Comuna y deportada a la isla el año anterior?

Hasta hoy, nadie sabe si el gran hombre dejó su país por desesperación amorosa o para escapar a la justicia.

Una carta, fechada el 22 de septiembre de 1906, parece ser la primera que Félicien Marbœuf mandó desde Glooscap:

Mi querido Marcel Proust,

Nunca, antes de Glooscap, había amado las ciudades por sí mismas. Las apreciaba por lo que me ahorraban, la melancolía de las playas, la muerte violenta del campo, la carrera aberrante de carreteras y ferrocarriles. Las toleraba sólo por su talento para mantener reunidos, en círculo, en la proximidad de las horas del día, tanto a los seres queridos como las direcciones útiles. No recuerdo haber admirado las ciudades más que por inadvertencia. Sin duda, algunas trivialidades me han hecho trastabillar alguna que otra vez: he sentido punzadas de absoluta necedad ante decorados de postal, y pasiones vulgares ante un paisaje dantesco en zonas industriales. Creo que incluso, un día, me pareció cautivador un arreglo floral del ayuntamiento en un pilón de escayola en la plaza de armas de una grandilocuente ciudad de provincias. Y después vino Glooscap, una ciudad que nunca necesitó belleza para agradar. De ahí viene su nombre, y eso me basta.

Sigue una magnífica disección onomástica del nombre de Glooscap que pondrá a Proust sobre la pista de su famosa ensoñación sobre los «Nombres de países».

En 1918 se publica *A la sombra de las muchachas en flor* (premio Goncourt 1919). La correspondencia entre los dos

hombres revela hasta qué punto el delito de Félicien Marbœuf y, en general, su afición a personas muy jóvenes pudieron influir en la elaboración de la novela proustiana. A una carta de Félicien Marbœuf que acababa con estas palabras:

... enamorado del otro sexo lo seré sin embargo, por costumbre ciertamente. Y siempre, mañana incluso, seguirán enloqueciéndome las encantadoras estatuillas de carne fútil, tanto por la arrogancia de su travieso y frutal pecho como por su espíritu prosaico. Tan viejo, y vivo a la sombra de esas muchachas, aleargo mi vida como un perro extenuado que después de la caza se acuesta al pie de un macizo de rosas de Pensilvania, y tengo el sueño más feliz, el de estar protegido por las flores, incluso aunque a veces éstas enmascaren a duras penas sus terribles costumbres carnívoras...

Proust responderá:

Comprenda pues que cuando usted me habló de su vida a la sombra de las muchachas que tanto se parecen a las flores, la imagen se abrió camino en mi espíritu y presiento que ocupará en mi obra venidera un lugar muy especial. Permítame sentirme deudor suyo en eso.

De hecho, es mucho más que esta imagen lo que Marcel Proust debe a Félicien Marbœuf. Estas muchachas en flor no son más que un ejemplo entre muchos de temas, reflexiones, incluso frases, procedentes de esta correspondencia y que dieron a la *Recherche* su tonalidad y su estructura. Evoquemos al azar los campanarios de Martinville, la marquesa de Cambremer y la vizcondesa de Franquetot escuchando el *San Francisco* de Liszt en la velada de la mar-

quesa de Saint-Euverte, las «metáforas» pictóricas de Elstir, las divagaciones sobre los nombres de países, la muerte de Albertina... Las sesenta y tres cartas de Marbœuf a Proust constituyen una suerte de plan de conjunto de la obra proustiana, un fundamento temático, y a veces estilístico, un borrador genial.

Marcel Proust (1871-1922) escribió su novela entre 1909 y 1922. La publicación de los siete tomos se escalonó entre 1913 y 1927, y los dos últimos se publicaron tras la muerte del autor. Félicien Marbœuf no vivió para poder leer la obra publicada. Pero fue mucho más tiempo contemporáneo de la *Recherche* que su propio autor. Su influencia se hizo sentir con serena constancia, paciencia, en profundidad, hasta nutrir la novela más allá de la respectiva desaparición de ambos personajes. Porque algunos elementos de su correspondencia fueron aflorando lentamente en la escritura del novelista, e impulsando la savia de su literatura por encima de su cadáver. Del mismo modo que los cabellos de un muerto siguen creciendo en el mundo de los vivos, las palabras de Marbœuf alumbraron una literatura proustiana póstuma. Así ocurre, por ejemplo, con una anécdota de guerra evocada en una carta dirigida a Proust el 26 de noviembre de 1917 y que solamente saldrá a la luz con la publicación de *Sodoma y Gomorra* en 1922:

Un teniente amigo mío me contó una singular fábula zoológica del frente. A finales de julio de 1916, había estado defendiendo cuatro días seguidos con sus hombres del 72.º Regimiento de Infantería unas posiciones, bajo los árboles, al norte de Lachalade, en Argonne. El sector estaba en calma, pero todos oían silbar los proyectiles por encima de sus cabezas, cada vez más regularmente, aunque jamás oyeran las detonaciones. Nadie comprendía nada. Ante la duda, los oficiales mantuvieron a sus tropas en alerta. Eran

mirlos que habían aprendido a imitar el silbido de las balas..., y la imitación era atterradoramente realista. ¿Por qué la historia de las especies, sus jerarquías sin misterios y sus contornos tan reconocibles, nos intrigan tanto desde el particular punto de vista de su capacidad para imitar y parodiar el circo construido, escrito, heredado de los hombres? Siempre me ha parecido mucho más mágica y cargada de un esoterismo superior, que inevitablemente tuvo que escapársele a Darwin, la danza de seducción ejecutada por dos humanos, a menudo dos hombres, dos hombres pájaro, el macho y la hembra, el primero exhibiéndose en el preámbulo obsequioso del cortejo, alambicada letra capitular en el picante texto de la naturaleza, y la segunda echándose en las retinas una especie de gel de indiferencia, aparentando una despreocupación que nadie osaría considerar creíble, ni siquiera en el reino real de los pájaros reales, una vez asumido y constatado el primer paso del macho, esperando ya sin esperar, absorta toda ella en el fingimiento de alisarse las plumas, meticulosa, ausente y ridícula.

Proust retoma con una turbadora «fidelidad» la evocación que hace Marbœuf de estos rituales de seducción traspuestos del mundo animal. De aquí proviene la pasmosa escena de seducción entre Charlus y Jupien en el patio del palacio de Guermantes que abre *Sodoma y Gomorra*. Proust plagia a Marbœuf y el saqueo es evidente. Sin embargo, más interesante resulta ver que Proust no se limita a este primer nivel estrictamente animalista de la imagen de Marbœuf sino que la encuadra y la abre al introducir una complicación, la multiplicación de los reinos. No contento con la sola comparación entre el mundo humano y el reino animal, también impone a los representantes de la flora la incorporación a esta fantasía sexual:

Y Jupien, abandonando por su parte el aire humilde y bueno que yo le había conocido siempre, levantaba la cabeza—en perfecta

simetría con el barón—, adoptaba un porte digno, apoyaba, con grotesca impertinencia, el puño en la cadera, sacaba el trasero, tomaba posturas con la coquetería que hubiera podido tener la orquídea ante el moscardón providencialmente aparecido.⁶

Si la historia literaria, en tanto ciencia, hubiera tenido conocimiento de la trama ofrecida por Félicien Marbœuf, hubiera evitado el error, si no de silenciarla, al menos de atribuir al «plagio» un carácter indiscutiblemente superior. Proust se lanza tras la pista de la metáfora animalista, que, para empezar, imita torpemente de Marbœuf. Me atrevería a decir que la estropea un poco. Pero la escena observada por el narrador mientras acecha la llegada del insecto que debe fecundar «la planta preciosa» de la duquesa, y reflexiona sobre las leyes del mundo vegetal, sobrepasa ese primer estadio de la imitación para imponerse como la fábula última, imprescindible y propiamente proustiana, de las danzas respectivas del abejorro y de la flor.

Una carta fechada en marzo de 1908, en la que Félicien Marbœuf aborda por primera vez el tema del burdel, ofrece otro ejemplo. Marbœuf describe a su joven destinatario la impresión de ramillete, de indisociable unidad, que ofrece el cuerpo de prostitutas del burdel. Y a continuación precisa que allí el cuerpo remite a la entidad física singular de cada una de estas mujeres, de la misma manera que el cuerpo del ejército, noción de pertenencia a un colectivo, a la «disolución de los individuos en el uniforme de la unidad»:

Veía venir hacia mí a todas las María Magdalena en una única mujer que quizá fueron efectivamente en su tiempo bíblico. Aunque

⁶ Marcel Proust, *Sodoma y Gomorra*, trad. Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2001, p. 13.

el tipo de cada una fuera absolutamente diferente, todas eran bellas; pero a decir verdad, yo las veía desde hacía tan pocos instantes, y sin atreverme a mirarlas fijamente, que todavía no había individualizado a ninguna. Salvo una, cuya nariz recta y piel morena hacían destacar entre las otras como un rey mago con rasgos árabes en un cuadro del Renacimiento, a las demás sólo las identificaba, a una por la rigidez de los músculos y una aureola en la que reconocía la escultura orante de Donatello; a otra por sus cabellos largos y sueltos que recordaban a María Egipcíaca; a otra más, María Magdalena, apretando contra su pecho un frasco de perfume; ni siquiera relacionaba indisolublemente ninguno de aquellos rasgos, aquellos atributos, con alguna en particular; y cuando veía emerger un óvalo blanco, un escote de cortezana, unas lágrimas en las mejillas, un vestido horrible, un espejo en el hueco de la palma de una mano, y, como una especie de hábito que, circulando a su alrededor formara una especie de leyenda —*Noli me tangere*—, no sabía relacionarlas con tal o tal mujer que yo aislara de las demás y reconociera. Y la ausencia, en mi visión, de las demarcaciones que pronto establecería entre ellas, propagaba a través del grupo una vacilación armoniosa, la traslación continua de una belleza fluida, colectiva y móvil.

A partir de ahí todo es posible, está abierto y casi escrito. Basándose en este pasaje, Proust pintará el primer encuentro de su narrador con las muchachas en primera línea de mar, en Balbec.

Resulta turbadora la figura de este escritor sin obra que, a falta de dar forma a su propia novela, alimentaría y nutriría sin saberlo, tan sólo con su vida y algunas cartas, la empresa novelesca más prodigiosa de todos los tiempos. Tan turbadora que siempre fascinó a Borges: a un tiempo admirador y celoso, confesó un día a su cómplice Bioy Casares que la ausencia de semejante retrato en las *Crónicas de Bustos Domecq*, entre los de César Paladión y el profesor

Baralt, Ramón Bonavena y Federico Juan Carlos Loomis, le causaba una pena infinita, y le infundía un sentimiento de extrema insatisfacción. Borges, en verdad, nunca se consoló realmente del hecho de que Félicien Marbœuf existiera de veras, impidiéndole así inventarlo.

LA DISCRECIÓN DE JOSEPH JOUBERT

Joseph Joubert (1754-1824) pertenece a esta misma familia de artistas sin obra señalados sin ellos saberlo por la fama.

Como dice Maurice Blanchot:

Joubert tuvo esos dones. Nunca escribió un libro. Sólo se preparó a escribir uno, buscando decididamente las condiciones justas que le permitieran escribirlo. Luego olvidó también ese propósito. Más precisamente, lo que buscaba, esa fuente de la escritura, ese espacio donde poder escribir, esa luz que debiera circunscribirse en el espacio, exigió de él y afirmó en él disposiciones que lo hicieron inepto para cualquier trabajo literario ordinario o lo desviaron del mismo. En esto fue uno de los primeros escritores totalmente modernos, prefiriendo el centro antes que la esfera, sacrificando los resultados para descubrir las condiciones de éstos y no escribiendo para añadir un libro a otro, sino para apoderarse del punto de donde le parecía que salían todos los libros, y el cual, una vez alcanzado, lo eximiría de escribirlos.⁷

⁷ Maurice Blanchot, *El libro que vendrá*, trad. Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1992, p. 60. Esta recopilación de ensayos debe su título a la publicación por parte de Schérer de las notas de Mallarmé bajo el título *El libro*. Pero según Blanchot este libro no existe, y su inexistencia ilustra alegóricamente la literatura moderna: «... el Libro nunca debe mirarse como estando verdaderamente ahí. No puede tomarse en la mano», *ibid.*, p. 258.

Como escritor, Joseph Joubert supo darse por satisfecho con unos cientos de notas en sus cuadernos, peritajes meticulosos del valor de las palabras, de las frases felices, de las exigencias del estilo. Mantuvo durante toda su vida ese monólogo interior que no hay por qué asimilar al proyecto melancólico de una obra definitivamente irrealizable, a la carta catastrófica de la que un jugador no conseguiría deshacerse. Por supuesto que resulta tentador leer las notas tomadas por Joubert como las precarias balizas en la construcción de una catedral. Sin embargo, no es posible reconocer la forma del edificio. Ningún punto de vista permite reconocerlo. Ni siquiera desde el cielo se nos impone ninguna figura, pues las distancias entre las balizas son demasiado grandes e irregulares. Asimismo, ¿por qué suponer que la obra en cuestión sea una catedral de palabras, como tantas en esa época, o que se trate incluso de una obra en espera? Porque somos incapaces de imaginar una escritura a la que se suponga otro destino que no sea la fabricación de un libro, la difusión de una obra maestra destinada a intimidar a los contemporáneos, a incrementar la fama del escritor y exaltar su ego.

Chateaubriand, precisamente amigo de Joubert, había erigido las torres de su *Genio del cristianismo*, Hugo concebía su obra a imagen de un cenotafio infinito: dos frases babelianas señalaban la entrada del siglo. Hacer carrera en la literatura podía entonces significar construir la pirámide más gigantesca, del mismo modo que esos consorcios que construyen en Hong Kong, embriagados por el desafío y la competición, las torres más altas del mundo, cada una de las cuales, de un año a otro, sobrepasa a la precedente en diez pisos. Joseph Joubert, en este siglo de constructores megalómanos, hubiera podido pasar por un triste operario de excavadora, recorriendo sin fin su parcela de tierra,

garabateando sus planos del terreno, fantaseando los morrillos gulliverianos de su basílica por venir, las osamentas eiffelianas de sus cúpulas de estuco. Hubiera sido una equivocación juzgarlo así. Su proyecto consistía en una forma más ambiciosa que una catedral, más discreta que una capilla de pueblo: «Un ser atormentado por la maldita ambición de meter siempre todo un libro en una página, toda una página en una frase y toda la frase en una palabra. Ése soy yo».⁸ La ambición literaria de Joubert fue esa cronología tan poco común que debía llevarle de la idea de un libro, objeto exterior, a la conciencia de sí mismo. En esto, sus notas fueron, en sí mismas, con su propia forma, la experiencia literaria de Joseph Joubert, y no los prolegómenos. Fueron la demostración, por reducción al absurdo, de que un proyecto literario puede no darse por satisfecho con la dimensión de un libro. Aquellos cuadernos inauguraron una relación inédita entre escritura y comportamiento, entre ascesis y gasto, sustituyendo la ambición común de escribir la vida propia por la de producir una vida escrita. Ahora bien, esta noción de vida escrita condena sin remisión la incapacidad de la historia oficial para integrar como gestos literarios o poéticos algunos objetos o acontecimientos como el suicidio de Jacques Rigaut, los combates de boxeo de Arthur Cravan, los zapatos de Joyce, los concursos de tiro organizados por Brautigan en la cocina de su rancho o la práctica masturbatoria de Pierre Guyotat.⁹

⁸ Joseph Joubert, *Carnets*, París, Gallimard, 1938.

⁹ Alain Borer ha intentado definir la noción de «obra-vida» de Rimbaud en *Arthur Rimbaud: œuvre-vie, édition du Centenaire*, París, Aléa, 1991.

Tanto la obra no escrita de Félicien Marboeuf como la discreta obra de Joseph Joubert, constituidas en modelos, permiten explicitar del modo más idóneo la noción de artista sin obra, y evitan al mismo tiempo el error más fácil y burdo de clasificar estos diferentes silencios, estos mutismos insistentes, en la categoría de la ascesis. A menos que imaginemos un ascetismo de una naturaleza particular, poco dado a las mortificaciones, castraciones u otras limitaciones del impulso vital, y más bien musculoso, sobreoxigenado, que no estaría a fin de cuentas tan alejado de sus orígenes. De hecho, los orígenes de la ascesis son ambiguos. Según Homero, Tucídides o Platón, aunque la ascesis designa tanto el conjunto de reglas morales como físicas observadas por el virtuoso y el sabio, la palabra no es ajena a las hazañas del estadio, es decir, al afán de superación y los arrebatos del deportista, de su cuerpo exultante. En ambas acepciones, la ascesis está relacionada con los ejercicios prolongados que constituyen un entrenamiento.

No obstante, Platón presenta en el *Fedro* la condición carnal de los hombres como el gran obstáculo para la vida espiritual. El cuerpo entorpece la visión: «Cada placer y cada pena, como un clavo, clavan el alma al cuerpo, la fijan en él». La virtud consiste en desvincular el alma del cuerpo. Pero el ascetismo cristiano acentuará la distancia entre ambos, anclando sólidamente la ascesis en la contrición. Un Agustín converso, que conserva el recuerdo de una vida alejada de la nueva existencia que ha escogido, arrepentido de su errancia, no se comportará, por ejemplo, como Gregorio el Grande, educado en el cristianismo. Agustín dará al pecado, en particular a la sexualidad, una importancia que no tardará en distorsionar toda la ascesis del Occiden-

te cristiano. El éxito de la ascesis en los primeros siglos del cristianismo también se explica por la espera del fin inminente de los tiempos. Los ayunos y la austeridad de Antonio el Grande lo convierten en un símbolo del asceta del desierto. Se ensalza a los mártires, y después a los ascetas que viven en las cuevas o en los huecos de los árboles, y a los estilistas encaramados a una columna, cuerpos en suspensión, negando su masa, oponiéndose a la física que se aferra al principio de la caída de los cuerpos.

El ascetismo que motiva a Félix Fénéon, Félicien Marbœuf, Marcel Duchamp, Armand Robin, Jorge Luis Borges, André Cadere o Stendhal, un ascetismo capaz de esbozar cien novelas que no se preocupa en concluir, se revela como un ascetismo crítico, diletante, al margen de la ascesis cristiana, *a fortiori* muy alejado del ascetismo gnóstico que las sectas interpretan con rigor. Mientras que los cátaros rechazaban la procreación, y según el monacato oriental el verdadero asceta era comparable a un muerto, los artistas discretos que nos interesan aquí campan en las antípodas de este horizonte. La no producción no es para ellos una deflación de la vida, sino que, por el contrario, procede de un tiempo más largo, incluso exclusivo, consagrado a la vida misma. De modo que de la ascesis sólo les concierne la abstención, en absoluto la retención o la contención masoquista: un retardo prolongado que, aunque no pueda alcanzar lo dionisiaco, no por ello renuncia a un propósito hedonista, una penuria, pues, que sería lo contrario de la privación.

El caso específico del arte conceptual ilustra este principio de pauperización regeneradora. La expresión «arte conceptual» la propuso Edward Kienholz, antes de que la definiera «científicamente» Sol Lewitt en dos artículos de 1967 y 1969: el objetivo era la desmaterialización del

arte; la idea, o el concepto, están por encima de la realización material de la obra. Así, una obra como *Telepathic Piece* (1969) está constituida por un sencillo panel donde se anuncia que el artista, Robert Barry, intenta comunicar por vía telepática una obra de arte cuya naturaleza no es lingüística ni visual. En cuanto a Ian Wilson, conversa con nosotros discutiendo sobre esto y aquello. Una vez terminada, la conversación grabada será firmada por el artista. Si nos ceñimos a sus primeras definiciones, el arte conceptual no debe manifestarse ni circular más que por medio de fichas, bandas magnéticas, certificados. Joseph Kosuth proclama, ya en 1965, que la esencia del arte es estrictamente lingüística. El hecho de inscribir el arte en una forma es inadmisibles porque toda realización naufraga, en el mejor caso, en el formalismo, y en el peor, en lo decorativo. Y dado que la referencia a lo sensible quedó de hecho obsoleta, Lawrence Weiner se limita a algunos actos de habla: escribe frases en las paredes de la galería o del museo donde expone.

Sí, existe un ascetismo propio del arte conceptual, pero es un ascetismo general y poco honestamente asociado, en las historias del arte, con una forma aguda de puritanismo. Poco honestamente, ya que si bien el artista conceptual exigió la abolición de las formas, con toda seguridad ello no fue una manifestación de puritanismo, sino por el contrario, de activismo político. Para el arte conceptual, el silencio está dotado de una cualidad eminentemente vigorosa, incisiva y dinámica. Un músculo. La desaparición del objeto artístico, resultado de una disminución de su forma, de una hemorragia de su visibilidad, es cualquier cosa salvo un aticismo de la nada o un elogio de la infranqueable pureza del vacío:

Hay que considerar el arte conceptual—con ayuda del contexto histórico—como una huelga, un movimiento so-

cial, el bloqueo, mediante la ocupación del espacio, de las cadenas de montaje de una empresa de objetos decorativos. Este movimiento consiste sobre todo en una condena del destino-mercancía de la obra de arte. La corriente conceptual—de sensibilidad marxista, como testimonian, entre otros, los textos del grupo Art and Language—, se opone a que la sociedad de consumo madura engulla al objeto de arte en sus circuitos de distribución, en sus redes de promoción, al mismo nivel que el frigorífico, el Cadillac, la cama de agua. El piquete de huelga, pues, para protestar contra los iconos puros, la fluidez comercial de las imágenes pop.

El arte conceptual prolonga, a su manera, el debate de la iconoclasia, ofreciendo una respuesta a Nicéforo que, en el siglo IX, en plena segunda iconoclasia, emprende una cruzada contra las imágenes. Porque invocar a los artistas sin obra, valorar su iniciativa, implica cuestionar, al mismo tiempo, los modos de resistencia a los cesarismos de lo visible. Naturalmente, dudar de las representaciones, de su necesidad, se considera detestable en el mundo cristiano que ha visto triunfar la imagen, triunfo que condenó al iconoclasta al rango de bárbaro, de destructor inculto.

Marie-José Mondzain explica que: «En un siglo que se plantea la cuestión vital de las dictaduras visuales, el fetichismo, la idolatría, en un tiempo en el que cabe preguntarse legítimamente si el arte resiste o colabora, frente al poder iconocrático de las industrias culturales, yo quería conocer las fuentes de nuestras creencias, de nuestras adhesiones, de nuestras capitulaciones, para afrontar más claramente la cuestión de si hoy es posible una creación libre, una visibilidad crítica y fecunda».¹⁰

¹⁰ Marie-José Mondzain, *Image, icône, économie, les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, París, Seuil, 1996.

Pero ¿por qué no, también, en el terreno de la creación, una «invisibilidad crítica y fecunda»? Inevitablemente, esta pregunta nos resulta chocante, ya que «mientras el mundo al revés sea el mundo real»—manteniéndonos fieles al carácter marxista del punto de vista—, sólo parecerá legítima una idea del arte similar a la exposición de las mercancías comerciales.

LA ABSTENCIÓN DEL IDIOTA

Y la primavera me ha traído
la horrible risa del idiota.

RIMBAUD,
Una temporada en el infierno

EL SIGLO MISHKIN

El término *idiotez* nos conviene en más de un sentido para describir toda una dimensión de la creación del siglo. En efecto, existe una estrecha relación entre modernidad e idiotez. Para captar su naturaleza es preciso apelar a la etimología del término idiotez. Es lo que hace Clément Rosset en *Lo Real. Tratado sobre la idiotez*: «*Idiôtés*, idiota, significa simple, particular, único [...]. Así, todas las cosas, todas las personas, son idiotas, ya que no existen más que en sí mismas».¹ Esta primera acepción nos permite entender lo concerniente a la idiotez en el arte moderno, esa tradición de la ruptura para la cual la estrategia de lo nuevo resulta necesaria y suficiente. De acuerdo con ella hay que parecer singular, dejar una impronta que sea indiscutible e inconfundible: una especie de código de barras que remite a esa heráldica personal que señala cierta reducción en lo que se refiere a las posturas del artista, que pasa de héroe del género humano a heraldo de sí mismo.

¹ Clément Rosset, *Lo Real. Tratado de la idiotez*, trad. Rafael del Hierro, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 61.

El segundo sentido de la idiotez, de acuerdo con la interpretación que Clément Rosset hace del término, es la sinrazón hasta la patología, la inmadurez hasta la locura. Y después de haber comentado el primer sentido, el filósofo añade, «después, por extensión semántica cuya significación filosófica es de gran alcance, significa persona desprovista de inteligencia, ser desprovisto de razón».²

Ahora bien, el juego de la idiotez participa de la estrategia de la ironía. Y cuando Greenberg afirma que: «La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de métodos específicos de una disciplina para criticar esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia»,³ no piensa en absoluto, y con razón, en la ironía, principal ingrediente del modo de proceder moderno.

La modernidad es ante todo la invención de una risa, la gran risa burlona de Allais, Satie, Duchamp, la risa loca que saludó a la *Olympia* de Manet; el malestar chistoso que generó el período *couillard* de Cézanne; la elevación al grado de héroes de dos idiotas como Bouvard y Pécuchet; la confesión de Rimbaud: «Me gustaban las pinturas idiotas», etc.; *Paludes* o el paródico *Prometeo mal encadenado* del joven Gide; el entusiasmo de Albert Aurier discutiendo para demostrar que Gauguin no se ridiculizó tanto como creen los expertos pintando a las bretonas con sus tradicionales cofias en *La lucha de Jacob con el ángel*; el reino de «mierdra» de Ubú.

² *Ibid.*, p. 61.

³ Clement Greenberg, «La pintura moderna», en *La pintura moderna y otros ensayos*, selección, introducción, traducción y notas de Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006, p. 111.

Sin embargo, podríamos aventurar, contra Greenberg, que la esencia de la modernidad reside en el empleo de los métodos y los modos de pensamiento más ajenos a una disciplina para criticar esa misma disciplina, no simplemente para subvertirla, sino para ampliarla, enriquecerla, abrirla a otros campos de reflexión o a otras actividades. En particular se trata de utilizar la ironía para renegociar los límites del arte. Proporcionalmente a lo añadido a su antigua jurisdicción, el arte se sentirá entonces menos seguro, incapaz de dominar cuanto lo desborda, lo ridiculiza o lo estimula. La idiotez será uno de esos métodos, uno de esos modos de pensamiento. La modernidad será por lo tanto idiota e idiota. No se trata exactamente de que el artista moderno sea idiota por partida doble sino más bien de que añada a la idiotez característica de su estatuto en el terreno del arte, una comedia de la idiotez que le concierne en tanto que individuo, en una práctica irónica, cómica o de tonalidad más trágica. Además de ser idiota, de hecho, el artista hará el idiota.

La idiotez en el arte se acercaría bastante a una noción ajena a nuestra cultura que es, en la sociedad tradicional 'aré'aré (islas Salomón), la del *namo*, es decir, la del que «sabe matar» o transgredir las prohibiciones. En una recopilación de entrevistas con músicos de esta etnia,⁴ Hugo Zemp relata el siguiente recuerdo de Irisipau:

Un día, cuando subía hacia nuestra casa de Aapunahono, pensé: «Oh, ¿quién habrá dejado estas huellas en el barro del camino de Hanuapusu? ¡Voy a esperar su regreso esparciendo por doquier mis excrementos!». Dejé unos cuantos en el camino [...].

⁴ Hugo Zemp, *Écoute le bambou qui pleure: récits de quatre musiciens mélanésiens*, París, Gallimard, 1995.

Después, al llegar a un repecho, defecué de nuevo, ensuciando un tramo donde hay que trepar por las rocas con la ayuda de las manos. Warousu y mi hermano Moramai, que ya está muerto, pasaron después por el camino, y dijeron: «¡Oh! ¡Qué muchacho más insoportable, ha ensuciado todo el camino!». Subieron hasta la casa y me dijeron que tenía que limpiarlo. Entonces mi padre, que ahora está muerto, dijo: «¡Oh, es un "hombre que sabe matar"! Así que no le pidáis que limpie». [...] Me llamó «hombre que sabe matar». ¡Qué orgulloso estaba yo! Como me gustó, no dejé de defecar por todas partes, ¡yo era el «hombre que sabe matar»!

El *namo* cristaliza una compleja combinación de humor, activismo anarquizante e inmadurez (a la que Gombrowicz le atribuyó las cualidades de la violencia, la inteligencia y la pornografía). Esta idiotez irrespetuosa, entreverada de infantilismo, de violencia gratuita, será, en estos aspectos principales, la de los Hidrópatas, la de los Cantamañanas, la de los Incoherentes (1882-1893), en una época que se divierte con los números del *Pétomane* y asiste a la creación del *Almanach Vermot* (1886). Jules Lévy tiene veintitrés años cuando los Hidrópatas (club fundado en 1878 por el poeta Émile Goudeau) se dispersan. En 1882, organiza la primera exposición de Artes Incoherentes en la que, con un espíritu de colegiales, algunos no-artistas de imaginación desatada se mofan de los salones oficiales. Este acontecimiento tendrá tal éxito que será necesario repetirlo anualmente hasta 1893. Régamey expone una *Vista de París* compuesta de juguetes pegados sobre un cartón. Ferdinandus presenta su *Cartero rural*, digno de una antología de las Artes Incoherentes. Este collage—seguramente la primera utilización de un objeto real sobre una tela—consistía en un zapatón incrustado en el panel mostrando la suela al espectador, y de él salía una pierna pintada que se per-

día en el horizonte y acababa en un pequeño cartero de espaldas y en escorzo, corriendo en pos de un tren. En 1884, se podía ver el *Porc trait par Van Dyck* de Bridet en medio de las esculturas de queso de gruyere y de las pinturas sobre bacalao fresco. Sin contar con los famosos monocromos de Alphonse Allais. Y después Sapeck, el excéntrico, situacionista *avant la lettre*, que había hecho del escándalo su profesión.

A partir de entonces el lenguaje poético se embarca en todo tipo de aventuras. Autores considerados habitualmente «menores», como Corbière o Charles Cros—o unánimemente ignorados, como A. Allais—, originaron un mecanismo cuyos efectos pueden hoy considerarse con razón de la máxima importancia.⁵

Queda así planteada la cuestión de la repercusión contemporánea de aquellas chanzas de fin de siglo. Los Incoherentes inauguran una historia de la idiotez que constituye la modernidad misma. Por supuesto, Allais se presentaba premonitoriamente, en el catálogo de la exposición de las Artes Incoherentes de 1884, como el «discípulo de los Maestros del siglo XX».

La misma idiotez será reivindicada por Dadá, y especialmente encarnada en Richard Huelsenbeck, artista sin obra por excelencia. «Dadá es idiota. El verdadero dadaísta, ríe y ríe», afirmará el *Primer Manifiesto Dadá* escrito por Huelsenbeck, y leído por él mismo en la velada-conferencia del 12 de abril de 1918, en Berlín. Y a Dadá se asocia, con la publicación del *Boletín D.* (Colonia, 1912), un grupo de artistas llamado *Stupid*. Aunque Schwitters se mantuvo al mar-

⁵ D. Grojnowski y B. Sarrazin (comps.), *L'Esprit fumiste et les rires de fin de siècle*, París, José Corti, 1990.

gen del movimiento berlinés, mostró una similar disposición de ánimo al declarar: «Yo soy burgués e idiota».

He aquí otra octavilla-manifiesto, la del 12 de enero de 1921 difundida en París, donde Dadá lo subvierte todo: «Los imitadores de DADÁ quieren presentaros DADÁ en la forma artística que nunca tuvo: ciudadanos, os presentamos hoy de forma pornográfica un espíritu vulgar y barroco que no es la IDIOTEZ PURA reclamada por DADÁ..., SINO EL DOGMATISMO Y LA IMBECILIDAD PRETENCIOSA».

La idiotez se opone a lo pretencioso, a lo que se esfuerza por aparentar la profundidad donde sólo hay seriedad, ya que lo pretencioso no es la utilización eficaz de la inteligencia, sino un uso de la cultura con fines de intimidación. A este mismo carácter pretencioso de los escritores cuando tratan de compensar «lo que llaman nulidad del contenido con una forma “noble” y “cuidada”», Benjamin opondrá «las breves prosas de Robert Walser propensas a la insignificancia, a la estupidez».⁶

Asimismo, éste es el carácter pretencioso contra el que se batirá Dubuffet en su cruzada contra la «asfixiante cultura». Ideológica y sentimentalmente inclinado a defender como únicos representantes de la creación a los sin nombre, y sobre todo a los sin cultura y a los sin alma, a los locos, considerará la locura el caso límite, no ficcionalizado, de esta idiotez que nos ocupa. El extremo más remoto del mundo, apenas visible, mucho más allá de las tierras «cultivadas» donde el *logos* construye la perspectiva, el asilo donde se encarna, a la manera de una apoteosis de la sinrazón, la renuncia a la lógica y al sentido común que reproduce, como un juego, toda la modernidad.

⁶ Walter Benjamin, «Robert Walser», artículo aparecido en *Tagebuch*, 1929.

EXPERIMENTACIÓN CONTRA EXPERIENCIA

El idiota es el que no sabe, el que está ahí por casualidad y cuya única coartada es el accidente o la pasión. El príncipe Mishkin es un *amateur* en la vida, condenado como está a valorar las situaciones y a los seres como si fuera la primera vez que los viera; el *amateur* Mishkin es incapaz de adquirir experiencia, y la costumbre no tiene para él ninguna virtud didáctica. Liberado del peso de la experiencia, cada instante de su vida le invita o le condena, depende, a la experimentación. El interés de la idiotez no reside en el espectáculo que ofrece de sí misma, por lo demás bastante triste. Su interés consiste más bien en la clase de polvo volátil que deja en la baldosa: residuos polvorientos, tóxicos, productos de su carnicería irracional. Al igual que un molino, incapaz de seducir con el movimiento de sus muelas, repetitivo y carente de inventiva, sólo debe su valor a la calidad de su harina. Y lo que intenta triturar la idiotez no son simplemente los ideales ascéticos que vomitaba Nietzsche, sino el idealismo a secas, tanto da que sea el que gobierna la primera edad de la poesía núbil o el ya remendado y convertido en un estandarte por los defensores del academicismo imperecedero. Así como la obra seria, *pompière*, que aspira a intimidar, sólo existe cuando se la considera, la obra idiota sólo vale por lo que no considera. Así como la primera busca el efecto, que a su vez aspira al reconocimiento, la otra sólo adquiere consistencia de rebote, para borrar mejor el efecto conseguido.

Qué historias tan edificantes, aquéllas, por ejemplo, como las del regreso de las legiones romanas victoriosas, en que el «Imperator ensangrentado», coronado efectivamente de laureles, a la vez que recibía el homenaje unánime del Imperio, era hostigado e insultado con los peores apelativos, a lo largo de su marcha gloriosa, por un personaje que

LA ABSTENCIÓN DEL IDIOTA

representaba a un idiota, agresivo y grotesco. Eran idiotas por un día cuyo nombre nadie conoció nunca, ya que recibían en pago la infamia, y su existencia consistía en la inmediata combustión de su insolencia. Pues si bien no existe mejor salida para escapar a los compromisos, a las mentiras del absoluto, que mostrarse indigno, también es cierto que contrariando la propia *fama* hasta el punto de no brillar nunca se corre el peligro de desaparecer.

¿PARA QUÉ?

La idiotez en el arte se parece, en sus diversas formas, a cierta filosofía de la comprensión, atenta a la experiencia inmediata. Tendríamos que atrevernos a usar el término *espiritualista* para explicar su antiintelectualismo formalista: la práctica estetizante o anarquizante de la idiotez se impone como un «regreso consciente y reflexivo a los datos de la intuición», por retomar los términos de Bergson. Contrariamente a la *inteligencia* (fabricante de herramientas), cuya primera finalidad es práctica, y cuyas nociones y principios sólo pueden aplicarse a la *materia*, la intuición nos permite coincidir con la *duración* pura (por oposición al tiempo espacializado), con el movimiento libre y creador de la vida y el espíritu.⁷ De ahí que Bergson, al preguntarse por los mecanismos de la *risa*, se interese también por las distintas naturalezas del tiempo. Su rechazo de la concepción kantiana del tiempo no es ajeno a la emancipación de la obra de arte. Porque su consecuencia es que «la duración real se compone de momentos interiores los unos a los otros»⁷ y puede

⁷ Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), París, PUF, 1994. [Hay trad. en español: *Ensayo sobre los datos*

darse un deslizamiento del tiempo de la posteridad al tiempo humano. Desde el Romanticismo hasta el comienzo del siglo XXI, ese tiempo que reivindica el artista para inscribir en él su obra ha evolucionado de acuerdo con su desmitificación. He aquí el credo de las vanguardias: que la vida anime el dominio de las prácticas artísticas. Este acercamiento del arte y la vida, que constituye la principal tensión del siglo XX, no podía producirse sin que el tiempo de la obra cambiara a su vez de naturaleza. De la posteridad al instante presente. No sólo en «el objeto» o el gesto, sino también, en un primer momento, en el sujeto mismo. Con Manet y Degas, según Gaëtan Picon, nace la pintura moderna, que muestra «el carácter incoativo de un mundo que sería falso creer acabado», y que el crítico designa como «el lugar mismo de esta pintura, su continente: lo efímero».

El dandysmo—sus teorías y sus prácticas—no es ajeno a la vena del arte comportamental como tampoco a la tradición de los *events*: celebración del instante, inscripción del acto físico o dialéctico en su exigente actualidad, práctica ligada exclusivamente a lo contemporáneo, insumisa tanto a la convención de la huella como de la firma. Sabemos que Oscar Wilde deseaba pintar y que prefirió, entre las dos artes, el dandysmo a la pintura. Mientras estudiaba en Oxford, hizo del ensayo de Pater *Studies in the History of the Renaissance* su libro de cabecera. Pues bien, de esta obra extrajo la idea de que, puesto que la vida es una sucesión de actos fugaces, debemos cultivar plenamente cada momento para obtener «no el fruto de la experiencia, sino la experiencia misma». Este presupuesto teórico, enunciado de muchas formas, se impondrá como una constante en

inmediatos de la conciencia, trad. Juan Miguel Palacios, Salamanca, Sí-gueme, 2006].

el arte del siglo, que se definirá de buen grado como la experiencia de la vida misma.

De ahí la nutrida historia del diletantismo, de la práctica de la delectación en el arte. Al diletante tan sólo le preocupa su propio placer. Su única especialidad es procurarse bienestar. Duchamp precisa este punto de vista, que comparte: «Me gusta más vivir, respirar, que trabajar. [...] Por lo tanto, si se me permite la expresión, mi arte sería pues vivir; cada segundo, cada respiración es una obra no inscrita en ningún lugar, ni visual ni cerebral. Una especie de euforia constante».⁸ Y Pierre Cabanne comenta: «Es lo que le decía Roché. Su mejor obra ha sido su empleo del tiempo».

No hacer nada—o hacer poco—será una de las opciones de la idiotez en arte.

Esta elección del diletantismo como estética confluye con la actitud del *amateur*. Es más: el amateurismo se impone como condición necesaria del diletantismo, y ambos son ingredientes del dandysmo. Al menos el amateurismo como lo entiende Roland Barthes: «El *amateur* reconduce su goce (*amator*: que ama y ama de nuevo); y no es en absoluto un héroe». Fue Picabia quien mejor supo encarnar la figura del *amateur* en el arte, variante burlesca del *amateur* del arte: «Yo supero a los *amateurs*, yo soy el súper *amateur*; los profesionales son pompas de mierda». «Mis cuadros pasan por obras poco serias, porque están hechos sin intención especulativa, y porque yo trabajo por diversión, como quien hace deporte».⁹ Picabia se posiciona a favor del diletantismo y la incompetencia, garantía a un tiempo

⁸ Pierre Cabanne, *Ingénieur du temps perdu: entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Belford, 1967. En 1995, la editorial Somogy publicó estas entrevistas, ilustradas y actualizadas, y también han sido objeto de una grabación en dos CD en André Dimanche, Marsella, 1995.

⁹ Dubuffet, *Jésus-Christ... op. cit.* (Véase la nota 9 del capítulo 1).

de inconformismo y de placer. En cuanto a Duchamp, se vanagloria: «He hecho la menor cantidad posible de cosas». El diletante se comporta, no actúa. Con ánimo similar Wilde alababa al criminal Wainwright: «Ese joven dandy ha intentado, más que hacer algo, ser alguien».

En esta misma tradición inscribe Henry James, con *La musa trágica*, a su personaje del esteta, Gabriel, que declara: «Oh, tener algo que mostrar es un mal asunto. Es una especie de confesión de fracaso». Con ello, Henry James rinde homenaje a *The Importance of Being Earnest*, de Oscar Wilde, cuyo título remitía a su vez al subtítulo de su diálogo *The Critic as Artist: with some Remarks about the Importance of Doing Nothing*.

Por otra parte, el fin del siglo XIX se consagra a la estetización del aburrimiento, a las poses de la indolencia y del spleen. Es el coro de los «¿Para qué?» que entonan Madame Bovary,¹⁰ Mademoiselle de Maupin, Olivier d'Orsel,¹¹ Raoul de Vallonges, Des Esseintes o los dos enciclopedistas flaubertianos,¹² un coro inspirado por el René de Chateaubriand o por su *Vida de Rancé*, canto de hastío que tendrá ecos en el siglo XX, aunque transmutados en drama de estar en el mundo para esas vidas «de más», «de sobra», como la del Roquentin de Sartre, el Salavín de Georges Duhamel o el rey sin distracciones de Giono.

¹⁰ Emma Bovary abandona el estudio de la música diciendo: «¿Para qué tocar? ¿Quién lo oiría?». También guarda «en el armario sus cuadernos de dibujo y las labores de costura. ¿Para qué? ¿Para qué?».

¹¹ En *Dominique*, de Eugène Fromentin, el personaje Olivier d'Orsel no comprende que se escriban libros: «¿Para qué?—decía—. La existencia es demasiado corta y no merece la pena tomarse tantas molestias». Y sostenía entonces, con más ingenio que lógica, la tesis banal de los desanimados: «¿Para qué?».

¹² Bouvard y Pécuchet en los «días tristes», «abrían un libro y lo volvían a cerrar: “¿Para qué?”».

Albert M. Fine (1932-1987) no hizo nada de nada exactamente, a pesar de lo cual advertía: «Si hiciera menos, dejaría de ser arte».¹³ Como resultado de sus estudios de dirección de orquesta en la Julliard School of Music, descubrió la obra de John Cage, bajo cuya influencia se unió al movimiento Fluxus. Entre 1958 y 1966 participó en diversos festivales y exposiciones colectivas, entre ellas *Piano Compositions* en la galería I de Baltimore, con Georges Brecht y Ray Johnson, o *Formal Improvisations* en compañía de Alison Knowles y Eric Andersen en el Saint Mark's Theatre de Nueva York. A principios de los años sesenta fue uno de los iniciadores del *mail art*, manipulando sus postales de prisa y corriendo en sitios que para él no eran lugares de paso, como *coffee-shops*, *cafeterías* y *fast-foods*, donde pasaba el día entero. Estos espacios públicos, pobres, le servían de taller y la calle constituía una extensión. Las postales en cuestión, que dirigía a sus amigos, consistían en unos dibujos estilizados a bolígrafo de los objetos que en ese momento tenía a mano sobre la mesa del local, siempre los mismos: una cucharilla, una bolsita de té, un terrón de azúcar. Otro motivo aparecía también: la huella circular, irregular, que la taza de café dejaba en el mantel. Nada. O menos que nada, porque desaparecía en los buzones.

En la calle podía apropiarse de un trozo de cartón que sobresaliera de un cubo de basura para «mejorarlo» sobre la marcha con un vago dibujo, y ofrecérselo al primer pe-

¹³ «If I did anything less it would cease to be art». Citado por John Broderick en el precioso libro-objeto *Fine Art*, realizado bajo la dirección de Christian Xatrec, homenaje a Albert M. Fine de sus amigos John Cage, Jonas Mekas, Richard Tuttle, Dick Higgins, etc.; Emily Harley Gallery Edition, Nueva York, abril de 1991.

tón con el que se cruzaba. Todo eso, que no es gran cosa, tenía lugar en Nueva York, ciudad que abandonó en 1974, a pie. Caminó en dirección a Maine, y con ello inauguró un vagabundeo a través de los Estados Unidos, un continuo rodeo en torno a la ironía. Porque la ironía hubiera servido para bautizar su desanclaje, aquel lastre que «desgurgitó» sin descanso. Pero no había elegido aquel nombre para su deriva porque, de hecho, no tenía nombre. No volvió a tener domicilio. Su pista se perdió. Jugó a la desaparición hasta con su nombre, firmando con un juego de palabras, Fine Art tachado: (Fine Art).

Quienes conocieron o se cruzaron con Albert M. Fine Art decían que era un individuo excepcionalmente inteligente. Tal vez algunos consideraran que la elección, extrañamente serena, del vagabundeo y la «inconstrucción» de liberada desperdiciaba sus aptitudes intelectuales.¹⁴

Pero sólo esta libertad podía otorgar a su seducción una radicalidad que la distinguiera inequívocamente de la irresponsabilidad. Porque Albert M. Fine no estaba loco. Su despreocupación se limitaba a relegar a un segundo plano el estatus social en beneficio de las aptitudes personales, a esquivar la promoción de sí mismo y a desertar de la obra

¹⁴ «Se trata de demostrar las grandes posibilidades del vagabundo en relación con la virtud... Contra la figura del sabio hierático y un poco infatuado, el cínico propone la del filósofo errante. Siglos más tarde Cioran expresa la simpatía por esta manera de ser, que representa también una proximidad con lo esencial. [...] Durante varios años, Cioran estuvo en contacto con uno de estos hombres, un vagabundo, un mendigo que lo interrogaba acerca de Dios, el mal, la libertad y la materia. [...] Un día Cioran le confesó a su visitante que lo consideraba un auténtico filósofo, y desde entonces no volvió a verlo. Este episodio lo hizo llegar a la conclusión de que el filósofo se distingue por su "preocupación por avanzar siempre hacia un grado más elevado de inseguridad"», Onfray, *op. cit.*, pp. 69-70.

por hacer. En cambio, le preocupaba una jerarquía del respeto: «En el fondo no me interesa el hecho de ser artista. Los museos están llenos, como las bibliotecas. No me gusta la idea de animar a la gente a admirar un trozo de papel antes que a respetar a los seres humanos».¹⁵

LOS BAILARINES

Fabian Lloyd (Arthur Cravan, 1887-desaparecido en 1918), no hizo nada, salvo cinco números de su revista *Maintenant*, e inventar un cruce inédito entre el dandysmo y la idiotéz enemiga de lo pretencioso, lo pomposo y la locura del sentido. Precisamente, realizó la transición entre la herencia, completamente mundana y brillante, de su adulado tío Oscar Wilde, y la incoherencia reivindicada de las grandes proezas dadá.¹⁶

Como vemos claramente, Arthur Cravan aceleró el paso de la vida de artista a la vida artística. El 5 de julio de 1914, organizó una de sus conferencias espectáculo:

¹⁵ Citado por Willie Luncheonette en *Fine Art, op. cit.*

¹⁶ Bastará con mencionar a Franz Jung (1888-1963), que participa activamente en el movimiento dadá de Berlín. Georges Grosz lo recuerda en su autobiografía *Ein kleines Ja und ein grosses Nein* [Un pequeño sí y un gran no]: «Era un borracho inveterado. Adquirió una fama efímera cuando, haciendo el pirata con su ayudante, el marinero Knuffgen, cogió un vapor en pleno mar Báltico, lo dirigió a Leningrado y se lo regaló a los rusos». Franz Jung fue sin embargo productivo. Sus obras completas se publicaron en doce volúmenes en la editorial Nautilus de Hamburgo. En Francia se conoce tan sólo su magnífica autobiografía *Der Weg nach unten* (1961) [El camino hacia abajo], traducido como *Le Scarabée-torpille*, y su primera recopilación de novelas cortas, cuyo título, *Das Trottelbuch* (1912) [El libro del idiota]—eco socarrón de *El idiota* de Dostoyevski—, viene a realzar el de este capítulo consagrado a la idiotéz.

Acudid a la Salle des Sociétés Savantes, 8 rue Danton: el poeta Arthur Cravan (sobrino de Oscar Wilde), campeón de boxeo, peso 125 kg, dos metros de altura. El brutal crítico hablará, boxeará, bailará la nueva «*Boxing dance*»...¹⁷

Y esa tarde, en efecto, después de disparar «unos tiros con su pistola» y despachar «los más enormes despropósitos contra el arte y la vida»,¹⁸ Arthur Cravan habló, bailó y boxeó.

Nada más llegar a París en 1909, Fabian Lloyd, al que pronto se unió su hermano mayor Otho, se interesa por el boxeo. A partir del siguiente año, los dos hermanos serán miembros del club de boxeo Cuny, se inscribirán en el «II Campeonato Anual de Debutantes *Amateurs*» y Fabian Lloyd se proclamará campeón en la categoría de pesos medios. En esta época el boxeo era:

... un auténtico boom que había atraído a las más grandes figuras de América: Harry Lewis, Dixie Kid, Sam Mac Vea, Sam Lagford o Joe Jeannette, enfebrecían a los aficionados parisinos con su clase extraordinaria. Se decía que, depositarios de la *sweet science*, más que boxear, en el ring bailaban. Nada que tuviera que ver pues con las brutalidades y tongos que degradarían luego este deporte...¹⁹

Al mismo tiempo que admira a los flexibles bailarines de foxtrot, Fabian Avenarius Lloyd adopta como nombre artístico y de escándalo Arthur Cravan. Bajo este seudónimo

¹⁷ Cf. Maria Lluïsa Borràs, *Arthur Cravan. Una biografía*, Barcelona, Quaderns Crema, 1993, p. 105.

¹⁸ Borràs, *op. cit.*, p. 105.

¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

comenzará la coreografía de su vida. Arthur Cravan, en el terreno del arte, llega al final de una historia que según él es una sucesión de brutalidades y de blufs, y a la que se esforzará por importar la técnica de la esquivia y la danza del cuadrilátero. Y si en 1910 *boxeador* era sinónimo de *bailarín*, Cravan no hará más que añadir el término *artista* a la lista. El artista-bailarín-boxeador es, por supuesto, una especie rara en la que cabría incluir a Cassius Clay como el último representante sui géneris. Asimismo, Muhammad Ali, en la entrevista filmada con William Klein, antes del combate contra Georges Foreman en Kinshasa en 1974,²⁰ no deja de insistir en que él es un bailarín: «Yo soy bailarín, yo soy el más grande, el mejor bailarín», y lo dice como una terrible amenaza para su adversario. No dice que es un asesino, un rompeshuesos, no, dice que es un bailarín, y en este término condensa lo que él es en el cuadrilátero y su magnífica exuberancia, su capacidad excepcional de invectiva, la poesía desconcertante de sus réplicas y de sus números de actor.

Llamamos bailarines a los espíritus deportistas que encadenan los instantes como si fueran esbozos. Están enamorados de su silueta, hablan alto pero desaparecen sin dejar huella. Son diletantes, les aterra cualquier beneficio, cualquier producto, que no sabrían si no perder.

Al artista como diletante, seducido por las estrategias de la idiotez, no le repugna tanto la idea de tener que hacer, producir, como la comprometida situación de tener que responder a una demanda, es decir, de ser un proveedor. Como decía Duchamp: «Me siento muy bien sin haber producido nada desde hace mucho tiempo. No atribuyo al artista esa especie de función social que le obliga a

²⁰ *The Greatest (1969-1974)*. Nuevo montaje de *Cassius le Grand* que incluye el combate con Ali-Foreman (Zaire, 1974).

hacer algo, y por la que se debe al público. Me horrorizan todas esas consideraciones». ²¹ «No hacer» no es tanto una respuesta al todo industrial como a la lógica comercial de la sociedad. No es tanto el objeto el que plantea un problema como el horizonte de stocks que promete; no es tanto el trabajo artesanal como la conversión de los cuadros en mercancía; no es tanto el trabajo como la plusvalía, la destrucción masiva del producto a que conduce. No hay nada que el diletante deteste más que las fórmulas violentas y blandas del marketing. No hace campaña. No es un vendedor, ni un mentiroso. Prefiere la pereza. Egoísta hasta la independencia, apenas presta atención a las exigencias del rendimiento, de la rentabilidad. En este aspecto, compare el asco de Cioran:

El principio del mal reside en la tensión de la voluntad, en la ineptitud para el quietismo, en la megalomanía prometeica de una raza que revienta de ideal, que estalla bajo sus convicciones y la cual, por haberse complacido en despreciar la duda y la pereza—vicios más nobles que todas sus virtudes—, se ha internado en una vía de perdición, en la historia, en esa mezcla indecente de banalidad y apocalipsis... ²²

Sería necesaria la invención del sustantivo *improductor*, más exacto que el adjetivo *improductivo*, para nombrar a esos creadores ligados a lo inmaterial, a lo no demostrativo, a la ironía del gesto, a la poesía de las coincidencias; son los no gestores del efecto producido, los contemplativos, de algún modo los indiferentes: «La sociedad es un infier-

²¹ Cabanne, *op. cit.*

²² E. M. Cioran, *Breviario de podredumbre*, trad. Fernando Savater, Madrid, Taurus Bolsillo, 1997, pp. 28-29.

no de salvadores. Lo que buscaba Diógenes con su linterna era un *indiferente...*» ²³

Precisemos que si bien Cioran no perteneció a la raza de los improductivos sí gozó en su entorno, como Borges, de amistades influyentes que contribuyeron a afinar sus pasiones y sus odios, como Petre Tutea, por quien profesaba una admiración sin reservas, y que para él era precisamente «el filósofo sin obra».

²³ *Ibid.*, p. 30.

ADMINISTRAR LAS AUSENCIAS

CELEBRAR LO QUE NO TUVO LUGAR

En la plaza de Narvik, en el distrito VIII de París, se alza un monumento de lo más singular: un bajorrelieve de fundición donde vemos la silueta de un soldado y al fondo una batalla, un mar embravecido y una ciudad en llamas. El texto en mayúsculas es el siguiente:

A la memoria de las fuerzas aliadas que en mayo de 1940 consiguieron realizar el primer desembarco en la región noruega de Narvik y lograron una victoria a la que se les había ordenado renunciar.

De hecho, se trata de un homenaje insólito: una entrada en materia priápica para una caída por lo menos lamentable. ¿Qué es exactamente lo que quiere celebrarse: la victoria efectivamente lograda o la misma victoria inmediatamente abandonada, y por lo tanto perdida? No está claro si se trata de una celebración laudatoria o de un reproche apesadumbrado. Seguramente es un monumento único en su género, pues conmemora lo que apenas tuvo lugar, tanto es así que incluso cabría decir que no existió. A menos que se trate de un monumento que celebra, sin atreverse a decirlo abiertamente, la derrota, misteriosamente dedicado a aclamar la memoria de una debacle. Un *ex voto suscepto* de perder, de fallar, de abortar.

¿Acaso es posible que se ordenara a un soldado: «¡Re-

nuncie a la victoria!»? Sin embargo, la orden que se autoimpone Ventidio, oficial de Antonio, cuando, tras haber vencido a los partos, se le ordena perseguirlos y completar así la victoria, es al menos de la misma naturaleza:

*... Better to leave undone, than by our deed
Acquire too high a fame...¹*

[Más vale dejar algo inacabado, | que adquirir una fama demasiado grande...].

De modo que el monumento de la plaza de Narvik, en lo que tiene de ambiguo, de simbólica división entre la celebración y la conciencia de haber perdido el objeto de ésta, nos lleva a evocar una cita de Genet sobre Rembrandt: «En cuanto a la pintura, aquel hijo de molinero que a los veintitrés años sabía pintar admirablemente, a los treinta y siete ya no sabrá hacerlo».² Sin duda, merece la pena plantearse esta cuestión a propósito del artista. Ya que la victoria en arte reside muy a menudo en lo que es admisible perder, olvidar, abandonar: convenciones, técnicas, automatismos culturales, demagogia. Para acabar, o para empezar, con la obra misma.

Se impone en consecuencia la impracticable responsabilidad de hacernos cargo de los archivos volátiles de esos objetos nunca realizados, de esas ficciones que se quedaron en ficticias, de esas victorias abandonadas. ¿Cómo juzgarlos, cómo comentarlos? ¿Qué hacer con estos objetos marcados por su preciso propósito de ser el éter de su pasar, flotando en el umbral de su realización? ¿Cómo clasifi-

¹ William Shakespeare, *Antony and Cleopatra*, acto III, escena 1.

² Jean Genet, *Rembrandt*, «Le Secret de Rembrandt», Gallimard, 1995.

carlos, fijarlos, retenerlos y, traicionándolos de alguna manera, integrarlos a la Historia?

Claude Leroy traza, en su magnífico artículo «Les livres fantômes»,³ los planos de una biblioteca de las intenciones frustradas y las palinodias. Se trata apenas de un holograma, el boceto de un sueño, donde alude en particular a los libros «inacabados o incluso no escritos, simplemente evocados al azar en un carta, anunciados en las páginas de otro libro o en una hoja de guarda de la que nunca salieron, o incluso anunciados por un primer tomo que no tendrá continuación, y que han ocupado su lugar en la biblioteca fantasma, que duplica a la otra». Todas estas obras nos persiguen porque se nos transmitió la certeza de su ausencia o la simple hipótesis de su desaparición. Y también las echamos de menos, no porque despierten un particular gusto por la nada, sino tan sólo porque excitan la típica curiosidad de lo que se nos escamotea.⁴ Se trata de una forma de erotismo. El erotismo de un Blaise Cendrars cuando se plantea la redacción de un «Manual de la bibliografía de los libros nunca publicados ni siquiera escritos». El mismo Cendrars que puso en circulación en los limbos editoriales más de trescientos fantasmas de obras, anunciando sistemáticamente al final de sus bibliografías «treinta y tres volúmenes» en preparación; nunca eran los mismos pero todos estaban igualmente destinados a quedar en meros títulos. Jacques Lizène (nacido en Lieja en 1946), autoproclamado «Pequeño Maestro liejense de la segunda mitad

³ Cf. *L'Univers des bibliothèques, d'Alexandrie à Internet*, monográfico de *Le magazine littéraire*, n.º 349, diciembre de 1996.

⁴ «Se dice que el novelista ruso Nekrásov vagaba de librería en librería a la busca de todos los ejemplares de su primera antología de poemas para destruirlos. [...] Quién no estaría tentado de renunciar a todas las novelas de Nekrásov a cambio de la antología que él desaprobaba», *ibid.*

del siglo XX, artista de la mediocridad», realizó en 1975 el proyecto de una obra constituida por una serie de títulos imaginarios de novelas que nunca escribió, bajo la doble denominación de *Libro de libros* y *Del mismo autor*.

LA BIBLIOTECA DE LOS LIBROS ABORTADOS

La biblioteca Brautigan, en Estados Unidos, en Burlington, en el estado de Vermont, la integran libros rechazados por los editores, obras abortadas, en suma, que han quedado petrificadas en ese estadio del manuscrito al cual se suma algo peor que el oprobio: el veredicto a menudo tan injusto como definitivo del fracaso. Libros, pues, que no existen.

La naturaleza misma del fiasco prohíbe toda correspondencia con la realidad del fracaso. Éste no existe virtualmente, sólo se puede considerar como resultado, ya que supone una realización. Así que los lamentables y acomplejados esbozos de las ficciones stendhalianas que Michel Crouzet pudo reunir bajo el título explícito de *Romans abandonnés*⁵ [Novelas abandonadas] no pueden integrarse en la categoría de fracasos, ya que, al no haber sido realizadas, pertenecen a la realidad del fiasco—término, por lo demás, importado de Italia por el mismo Stendhal—, que implica la ruptura contractual, la interrupción antes de terminar un proyecto, y por lo tanto la dispensa de todo resultado, clasificación y comentario positivo o negativo. El fiasco no es el fracaso, del mismo modo que abandonar impide el resultado deportivo, o que la eyaculación precoz no impone tanto una hemorragia del goce como de su realización. Mientras que el fracaso aboca al jaque mate, pro-

⁵ Biblioteca 10/18, París, UGE, 1968.

vocando el final de la partida, el fiasco, experiencia menos enfática, reconduce a una inmanencia cerrada, a una situación sin transcendencia, sin legitimación, sin formulación. El fracaso—el fracaso y el jaque mate del juego—marca una conclusión, negativa, pero conclusión al fin: un proceso ha llegado a su término lógico. El fracaso es un resultado, y como tal posee la misma entidad que la solución de una ecuación matemática, mientras que el fiasco es una disfunción—el término designa la disfunción sexual—⁶ que, al echar a perder el proyecto cuando está en proceso, inhibe todo epílogo. Archivar, pues, los fiascos.

¿No habrá por tanto, si la lógica y el sentido común así lo exigen, que batirse en retirada, cejar en el combate, cuando la derrota parece imponerse y la fortuna nos es adversa? Cierta sucesión, conmovedora a su manera, ilustrará este tipo de decisión:

Christophe Desgranges, un hombre de treinta años originario de la Alta Saboya, se había instalado recientemente en Alsacia. Solo y sin dinero, atracó una sucursal bancaria en Obermodern, y robó unos cuatro mil francos. Consciente de que lo buscaban, prefirió entregarse que arriesgarse a huir. Cuando Desgranges telefoneó a los gendarmes [...], éstos creyeron que se trataba de una broma. Pero media hora más tarde, vieron efectivamente llegar al Desgranges que buscaban, un hombre regordete y con una pequeña barba. En la investigación, el individuo explicó su fallida carrera de delincuente, evocando especialmente cómo fracasó el primer atraco a mano armada en 1991, en el departamento de Oise: en el momento de huir, tras el delito, su Renault 4 se caló... Aquella infracción le había costado cinco años de cár-

⁶ Véase el capítulo titulado «Des Fiasco», en *De l'amour*, de Stendhal. [Hay trad. en español: *Del amor*, trad. Consuelo Berges, Madrid, Alianza, 2011].

cel. «Creo que no estoy hecho para este tipo de actividad. Más me vale volver a prisión, para recibir una verdadera formación profesional», explicó.⁷

¿Cuántos Desgranges escritores, fallidos o abortados, existen? ¿Cuántos manuscritos existen que, a pesar de fantasear con ser libros, son algo totalmente diferente, huellas impublicables por demasiado personales, demasiado nutridas de pasiones inasimilables, patinazos que no respetan las estrictas convenciones de la edición? ¿Cuántos textos hay que son verdaderas experiencias vitales, desprovistos de todo crédito artístico, y que no han sabido plegarse a los esquemas comunes de las pequeñas fruslerías narrativas que exige la industria del papel impreso? Una infinidad de la que son testigos todos los comités de lectura de las editoriales. De ahí el interés, poético, conceptual y, digamos, humano, de la biblioteca Brautigan, un fondo de manuscritos rechazados. Inspirada por la novela *The Abortion* [El aborto] y como homenaje a su autor, Richard Brautigan, la Brautigan Library, fundada por Todd Lockwood, es a menudo el último recurso—a veces el primero—para autores que desean que sus obras inéditas sean archivadas y leídas por personas que se desplazan a veces desde muy lejos para acceder a ellas. De hecho, la novela de Brautigan, cuyo título completo es *The Abortion: An Historical Romance* [El aborto. Una novela histórica] (1966), publicada por Simon & Schuster en 1971, narra la historia de un bibliotecario que conoce en San Francisco a una mujer con quien vive en una biblioteca imaginaria de libros no publicados. Pero además *El aborto* es, casualmente, al menos según la crítica, la novela menos lograda de Brautigan, mucho menos que *A*

⁷ *Libération*, primero de agosto de 1994.

Confederate General from Big Sur [Un general confederado de Big Sur] o *The Revenge of the Lawn: Stories 1962-1970* [La venganza del césped. Cuentos 1962-1970].

Desde 1990, lectores cada vez más numerosos, de Canadá, de Inglaterra, de Francia, de Italia, de Suecia, de Rusia y de todos los estados americanos, han realizado el peregrinaje literario para descubrir tan peculiar biblioteca, nacida de una ficción. Son raras las ficciones lo bastante poderosas para generar monumentos e inscribirse en lo real con la firmeza del primer hecho histórico probado. En el panorama de las fábulas encarnadas, la Brautigan Library ocupa un lugar próximo al monumento que adorna actualmente las inmediaciones de las atarazanas de Odesa y conmemora un fusilamiento trágico que sólo tuvo lugar en la película de Eisenstein.

Según explica el fundador de la Brautigan Library:

Nuestro papel es ofrecer una audiencia a los escritos escondidos en los desvanes, los cajones, los armarios. El día de la inauguración, el 21 de abril de 1990, teníamos siete libros, actualmente tenemos alrededor de trescientos, y hay sitio para tres mil. Aceptamos automáticamente todas las obras en lengua inglesa. Por nuestra parte no emitimos juicio, no tenemos requisitos de presentación ni criterio particular alguno [...]. Aceptamos todo, con excepción de libros ya publicados. Pero si un texto se edita después de haber sido depositado en nuestra biblioteca, puede permanecer en depósito.

El proyecto de montar esta biblioteca persiguió a Todd Lockwood durante quince años, mientras releía sin cesar la novela de Brautigan. Inicialmente, intentó reunir un comité literario. Pero el agente de Kurt Vonnegut se rio en sus narices y Garry Trudeau, el creador de la tira cómica *Doonesbury*, le envió una carta negándose en redondo. La carta

está enmarcada en la biblioteca: «¿Por qué va a malgastar alguien horas rebuscando entre libros rechazados con la esperanza de descubrir algo que valga la pena leer?». En cambio, algunos escritores, como el poeta Robert Creeley y el novelista Thomas McGuane, dieron su apoyo al proyecto. Hoy, los autores de la biblioteca tienen de trece a noventa y dos años. Hombres y mujeres están igualmente representados, aunque son más las mujeres que escriben poesía. Solamente la mitad del total de autores intentaron publicar su obra. Naturalmente, hay maravillas, o perlas, en los estantes de la biblioteca, hasta el punto de que una gran editorial se está planteando en serio publicar una «selección de textos de la biblioteca Brautigan». Se han invertido capciosamente las tornas de un sistema de reconocimiento que se muere de la cola, desbordado y luego atrapado por sus propios residuos, fascinado por lo que quedó al otro lado de una frontera que él mismo instituyó y que se sabe incapaz de justificar. Este proyecto editorial, obscuro en el sentido de que sólo consiste en la confesión de su propia ceguera—confesión ni siquiera lúcida—, se parece a esas colecciones televisivas de disparates que, con el característico mal gusto del distanciamiento en el mundo del espectáculo, chapotean en los miasmas de sus patinazos y la grosería de sus lapsus. Así, se exhibe, se edita, lo que se consideró en su día desprovisto de interés o catastrófico, como si el fracaso no existiera verdaderamente, como si sólo una frontera movediza y laxa lo separara de lo que oficialmente tiene derecho a la existencia, como si no cupiera dramatizar el fracaso o más bien como si hoy fuera ya imposible asumir la decisión de desterrar, vetar, infligir las gemonías, la vergüenza y la infamia del fiasco. Una cultura que ya no sabe respetar, hacer perdurar, por artificial y arbitrario que sea, el infierno social del fracaso, las fosas comunes e inapelables de la falta de reco-

nocimiento, se transforma entonces efectivamente en una inmensa colección de disparates. Toda cultura que pierde el coraje de asumir su injusticia firma de hecho la sentencia de muerte de sus valores cardinales, los cuales son mentiras.

Habrá que meter la nariz en la industria cultural, en el abyecto desprecio del hecho literario que no sólo la caracteriza, sino que la constituye. Porque el deseo más natural de un lector es dar con libros que no se parezcan a nada, que diverjan de todo, que lleven su singularidad a los peores excesos, deliberados o no, tanto de la incompletitud como de la torpeza. Sí, el lector también aspira al libro mal escrito, «plagado de incorrecciones», como llegó a escribir Paul Souday en el primer tomo de *En busca del tiempo perdido*. Debemos extrañas e intensas emociones a manuscritos que, desde la primera línea, sabemos condenados a no existir. Libros raros, charlatanes, sin pedigrí, en los que la materia más viva son precisamente esas taras que les impiden convencer pero no seducir: la confesión en tinta roja de una adolescente enamorada de Michael Jackson; los poemas en bruto, adornados con dibujos al margen, que atestiguan la voluntad de llegar al fondo de una obsesión por los muslos de las mujeres; un ensayo a la manera de Jean-Pierre Brisset; una recopilación de fulgores sin ortografía; un vertiginoso *nouveau roman* concebido por algún policía jubilado que, por toda cultura literaria, sólo tuvo trato con un puñado de textos legales, una caterva de circulares y otros tantos decretos municipales. Sí, esos libros son legibles, sin piedad, sin condescendencia, con pasión. Cada uno es un continente, un fenómeno, un accidente, enorme. Exactamente lo contrario de la literatura industrial, homogénea, cuyas normas ha impuesto la edición. Pero no son sólo legibles, sino que, en el contexto actual, constituyen impresionables manifestaciones de la creación literaria.

La idea de que los escasos hechos y las escasas obras que se han conservado del pasado son forzosamente lo mejor y lo más importante del pensamiento de esas épocas es una idea ingenua. Su conservación es tan sólo el resultado de que un pequeño cenáculo las ha elegido y aplaudido eliminando las demás. Los corifeos de la cultura no se han parado a pensar en la gran cifra de seres humanos ni en las innumerables producciones del pensamiento. No se han parado a pensar en todas las vías de expresión del pensamiento distintas de la escritura, y sobre todo de la escritura elegante, que existen. Ingenuamente convencidos de que no hay pensamiento que valga más allá del elegantemente escrito, creen que con el inventario de la biblioteca poseen la suma de cuanto fue jamás pensado.⁸

LA SOCIEDAD PERPENDICULAR, SUPERADMINISTRACIÓN

La Sociedad Perpendicular llevó a cabo, a partir de 1984, otra experiencia de recopilación de proyectos no realizados, de colección de no acontecimientos artísticos. Esta sociedad consistía esencialmente en una estructura burocrática hiperrealista, constituida por un comité central y estructurada a partir de un organigrama. Contaba con diez despachos con atribuciones específicas (Propaganda y Evangelización; Disidencia Oficial; Instituto de Control Perpendicular; Unidad de Programa Perpendicular...) y tenía la particularidad de no haberse asignado otra función ni tener más razón de ser que producir textos administrativos en cantidad. La Sociedad Perpendicular fue pues un escaparate, una ficción de empresa, un simulacro de actividad terciaria. Cien dossiers, otras tantas circulares, notas

⁸ Dubuffet, *Asphyxiante...*, *op. cit.*

que emanaban de los servicios, se ponían regularmente en circulación en los circuitos sumamente jerarquizados de la Sociedad Perpendicular para ser luego enmendados, censurados, comentados, mejorados y finalmente archivados. La realización no era necesaria ya que todo el valor de los proyectos era su fluidez administrativa, su poesía de acontecimiento virtual, su *performance* dialéctica. El propósito era inducir flujos en el marco de un vasto juego de rol que implicó casi a tiempo completo a diez personas durante diez años. Así fue como, a partir de 1984, el teatro administrativo escenificado por los responsables de los diferentes despachos se desarrolló con la débil y amortiguada grandilocuencia de los universos en que se opera la gestión de bienes y de intereses. Las crisis, pronunciamientos, escándalos, adoptaban la apariencia de tormentas sintéticas; pues su verdadera naturaleza, saturada de ficción, los asemejaba bastante a esas olas accionadas mecánicamente con el único fin de agitarse en las playas artificiales de los centros de ocio implantados en un medio urbano.

El sector más importante de la Sociedad Perpendicular era la Oficina de Proyectos no Realizados, ya que, lejos de ser una vía para aparcar las proposiciones excepcionalmente abortadas, una morgue donde encallarían las ideas desechadas o los planes residuales, representaba por el contrario el papel de músculo cardíaco del organigrama, mejor dicho su combustible, su pretexto, su fantasma, su destino. La actividad misma de la Sociedad Perpendicular no tenía otra función que proveer y alimentar este servicio.⁹

⁹ Un joven artista, Alain Bublex, con el mismo principio expuso en 1996 lo que él llamó sus *Tentativas* (en la galería Nathalie y Georges Philippe Vallois de París), que consistían en una reconstrucción ficticia de exposiciones museísticas personales que nunca habían tenido lugar; así, lo que no había existido se convertía en material de la obra.

Como esta escultura burocrática se desarrollaba al tempo lento pero regular de los consejos de administración, la respiración de la máquina consistió en la «producción» de múltiples proyectos, cuyo valor de ningún modo radicaba en ser más o menos realizables. La Sociedad Perpendicular se limitaba a enunciar esos dichosos proyectos. La expresión «se limitaba» no debe ser entendida en estas circunstancias como una retirada, una restricción o una limitación acomplejada. La potencia de la Sociedad Perpendicular residía en la producción de una ficción que no tenía por qué preceder a la objetivación. Aunque fría en sus apariencias y en el aspecto que deseaba dar a sus maneras, produjo no pocos objetos dotados de calor y humanidad, a saber: sueños, sus propios sueños. Capaz de exhibir virulencia y excesos en situaciones de crisis, consiguió hacer brillar, con su entusiasmo, en alguna junta o reunión del comité central, el espejismo de los fantasmas intelectuales de cada uno de sus miembros.

Así sucedió con un dossier clasificado como prioritario que circuló en el seno de la Sociedad Perpendicular durante los últimos meses del año 1989. Se trataba de un documento titulado «Elaboración de un servicio de auditoría del universo novelesco», para poner a disposición de los creadores de ficción y otros productores de narraciones un servicio de auditoría. Este servicio estaba destinado a ayudar a cualquier autor carente de ideas o proyectos, ofreciéndole asistencia literaria (propuesta de guiones de recambio, reelaboración de intrigas manidas, consejos en materia de suspense...); asistencia de carácter intelectual (consejos de lectura, sesiones de motivación ideológica, reeducación política de veleidad novelesca demasiado pobre en su compromiso activista...) o de orden propiamente técnico (elección del tratamiento de textos, elabo-

ración de ritmos de trabajo, cursos de dietética adaptada al acto creativo...).

Singular energía terciaria, la empleada en aquella propuesta de asistencia a la creación cuyo destino era no ser creada nunca. Ficción clínica, incluso cínica, que corroe en su esencia misma la vanidad de hacer.¹⁰

UNA LEYENDA DE LOS GESTOS

Otro filón, sujeto incesantemente a la dinámica del mito, deforma y perturba el reflejo cultural de los anales. Es la excentricidad. Los excéntricos prolongan y desvían la práctica del dandysmo adornándola con caracteres ruidosos, llamativos y de mal gusto. El mal gusto es en este caso el rasgo de individualismo y originalidad que se opone más explícitamente al kitsch, que es la invención, carente de originalidad por definición, del lugar común más corriente posible—el arte de la felicidad para uso de una amplia mayoría—y de las modas de consumo a que induce. Roger Kempf ofrece algunos ejemplos de comportamientos que hicieron célebre en su época a un tal Saint-Cricq:

Cuando hacía mucho calor, Saint-Cricq pedía tres helados, se comía el primero y vertía los otros dos en sus botas. ¿Quién no conocía sus manías y extravagancias en 1835? [...] En el café inglés, entre sorbo y sorbo de chocolate, tragaba ostras o bien trituraba nerviosamente una ensalada de milamores que espolvoreaba con tabaco. Después reclamaba su tarro de *cold-cream*. Roger de Beauvoir estaba presente: «El extraño convidado se

¹⁰ *Société Perpendiculaire. Rapport d'activité (1985-2000)*, París, Images Modernes, 2002.

quitó el sombrero, y se embadurnó literalmente la cara con esa crema que tan lucrativamente para ellos venden los perfumistas. Hecho esto, volvió a abrir su tabaquera, y echándose a la cara varios pellizcos de tabaco, se espolvoreó a sí mismo como había hecho con la ensalada».¹¹

La historia de la excentricidad es una tradición infame, en la medida en que no puede ser escrita, es decir, construida. ¿Cómo articular las líneas discontinuas que nada permite fijar y que sólo es posible restituir por medio de algunas figuras aisladas y yuxtapuestas? Unas pocas biografías incompletas, como las ya evocadas de los dandys excesivos Vaché, Rigaut o Cravan, sobre los que ninguna estética compartida permite urdir en historia, salvo mediante el relato de algunos gestos que, por otra parte, pueden ser unos cuantos chistes, algunos sueños o el lanzamiento de una bomba.¹²

POR DETRÁS

Asimismo, a riesgo de parecer tendenciosos o incluso deshonrados, habría que inscribir en esta tipología algunas obras inexistentes, ciertas creaciones innegablemente dotadas de una existencia objetiva, pero vinculadas, por la naturaleza de su proceso de elaboración, a la familia de las obras fantasma. Entran en esta categoría realizaciones que no fueron concebidas por sí mismas, obras que deben su nacimiento a otros motivos distintos del deseo de llevarlas a cabo por parte del artista.

¹¹ Roger Kempf, *Dandies: Baudelaire et Cie*, París, Seuil, 1984.

¹² El escritor anarquista Laurent Tailhade afirmaba: «Qué importan algunas vidas humanas si el gesto es bello».

Pierre Menard es el Monsieur Teste de Borges: la obra visible, el resultado y los trabajos en la medida en que son públicos importan menos que la «obra invisible», la que no se muestra, la que se esconde y cuyos actos manifiestos y obras ostensibles pretenden disimular.¹³

Así era en los *Vexierbildern* alemanes del siglo XVI, en los que un aparente paisaje escondía una imagen secreta. Porque ¿de qué se trata? Pierre Menard, el autor del *Quijote*, es la invención de un autor inventando un texto ya existente. Pierre Menard reescribe, en el siglo XX, los capítulos IX y XXXVIII de la primera parte de la novela de Cervantes y un fragmento del capítulo XII. Y aunque la motivación de semejante reescritura no es el plagio, el resultado es una pura y simple copia. He aquí cómo dos textos idénticos pueden constituir dos entidades diferentes al estar concebidos en dos épocas diferentes.

Ahora bien, si conocemos las condiciones biográficas vinculadas a la escritura de esta ficción, la lancinante metáfora de la muerte del autor la ilumina repentinamente con fuerza. En 1938 Borges es víctima de un grave accidente, que narra en el relato autobiográfico *El sur*. Al subir corriendo las escaleras de la biblioteca de los suburbios de Buenos Aires donde era ayudante, chocó de bruces contra el postigo de una ventana, y se hizo un profundo corte en la frente que estuvo a punto de causarle la muerte. Raphaël Lellouche analiza escrupulosamente la relación entre biografía y proyecto literario: «Este accidente puede calificarse de fatal. 1938, es el año en que el destino imprime su marca en la existencia de Borges. Curado de la septicemia que la herida le provocó, Borges temía que aquel golpe y la

¹³ Lellouche, *op. cit.*

herida hubieran afectado sus facultades mentales. Y para ponerlas a prueba comenzó a redactar *Pierre Menard, autor del «Quijote»*. Y entonces decidió probar un género literario nuevo para él, el relato fantástico. Al escribir este relato, está pues, como Monsieur Teste, únicamente preocupado por averiguar “de qué es capaz”, y no de los “resultados”. Lo que le interesa verdadera y vitalmente de este ejercicio es poner a prueba sus facultades, no crear algo para ofrecerlo al público. Es, muy a pesar suyo, valeryano a la fuerza.¹⁴

De modo que, para empezar, la obra invisible en que consiste el verdadero proyecto de «Borges-autor-de-Pierre-Menard-autor-del-*Quijote*» se impone como una experiencia mental, una prueba de las capacidades cerebrales del autor. El texto no esconde el valor intrínseco del *Quijote* de Menard, que superpuesto al relato homónimo anterior desaparece, ya que está desprovisto de rasgos distintivos. *Pierre Menard* no debe pues su nacimiento más que a la supuesta facultad del escrito de circunscribir y reunir concentrando lo esencial de las capacidades intelectuales. A menos que la escritura intervenga aquí a modo de placebo, suerte de dique levantado, en y por la presión de la ficción misma, contra el tremendo y amenazador mar de fondo, la enfermedad, la locura, la hemorragia del sentido.

Este argumento resulta ser un *remake* del siniestro itinerario de Oscar Wilde por las prisiones de Pentonville, Wandsworth y Reading, en el sentido de que la más íntima y cruel angustia del escritor inglés, más allá de la vergüenza y el sufrimiento, era la posibilidad, que acechaba cotidianamente, de volverse loco, de perder definitivamente la razón. No es extraño que Wilde escribiera una carta pidiendo—en tercera persona—su liberación:

¹⁴ *Ibid.*

Hay otras aprensiones que el demandante no puede mencionar por falta de espacio, pero el peligro que él más teme es la locura, la locura es su principal terror. En consecuencia, suplica que su prolongada reclusión, con la desolación que la acompaña, se considere suficiente castigo, y se le ponga fin de una vez, en lugar de prolongarla inútilmente o por venganza hasta que la demencia se apodere tanto del alma como del cuerpo y lo aboque a la máxima degradación y vergüenza.

Sorda inquietud que va agudizándose inevitablemente y empujará a Wilde a lanzarse a encarnizados combates administrativos, valiéndose en la medida de lo posible de sus relaciones, con el único fin de que se le permita escribir. Para él era una actividad más preciosa, en términos de higiene, que la lectura, lo cual no le inhibió de perseguir a los directores de las cárceles con inmensas listas de obras que deseaba procurarse. Finalmente terminó consiguiendo que le permitieran escribir. Así pudo componer su *De profundis*, una larga carta de amor destinada al joven lord Alfred Douglas que concluyó en abril de 1897. Una carta de amor demasiado larga para sólo parecer justificada por su único tema, logorrea de construcción incoherente que un exceso de elocuencia lastra inevitablemente, una larga carta de amor cuyo autor sabía además que no obtendría autorización para hacerla llegar a su destinatario, ya que el Ministerio de Interior le impedía realizar cualquier envío postal. Una larga carta evidentemente escrita para sí mismo, el texto de un charlatán, enfermizamente extenso, destinado a todas luces a devorar espacio, a consumir tiempo, a poner en formación todas las capacidades del intelecto, no a crear una obra. Su biógrafo, Richard Ellmann, también insiste en el hecho de que, en los momentos en que se le prohibió escribir, «la composición de

obras no escritas le permitía seguir confiando en sus capacidades mentales».¹⁵

En ambos casos, tanto el de Borges como el de Wilde, las obras surgen como balizas a lo largo de una pista de aeropuerto. Realizadas o no, materializadas sobre el papel o confiadas a la sola memoria de su autor, mantienen el rumbo de la capacidad de juicio, protegen de la decadencia. Levantadas a toda prisa a orillas de crisis y enfermedades, a guisa de semáforos, sus mensajes no están destinados al mundo exterior, sino que son, por el contrario, de estricto uso interno, como procedimientos nemotécnicos, como ejercicios contra la agnosia, para retardar la alteración de la memoria. Son ejercicios de escritura mental y de memorización a los que, desde su adolescencia, Pierre Guyotat, por ejemplo, también dice haberse acostumbrado.

Obras para uso personal, esencialmente egoístas, sin vocación de ser compartidas, sin otra virtud para su creador que la de parecer posibles en un momento dado. Obras, pues, que no existen por sí mismas, y *a fortiori* menos aún para un lector, un espectador, al menos en la época de su realización. Próximas al modelo paroxístico de la obra que Duchamp escribió con Halberstadt en 1932, *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées* [La oposición y los casos conjugados están reconciliados], un tratado de ajedrez que se ocupaba de problemas técnicos «que no interesan a ningún jugador de ajedrez». «Ni siquiera los campeones de ajedrez leen este libro, porque los problemas que plantea no se dan en la vida más que una vez. Son problemas de posibles finales de partida, pero tan raros que casi son

¹⁵ Richard Ellmann, *Oscar Wilde*, Nueva York, Vintage, 1987. [Hay trad. en español: *Oscar Wilde*, trad. Néstor A. Minguéz, Barcelona, Edhasa, 1990].

utópicos».¹⁶ Ahora bien, el artista que escribe este tratado destinado a no satisfacer ni interesar a ningún lector es el mismo que insistió en que una obra existe gracias a quien la contempla y afirmó que si «hubiera un genio cualquiera en el corazón de África que hiciera cada día cuadros extraordinarios pero nadie los viera, no existiría».¹⁷ No es posible decir más claramente que, para Duchamp, crear una obra no es una condición necesaria ni suficiente para que exista. Sin tergiversar el razonamiento, podría formularse la proposición como sigue: plantearse obras tales que, una vez creadas, consiguieran no existir.

¹⁶ Cabanne, *op.cit.*

¹⁷ *Ibid.*

LOS BORRADORES.

PRODUCIR EL VACÍO

En 1953, Robert Rauschenberg, que entonces tiene veintiocho años, conoce a Willem de Kooning, uno de los maestros del expresionismo abstracto. En 1950, De Kooning ha comenzado su serie más célebre, *Women*: unos retratos abruptos, al impasto, de mujeres carnívoras. En ellos se advierten las mismas pinceladas nerviosas y aceradas que constituirán la marca de sus *action paintings* y que influirán de manera decisiva en una nueva generación de artistas neoyorquinos a la que pertenece Rauschenberg. Rauschenberg visita pues al «padre» y le propone que le ceda un dibujo para que él pueda borrarlo.

Al principio, no le gustó demasiado la idea; pero había entendido bien y, al cabo de un rato, aceptó. Echó mano a una carpeta con dibujos suyos y comenzó a revisarlos. Sacó uno, lo miró y dijo: «No, no voy a ponértelo tan fácil. Debe ser algo que luego eche de menos». Entonces eligió otra carpeta, la examinó y finalmente me dio un dibujo que me llevé a casa. No fue nada fácil. Era un dibujo hecho con una mina dura, pero también grasa, y me dio mucho trabajo, tuve que rascar con todo tipo de gomas. Pero al final funcionó, me gustó el resultado. Me parecía una obra de arte totalmente legítima, obtenida a partir de un borrado. Así que el problema estaba resuelto, y no merecía la pena volver a empezar.¹

¹ *Conceptual Art and Conceptual Aspect*, Nueva York, The New York Cultural Center, 1970.

La obra se llama *Erased De Kooning Drawing* (1953). Borrar la imagen del padre reviste en esta acción una sutil ambigüedad, ya que borrarlo con su permiso es al mismo tiempo borrarse ante él; donde *borrarse*, en sentido propio —imponer una retirada al propio cuerpo para darle paso a otro, por educación o respeto, como en sentido figurado; u olvidarse uno de sí mismo en el movimiento mental a que induce la deferencia—, implica la sumisión, o al menos las marcas convencionales de ésta: «Es necesario que el virtuoso se borre ante el compositor» (Berlioz). Ambigüedad del papel interpretado por De Kooning: padre al que matar o patrocinador obligado.

Puesto que se trata de una enunciación en primera persona que toma el relevo de la tercera, y puesto que esta propuesta artística se revela paradójicamente el *súmmum* del fetichismo del objeto y de la forma, y puesto que, por último, ha elegido para sí el vacío por objeto sin que esta opción sea paradigmática de la obra ni represente una elección exclusiva por parte del artista, *Erased De Kooning Drawing* no pertenece a priori a nuestro catálogo de obras inexistentes o de tímida existencia. La ausencia no desempeña en este caso el papel principal, ni implica ningún juicio de valor susceptible de constituir un modelo. Si se tratase, no obstante, de un principio, sería en su sentido primero de elemento constituyente, es decir, de origen. La elección de la ausencia no designa aquí tanto la región moral y estética de la obra por venir como la *tabula rasa* necesaria e insuficiente del primer impulso y las intuiciones del joven artista. Esta acción del vacío es una experiencia dentro de una obra en modo alguno obsesionada con el vacío. En la misma galaxia gravita el afonismo de Isidore Isou, arte del silencio sistemático que consiste en recitaciones sin proferir sonidos; una «post-música concreta», en los términos del

creador del letrismo. Y también cabe incluir en ella algunas experiencias de Emilio Isgro, periodista y editor de *Il Gazzettino* (Venecia) a partir de 1961. Su poesía visual se nutre sobre todo y esencialmente de la manipulación de materiales periodísticos. Y en esta misma lógica de la manipulación acomete, en 1970, el borrado de los veinticinco primeros volúmenes de la enciclopedia Treccani: homenaje a una de las obras pioneras de la censura artística, el *Lautgedicht* (1924) de Man Ray, un «no texto» obtenido por medio del borrado. No olvidemos *Hurléments en faveur de Sade* [Gritos a favor de Sade] de Guy Debord, película cuya sucesión de imágenes se reduce a una pantalla uniformemente blanca acompañada de una banda sonora (veinte minutos de un total de hora y media de proyección), y uniformemente negra durante los silencios. Dominique Noguez, escritor y especialista en cine experimental de los años setenta, también menciona «la realización radical de Walter Ruttmann, aquel *Wochenende* [Fin de semana] de 1929 ó 1930, que se reducía a una banda sonora y se proponía como una película “ciega”, del mismo modo que hubo películas “mudas”».²

YVES KLEIN, LA OPCIÓN DEL GAS

Con Yves Klein (1928-1962) nos alejamos del vacío como motivo para aproximarnos al borrado como mística. A partir de finales de los años cincuenta, Klein enuncia, a la luz de los Rosacruces, y para uso del artista, un nuevo protocolo de educación con relación al cosmos. Homenaje a la antimateria, saludo a los agujeros negros del saber y las sen-

² Dominique Noguez, *Utopies, séminaire au centre de recherche et d'action culturelle*, Valencé, 25-30 de octubre de 1989.

saciones, la retirada de lo visual se impone como condición *sine qua non* de una moral de la creación, como aval de una poesía imperecedera. La visualidad es considerada hemofílica: adolece de ese tipo de hemofilia no congénita denominada «hemofilia de castración» con que se designa el estado hemorragíparo consecuencia de una castración con pinza en los caballos. De modo más o menos radical, evolutivo, la obra se ve amputada de su parte icónica, la parte fantaseada como principio sexual, ya que sólo la imagen se reproduce, como modo de acción sobre el mundo, ya que toda propaganda requiere al menos dos dimensiones para imponerse. De ahí el escándalo que suscitaron, primero la exposición del *Vacío* organizada por Klein en la galería Iris Clert, en abril de 1958, y, un año más tarde, las cesiones de «zonas de sensibilidad pictórica inmaterial». Aunque Klein siga siendo un pintor heredero de Delacroix, de los impresionistas y de los fauvistas, es esencialmente alguien que recorta, borra, excava (en 1958, realiza con Jean Tinguely la *Excavadora del espacio*), que hace sangrar. En sus dos primeros siglos de historia, Roma castigaba a los caballeros que cargaban mal, ya fuera por demasiado gordos o por falta de bravura, sometiéndolos a una sangría. Las de Klein son sangrías visuales, y sirvieron como armas en las escaramuzas de vanguardia entre los paladines de la modernidad y los soldaditos de la domesticidad en las Bellas Artes. Entre los tres estados de la materia, Klein eligió el que se caracteriza por su fluidez y expansión, el gaseoso. Como el líquido, posee la ausencia de cohesión, pero pesa como todo cuerpo material, lo que constató por primera vez Galileo, y además, al ser compresible, carece de volumen propio. Ningún otro modelo da mejor idea de lo que fue Klein como artista que el de Galileo, físico de las nubes, astrónomo prendado del espacio, escribano de los invisibles engranajes del universo. Y además,

ya en 1602 estableció las leyes de la caída de los cuerpos y el principio de la inercia. Yves realizó el mismo experimento en 1960. La famosa foto del *Salto en el vacío* donde se ve al artista emprender el vuelo, publicada en *Dimanche*, «el periódico de un solo día» (27 de noviembre de 1960), es la prueba. Con aquel gesto, Klein señalaba el que sería su medio, el lugar donde respirar y crear, el gas, lo aéreo y el vértigo que lo acompaña. Porque el vuelo puede convertirse en caída, y porque el gas, en la escalada, en la alta montaña, no es otra cosa que el vacío, la pared vertical, y señala al mismo tiempo el temor de despeñarse, de sumergirse en el gas.

El vacío será precisamente la herencia de Klein. Así, con motivo de la exposición más importante consagrada a las nuevas vanguardias en 1969, *Cuando las actitudes se convierten en forma*, en la Kunsthalle de Berna, organizada por Harald Szeemann (1933-2005), Edward Kienholz propone rendir homenaje a Yves el Monocromo describiendo en el catálogo una de sus obras inmateriales:

Un Inmaterial es un trabajo muy difícil. Bajo su aspecto destilado final, hay probablemente arte en estado puro, ya que no hay nada físico. La cosa funcionaba del siguiente modo: el comprador-coleccionista de un Inmaterial daba dinero a Yves—mucho dinero, en realidad—por la posesión de un Inmaterial. Yves le remitía a continuación un recibo donde ponía «tirando el oro», lo que consistía concretamente en esparcir el dinero en las montañas desde un avión, echarlo al océano desde un barco, etc. Entonces el comprador-coleccionista concluía quemando el recibo a fin de que ninguno, ni artista ni propietario, poseyera nada más que la experiencia del arte.

La exposición *Cuando las actitudes se convierten en forma*, así como también *Op Losse Schroeven*, montada simul-

táneamente por Wim Beeren en el Stedelijk Museum de Ámsterdam, confirmaron— aunque propiamente hablando no se centraban exclusivamente en el arte conceptual— la posibilidad de convertir en propuesta artística la ausencia o la invisibilidad. En Berna, Robert Barry había instalado supuestamente— ya que no había nada para comprobarlo— un objeto en el tejado de la Kunsthalle, un chisme no identificado cuya función era la de emitir rayos invisibles que presumiblemente protegían los lugares y los alrededores inmediatos. El mismo espíritu cabe atribuir a la intervención de Neil Jenney cuando afirma: «Idealmente, mis esculturas existen sin ser vistas». Por otra parte, numerosos artistas, siguiendo el ejemplo de Klein, tan sólo estuvieron «presentes» en la exposición a través de una nota en el catálogo.

Piero Manzoni fue otro artista de importancia en este herético equipo de lo falaz. Se aproximó a Klein al hinchar globos con su aliento, que titulaba *Aliento de artista*, pues también él eligió el estado gaseoso como medio ideal para la propagación de gestos artísticos. Tanto se aproximó, de hecho, que entró en la historia como plagiario de Klein. En cambio, no es posible negar la originalidad de sus *líneas*. La obra *Línea m. 1.140, 24 Luglio 1961* era una línea dibujada en una hoja inmensa enrollada y encerrada en una caja de acero. La materialidad de la obra existe pero se la escamotea a la mirada.

Estos casos de invisibilidad están parcialmente emparentados con la familia de los artistas sin obra, o por lo menos vinculados por vías indirectas y a veces sólo en apariencia. Entre los borrados parece haber una especie de jerarquía. Algunos gestos cuyo objeto fueron las obras y cuyo propósito fue la desaparición de éstas no pueden integrar esta tradición del borrado: el siglo ha conocido demasiados autos de fe y condenas a artistas por juzgarlos degenerados, para

que la idea de destruir la creación de otro, contra su voluntad, pueda ser considerada una vía poéticamente cultivable. Puesto que el auto de fe supone una sentencia, un juicio sobre materias de fe, nunca concierne al arte, sino siempre a las manifestaciones más fundamentalistas de la ideología. Pero no es menos cierta que la sombra que proyectaron los totalitarismos y sus exacciones en el terreno de la cultura, favoreció el surgimiento de discursos moralizantes y reaccionarios que calificaban de nihilista, pesimista, inhumana toda obra procedente de su propia desaparición y toda estética asociada a la ambición de brillar por su ausencia.

EL INSOPORTABLE MAURICE BURNAN

Sin embargo, como veremos, en la cofradía de los borradores la práctica de la desaparición o del escamoteo a menudo se alía con la euforia, la risa, la mistificación. Maurice Burnan es todo un campeón en esta última categoría, al menos tal y como Georges Sadoul nos lo pinta en su enigmático artículo «Tras las huellas de Burnan: algunas pistas», publicado en *Positif* (n.ºs 14-15, noviembre de 1955). Dado que, hasta donde sabemos, este texto constituye la única información sobre el hombre en cuestión, citaremos de él aquí amplios extractos.

Georges Sadoul afirma haber conocido a Maurice Burnan en París, en 1926, cuando este último vivía en el número 54 de la rue du Château, con Jacques Prévert y Marcel Duhamel, donde dormía en una *loggia*, una caja de madera más baja que él plantada en medio del taller. Redactor, creador de argumentos, último dandy, Burnan era también un apasionado de los gatos, lo que le valió tener que abandonar la rue du Château:

... había recogido una treintena de gatos que lo devoraban todo. Se negó a deshacerse de ellos y eso provocó las desavenencias. Me contó muchas peripecias, y me dijo la frase que es la clave para entender su comportamiento: «Soy como los gatos, borro mis huellas».

Poco después Burnan fue despedido de *L'intransigeant* por publicar una reseña injuriosa (firmaba Fernand Gregh) de un libro (imaginario) de Claudel, *Huit petites cantilènes nippones* [Ocho pequeñas cantilenas niponas]. Mistificador impenitente, vivió varios meses sin domicilio fijo, durmiendo a menudo en la estación Saint-Lazare o en salas de espera.

A continuación, hizo publicar su primer *Manifeste du Surcinéma*. Después se estableció como marchante de arte primitivo y de telas, representaba a sus amigos Ernst, Miró, Arp, y conoció a Denise P., hija única del famoso destilador de aperitivos, con quien se casó. Este feliz golpe de suerte le dio los medios para realizar en los estudios de cine Gaumont *La Tartine de cacao* [La tostada de cacao]. La película costó más de un millón, un presupuesto extraordinario para la época. Según el testimonio de Georges Sadoul:

En 1927, yo fui uno de los doce espectadores de *La Tartine de cacao*. Puedo afirmar que nunca una obra cinematográfica fue más trágicamente seria. Era un relato sin concesiones. Un hombre (el ciclista cojo) y una mujer (la trituradora de puros) eran observados durante dos horas por el agujero de una cerradura. El tiempo de sus actos, de su vida material, correspondía exactamente al tiempo de la proyección. En rigor no pasaba nada, sin embargo una desgarradora tensión llenaba el gran apartamento de paredes blancas. En varias ocasiones, la trituradora miraba por la ventana, y veíamos una sorprendente reconstrucción en estudio de la rue de Châteaudun en septiembre de 1899, con

todo su tráfico, al mediodía. El gigantesco decorado había costado más de quinientos mil francos. Apenas se veía más de noventa segundos. De vez en cuando, el cojo miraba las vistas con un gran estereoscopio de caoba y, gracias a un sutil contrapunto visual, desfilaban ante nuestros ojos ciento veinte imágenes fijas, de un decoro perfectamente convencional, ilustrando los principales capítulos de *Juliette o los infortunios de la virtud*.

La película la vieron sólo doce personas antes de ser destruida a petición de Burnan. Éste, que destacaba en el arte de la desaparición, dejó plantados a sus amigos en una fiesta. «Descubrimos su Bugatti azul abandonado en una calle lateral. En el asiento trasero, había dejado el smoking, los documentos de identidad, el talonario de cheques y la cartera que contenía, además de una gran suma de dinero, una hoja de papel de seda en la que estaba escrito este breve poema:

Urraca-Madre adormecida donde sueña el licanoro
Coma y partida
Adiós al deber terrestre.

Todo el mundo creyó que se había suicidado. Después llegó, en el mes de octubre de 1927, una postal de Panamá que concluía diciendo: «El topógrafo debe seguir la ley del silencio. Quemad *La tartine*, éstas son mis dos últimas voluntades. Las mejores bromas son las más largas. Moriré octogenario. Y que las huellas de mi tumba desaparezcan de la faz de la tierra, de la misma manera, espero, que mi memoria se borrará del espíritu de los hombres». En la posdata pedía que la postal fuera quemada, lo que se hizo para cumplir su voluntad. Maurice Burnan reapareció en los bulevares parisinos en mayo de 1931. «Todos quisimos que nos contara cosas sobre la isla de Pascua y sobre su larga

ausencia», relata Georges Sadoul. Nos respondió con *boutades* contradictorias. «¿Pascua? Ni comparación con Trinidad. Parecen murallas con piedras grandes»; o «Me he cruzado muy a menudo con vosotros desde 1927, pero no os dignabais a reconocerme. Validaba los billetes en la estación Barbès-Rochechouart».

Un *Manifeste du Surcinéma* destruido. Un segundo «*manifeste du Surcinéma*» titulado *Le Topographe d'abord et toujours* [El topógrafo ahora y siempre], enviado a cincuenta personas tres semanas antes de su desaparición en 1927. Ese documento sobre pegamoides conoció la suerte del primero.

Una película de dos horas, de gran presupuesto, que vieron doce personas y fue luego destruida.

Una postal desde Panamá, quemada.

Algunas ingeniosas ocurrencias.

Ésta es la obra de quien supo ser fiel a su prosaica divisa: «Yo borro mis huellas».

Con Maurice Burnan, Georges Sadoul nos legó una importante figura de un panteón bohemio, compuesto en su integridad por fulgores insolentes, apuestas poéticas y pasión por el presente. Un borrador de primera. Maurice Burnan sería el nombre dado de oficio a algún soldado desconocido de las sangrientas campañas de la modernidad, artista de obra tardía o que resulta invisible, como hubo miles, por mil razones. Si no existió por sí mismo, el hecho de que existiera gracias a los otros, sus hermanos de infamia, es un acto de generosidad. Que *La Tartine de cacao*, película de que se hizo improbable bandera, se convirtiera pues en el símbolo de las innumerables obras que se impusieron para mejor desaparecer, accediendo así al mito en el reflujo de su asunción. Son muchas las obras a las que sus autores abocaron a lo no realizado, sin odio, sin palinodia,

sin esnobismo. No es la destrucción de la obra lo que la hace vivir. Pero la destrucción demuestra que sólo existe el artista. La flor tiene que abrirse para que se la reconozca. Luego, incluso después de cerrarse, podrá identificársela. Borrar el arte después de habernos hecho felices es como borrar las líneas que nos han servido para escribir una hermosa carta. Este punto de vista no apunta hacia la desvalorización del arte como actividad simbólica. Todo lo contrario. Simplemente, es posible que el arte no sea ni el único ni el más eficaz de los medios capaces de dar cuenta de la realidad, de traducir la experiencia del hombre. Es una herramienta entre otras.

No podemos de ningún modo considerar la actividad literaria como una actividad digna de llenar por sí sola nuestra vida. O más exactamente, nos parece un medio insuficiente para agotar por sí solo esta suma de posibilidades que esperamos poner en juego antes de desaparecer. No hay duda de que en cierto modo confiamos mucho en la escritura. Pero esta confianza, por muy fuerte que hayamos aceptado que sea, no deja de ser una limitada.³

Cómo no ver que respetar el arte sólo puede consistir en amarlo por lo que es: una vía, no un horizonte; una liturgia, no una religión; una obsesión más que una situación; una galaxia de «intenciones intensas». Esta expresión la utiliza Harald Szeemann y alude a una historia del arte distinta de la generalmente preconizada, a saber, la historia del arte de las obras maestras. Harald Szeemann «considera que más vale eludir este escollo ateniéndose a la idea directriz de un cierto espíritu o unos momentos en los

³ Paul Nougé, «La solution de continuité», *Les lèvres nues*, n.º 1, abril de 1954, Bruselas.

que es más intensa la concentración de lo que Riegl llamaba *Kunstwollen*». ⁴ El museo más bello, el más libre, ya no sería un museo, sino que se parecería a esos inmensos archivos donde, inestables, vagamente holográficas, inmateriales y ardientes, correrían las intenciones intensas, como esos fuegos de San Telmo, pequeñas *aigrettes* luminosas debidas a la electricidad atmosférica que danzan en el extremo de los mástiles de los barcos.

Harald Szeemann ha creado esos archivos con lo que él llama su museo de las Obsesiones: «Un no museo total que sólo existiría en mi cabeza. Pero yo no defino la obsesión como Jung en su proceso de individuación, como un estado regresivo». ⁵

Confesión turbadora de quien impuso tantos artistas capitales de la segunda mitad del siglo XX, de quien, desde la precursora exposición *Cuando las actitudes se convierten en forma* hasta *Máquinas solteras*, pasando por la más decisiva de los *Documenta*, en 1972, ha programado para los museos actuales tantas obras hasta entonces sin identidad, sin pedigrí: voluntad de atenerse en lo sucesivo al legado clave de Kandinski cuando hablaba de la «necesidad interior». Harald Szeemann no ha tenido que borrar literalmente sus exposiciones antes de poder inaugurar su museo de las Obsesiones, su gabinete de las Intenciones intensas. Considerar el respeto del museo interior de cada cual como el comienzo de la pasión por el arte no equivale a rechazar la materia ni a desaprender lo que se sabe hacer.

⁴ «Des expositions faites d'amour et d'obsessions», entrevista en *Art Press*, monográfico n.º 17, «69/96, avant-gardes et fin de siècle», 1996.

⁵ *Ibid.*

LOS COPIONES

LOS BOUVARD, LOS PÉCUCHEZ

Si hay artistas sin obra, también es cierto que bastantes obras están desprovistas de autor, o lo han perdido.

El escritor no es una necesidad de la literatura, del mismo modo que el artista no es un elemento indispensable de la experiencia estética. De hecho, los corpus literarios abrigan numerosas obras sin paternidad. Los cuentos son, por excelencia, entidades sin autor, hasta el momento en que caen en manos y bajo la pluma de maestros de la reescritura como Perrault y los hermanos Grimm... Asimismo, es imposible establecer la genealogía del ciclo de los relatos indonesios de Kancil (el astuto ciervo enano); y la de su homólogo europeo, el ciclo de Renart, dispone de varios padres, por otra parte poco conocidos. Y por último tampoco las epopeyas del *Mahabharata* y del *Ramayama*—cuyas teomaquias constituyen los monumentos originales de las tradiciones culturales indias en sánscrito, pero también una fuente esencial para el conjunto indoeuropeo—tienen un autor, sino un linaje múltiple resumido por un sustantivo erigido en nombre propio: se dice que son obra de Vyasa, es decir el «compilador» o, más exactamente, «el que difunde los textos».

Para el artista, copiar no es inventar, no es crear, pues nada se agrega a la exigencia de lo nuevo, ni se prosigue la historia ni se completa el museo. Copiar es el antijuego. Pero también es mostrar hasta qué punto eran meda-

llas de escaso valor los atributos prometeicos de nuestros genios. Pues el copista, en sus versiones modernas, es un ironista. Cuando no es un ironista entonces es un imbécil. No existe un punto intermedio, ni territorios de poblaciones diferenciadas entre César Paladión y los dos oficinistas flaubertianos. El escriba es puro espíritu o simple mecánica, alguien inspirado o completamente desprovisto de inteligencia.

En el primer caso, el único que nos atañe, el plagio no es una forma de escurrir el bulto renunciando a la originalidad ni tampoco una retirada de la voluntad, como quien busca la paz espiritual en la boca del cañón de una pistola. No, la copia confesa de obras pretende ser la ocasión de una gran carcajada. Un chiste que indique hasta qué punto la fantasía de la posteridad se ha consumado.

El artista Gérard Collin-Thiébaud copió en tres gruesos cuadernos Clairefontaine *La educación sentimental* de Gustave Flaubert. Comenzó su tarea de copista el 17 de mayo de 1985—el día siguiente a la fecha en la que el novelista había acabado su manuscrito, el 16 de mayo de 1869—y llegó a la última página el domingo 13 de octubre de 1985. Los tres cuadernos se expusieron en una vitrina en el centro de la sala Coypel de la biblioteca nacional el 18 de noviembre de 1985 (el día después del aniversario de la primera edición de la obra de Flaubert, el 17 de noviembre de 1869). Copiar no es no hacer nada, es reducir la producción a la reproducción, exactamente respetar el propósito de no añadir nada. Así, desde principios de los años ochenta, Sherrie Levine, artista simulacionista americana, inscribía su firma en la parte inferior de imágenes muy conocidas de Walker Evans, Giorgio Morandi, Mondrian. La propia artista comparó su actividad con la de Bouvard y Pécuchet: el mundo está tan lleno que nos aho-

gamos... Tan sólo podemos imitar un gesto, siempre anterior. El plagiario, que sucede al pintor, ya no alberga en su seno pasiones, sino más bien esa inmensa enciclopedia de la que se abastece.

GILLES BARBIER, EL REZAGADO

También Gilles Barbier se consagra a una actividad de copista. Copia manualmente páginas de diccionario en hojas de gran formato. De esta iniciativa, el artista afirma que «tiene todas las características de una gran obra, el trabajo de toda una vida, obsesiva y monomaniaca, aunque todo lo que la sostiene no sea más que insignificancia y ausencia de riesgo»:

La copia del diccionario, si bien calca el modelo flaubertiano, se ha articulado, desde el origen, en torno a la idea de prenda. Como ese momento del juego en el que se impone al perdedor—para recuperar su lugar—una «penitencia», una especie de acción estúpida, o también un retardo obligado. El retardo puede ser un apartamiento, el espacio del «banquillo». Ahora bien, sin conocer perfectamente ni las reglas del arte ni el lugar preciso en que se desarrolla la partida, me parece que en cualquier caso la prenda, como apartamiento voluntario o momentáneo del trabajo, es una manera de saldar, antes del pitido del árbitro, todas las faltas que yo podría cometer. La copia desempeña ese papel, episódico, aburrido y retardador, de apartamiento del trabajo, en el que evidentemente yo imito «al artista que sabe adónde va» al tiempo que busco cuánto pueda distraerme, interrumpir este proceder.¹

¹ «Gilles Barbier: retards, diversions et autres aventures», entrevista en *Art Press*, n.º 207, noviembre de 1995.

Con César Paladión, Borges y Casares inventan el escritor que ha sabido hacer de la copia—que no del plagio—una obra y un acto genial.²

César Paladión, como Gilles Barbier o Gérard Collin-Thiébaud, no representa un caso de abulia en el sentido que estableció Ribot en *Las enfermedades de la voluntad* (1883). Por otra parte, como los psicólogos y los psiquiatras contemporáneos han abandonado la noción de voluntad a los metafísicos, hoy ya no se habla de «enfermedades de la voluntad».³ No obstante, encontramos a veces la expresión en un sentido muy próximo de la psicastenia, ya que contó con el favor de Pierre Janet, que la entendía como la «imposibilidad de dar al acto la forma de una decisión» y describió abulias de decisión, de ejecución, de resistencia, y abulias sistematizadas, motrices e intelectuales. Pero no hay rastro de abulia en los adeptos de la copia y del plagio, sino más bien una pereza que es una forma de ironía, una grandeza más que una claudicación. Estamos simplemente ante un fenómeno acorde con el modo de apropiación más discretamente eficaz de la modernidad como central de reciclaje, al pie del monumento levantado por Lautréamont

² «Antes y después de nuestro Paladión, la unidad literaria que los autores recogían del acervo común, era la palabra o, a lo sumo, la frase hecha. Apenas si los centones del bizantino o del monje medieval ensanchan el campo estético, recogiendo versos enteros. En nuestra época, un copioso fragmento de la *Odisea* inaugura uno de los *Cantos* de Pound y es bien sabido que la obra de T. S. Eliot consiente versos de Goldsmith, de Baudelaire y de Verlaine. Paladión, en 1909, ya había ido más lejos. Anexó, por decirlo así, un opus completo, *Los parques abandonados*, de Herrera y Reissig». Seguirán entre otros, «*Egmont*, *Thebussianas* (segunda serie), *El sabueso de los Baskerville*» o «*Las geórgicas* (traducción de Ochoa) y el *De divinatione* (en latín)», *Crónicas de Bustos Domecq* (1967), Buenos Aires-Madrid, Losada, 2003, pp. 25 y 24 respectivamente.

³ Sin embargo, en 1945, J. Favez-Boutonier publica *Les Défaillances de la volonté*.

a la parodia transfigurada en sublime. El Lautréamont copista de Vauvenargues, de Pascal, que acuñó la aguda divisa: «El plagio es necesario, está implícito en el progreso».

YO NO TENGO LA MENOR VOCACIÓN DE COPISTA

Atenerse, para un artista contemporáneo, al rol de copista, copiar lo que de grande o sublime le ha precedido, ser un buen escriba, honesto, recto, sólo parecerá una farsa sin ninguna gracia a los espíritus poco sutiles. Porque, de acuerdo con el sentido común, por una parte estarían los artistas geniales capaces de imponer la originalidad de su visión, suficientemente dotados para crear las novelas y los cuadros de una época, y por otro, los seres sin alma, tan carentes de personalidad que a su lado hasta los maestros menores se sentirían como dioses del Olimpo, tipos aptos tan sólo para reproducir al dictado, serviles amanuenses.

De acuerdo con los principios de esta comfortable religión, ¿cómo habría que clasificar a ciertos artistas del pasado a los que consideramos ineludibles, desde Homero a Chateaubriand? Si bien este último impuso la idea según la cual consagrarse a la literatura significaba, ante todo, hacerse un nombre, fue asimismo un plagiario poco escrupuloso. Como se encargó de declarar en sus *Memorias*: «Yo no tengo la menor vocación de copista». Ello explica su poco talento al copiar, como atestiguan, por ejemplo, las páginas consagradas a Jerusalén, una ciudad que sólo visitó a través de obras saqueadas en la biblioteca del convento de San Salvador. Copió aprisa, a la buena de Dios, todo lo que pareció que podría utilizar en su provecho, especialmente de la *Historica theologica et moralis Terrae Sanctae Elucida-*

tio del franciscano Quaresmius. Y estaba tan apurado por acaparar erudición que no faltarán catástrofes. Entre otras pifias, ésta: Chateaubriand lee en Quaresmius la palabra *Apparatus* que es la abreviatura de un título (*Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani*). Pero la copió mal y se comió la tercera *a*, de modo que más adelante creará que se trata de un autor y soltará esta perla: «Appartus describe estas tumbas...». En otro lugar, confunde el futuro de un verbo latino, *Addam*, por una abreviatura del nombre de Adammanus y vuelve a resbalar. Asimismo, transcribe vorazmente referencias de Quaresmius para hacer ver que son suyas y alardear de una inmensa erudición, con tan mala pata que atribuye a Josefo palabras que son del propio Quaresmius. También tuvo la brillante idea de dar una descripción de las capillas y oratorios del Santo Sepulcro basándose en un viejo libro de 1621 (*El Viaje a Levante*, de Des Hayes), pasando por alto que el interior del edificio se había modificado sensiblemente entre aquella fecha y 1806. Chateaubriand, viajero y peregrino, da muestras de un descaro admirable: «Hubiera debido saquear (a propósito de Jordán) las Memorias del padre Guénée, sin decir nada, como tantos autores que se dan aires de haber bebido de las fuentes cuando no han hecho sino despojar a sabios cuyo nombre callan». En vista de lo cual, decide saquear precisamente a Guénée y robarle, sin citarlo, toda su historia de Jerusalén bajo la dominación musulmana.

Chateaubriand no es más que un indisciplinado aprendiz de *trader* completamente entregado a su empresa prestataria, que decora con su estilo las páginas de otros. También es un copista, discreto, bajo mano, pero sobre todo sin talento. Y para colmo comete una y otra vez las meteduras de pata más ridículas. Su descripción del viaje de Eleusis a Atenas reproduce exactamente la de Chandler. Sólo que,

como él no siguió esta ruta en el mismo sentido que Chandler, sino en sentido inverso, nos invita a contemplar a su izquierda lo que se encontraba a su derecha; mejor todavía, subió en persona, siguiendo al «joven Anacarsis», una escalera de piedra que en el tiempo de Pausanias ya no existía. Por su parte, el padre Garabed Der-Sahaghian, autor de un estudio sobre *Chateaubriand en Oriente* publicado en Venecia en 1914, señala que muy a menudo, en Chateaubriand «he visto» significa simplemente «he leído». De hecho, para todo su viaje a Grecia y al Asia Menor, empleó un pequeño número de volúmenes, que sin embargo «apenas abandonaron su mesa», precisa, burlón, el padre Garabed.

Christopher Dutlaw (1917-1976), artista americano originario del estado de Misisipi, se rio mucho cuando, de adolescente, leyó las páginas consagradas a las orillas del río Meschacebé por el «Viasa» de Combourg, el vizconde «compilador». Dutlaw, pintor de tendencias surrealistas bastante apreciado en su tiempo, solía copiar al dorso de sus telas páginas enteras de Chateaubriand. De modo que en el reverso de los setecientos treinta cuadros catalogados de Dutlaw, la mitad de los cuales son de gran formato, el pintor-copista debió de restituir, aproximadamente, el equivalente en lengua francesa de un tercio de las *Memorias de ultratumba*. Pero sólo después de su muerte se comprendió que aquellos textos ajenos funcionaban como títulos o como leyendas, y que todas sus telas tenían como único tema al propio François-René de Chateaubriand. Un cuadro de pequeño formato de 1974, cuyo estilo recuerda al Magritte del «período vaca», hirsuto y chistoso, representa vagamente a un personaje en piedra artificial desfilando al paso de la oca en el stand de una feria. Dotado de órganos genitales priápicos, esa especie de enano de jardín calzado con chancletas doradas saluda a su imagen en un espejo al

que rodean, claveteados como si se tratara de un tapiz con motivos agrícolas, postales de los sitios más pintorescos del mundo. En el reverso de la tela, copiadas con la fina caligrafía del artista, se leen las dos últimas páginas del libro veinticuatro de las *Memorias de ultratumba*:

Al final de cada gran época, se oye alguna voz doliente que siente nostalgia del pasado, y que da el toque de queda: así gimieron quienes vieron desaparecer a Carlomagno, san Luis, Francisco I, Enrique IV y Luis XIV. ¿Qué no podría decir a mi vez, testigo ocular como soy de dos o tres mundos periclitados? Cuando se ha conocido como yo a Washington y a Bonaparte, ¿qué queda por ver detrás del arado del Cincinato americano y en la tumba de Santa Elena? ¿Por qué he sobrevivido al siglo y a los hombres a que pertenecía por mi fecha de nacimiento?⁴

Ahora bien, sabemos que en dos ocasiones, con motivo de exposiciones personales, Christopher Dutlaw tan sólo expuso el anverso de algunas de sus telas, colocando la pintura contra la pared. La copia irónica del texto romántico había adquirido de pronto más importancia a sus ojos que la creación de sus propias imágenes. El copista había prevalecido sobre el creador.

«I WOULD PREFER NOT TO»

El personaje de Bartleby, en el relato homónimo de Herman Melville, es contratado en una oficina para copiar di-

⁴ François René Chateaubriand, *Memorias de ultratumba*, 2 vols., trad. José Ramón Monreal, Barcelona, Acantilado, 2005, vol. I, pp. 1338-1339.

versos documentos administrativos. Pero, sin que sepamos por qué, pronto deja de realizar las tareas propias de su función. Cuando su patrón le pide que reanude su trabajo, Bartleby tan sólo sabe responderle: «Mejor que no» o, más exactamente, «Preferiría no hacerlo».

«La fórmula anula incluso “copiar”, la única referencia con respecto a la cual algo podría ser o no ser preferido. *Preferiría nada y no más bien algo*: no una voluntad de nada, sino la emergencia de una nada de voluntad».⁵ El patrón de Bartleby experimentará entonces la irrefutable resistencia pasiva de su extraño secretario, que en lo sucesivo se opondrá con su «*I would prefer not to*», suerte de ábrete sésamo tan poderoso como gramaticalmente irregular. Pero resulta seductor que el Bartleby que repite esta fórmula sea un copista, que, al elegir este tipo de existencia, se ha prohibido, de hecho, toda creación personal. ¿Acaso ser responsable de la escritura como amanuense no es la posición ideal para evitar responsabilizarse de la propia escritura? El inquietante «*I would prefer not to*» remitiría así a mil fantasías reprimidas, fantasías de obras magistrales, óperas a escala mundial, poemas concebidos para seducir a todos los hombres, de todas las culturas. Del mismo modo que Bartleby no tiene nada que añadir para justificar o precisar el alcance de su frase, Melville se retira detrás de su biombo; su relato es su fórmula. No invita a una prolongación. La moral que se escabulle y la circularidad inexpugnable del símbolo del copista hacen de la novela de Melville un pariente cercano de *Bouvard y Pécuchet*. Los dos compadres

⁵ Gilles Deleuze, «Bartleby o la fórmula», trad. José Luis Pardo, en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 63.

de Chavignolles, ambos copistas, han deseado hacerse un nombre en alguna ciencia o en la práctica de un arte, pero, tras diversos fracasos y palos de ciego, regresan a su primera labor. El polvo vuelve al polvo sin haber dejado de serlo nunca.

EPÍLOGO

LAS CONVENCIONES DEL YO

Los gritos más ruidosos y vehementes que ha suscitado la idea de la no producción en arte evidencian unos ingenios que conciben al artista como artesano de su propia subjetividad cuyo deber es dar, darse. Como si el expresionismo, el cual, como género, es sólo una suma de convenciones pictóricas, no hubiera sido una ficción promocional, tributaria de la fábula—de origen romántico—de la insondable riqueza interior del artista. El artista no debería ser más que un difusor de interioridad, a la manera de esos difusores de perfumes recargables; de él emanaría continuamente, pues tal sería su función, el catálogo de sus confidencias, confesiones, heridas, bajezas, todo ello envuelto en papel de regalo con estrellas de la galaxia del Yo.

Existen en la región parisién dos estaciones de servicio equipadas con chorros de embarrado. Se trata de unos aparatos como los de la marca Karcher que, en vez de estar destinados a limpiar las carrocerías, sirven para ensuciarlas echando agua mezclada con barro sintético. Los clientes son ejecutivos dinámicos y muy urbanos, poseedores de vehículos todoterreno. Estos 4 x 4 están concebidos evidentemente para participar en rallyes africanos, y no parecen en absoluto adecuados a los pequeños trayectos cotidianos entre la plaza de la Concordia y Neuilly. Así, tanto para justificar el uso de estos vehículos—en ocasiones equipados con palas para retirar la arena si se atascan y con bidones de gasolina para emergencias—como para evitar la vergüen-

za del bluf más grotesco, los conductores en cuestión manchan de barro su vehículo de aventurero para hacer como si... Como si, en efecto, arriesgaran su vida cada fin de semana en el desierto del Negev. El arte del Yo, que nos invita a emocionantes viajes a las entrañas de nuestros creadores, donde la psique del artista y el cosmos se superponen, se parece bastante a esta técnica del embarrado automático.

EL PRODUCTIVISMO DE LA VANGUARDIA

En la segunda versión del *Libro de los pasajes* Walter Benjamin pone el acento sobre la emancipación de la técnica en relación al arte. La función del artista evoluciona, en particular la del escritor, que pasa de ser autor a ser productor,¹ lo que implica que ya no puede limitarse a proveer al aparato de producción, sino que debe transformarlo. Así, no transformarlo es proveerlo. El artista se ha convertido en un ingeniero, el héroe moderno, en un especialista de la técnica de los medios de comunicación. Es más que un proveedor, es el operador que gestiona su idoneidad industrial. El héroe en cuestión, el que hace de la modernidad una epopeya, del que Benjamin dice que «es el verdadero sujeto de la modernidad»,² se revela capitán de una industria cultural. Y la modernidad de la que procede sólo adquiere valor, paradójicamente, en la medida de los frenos que opone «al im-

¹ Walter Benjamin, «L'auteur comme producteur», en *Essais sur Bertolt Brecht*, París, Maspero, 1969. [Hay trad. en español: «El autor como productor», en *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, trad. Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1991].

² Walter Benjamin, «Charles Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo», en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, trad. Jesús Aguirre, Taurus, 1980, p. 92.

pulso productivo natural del hombre», una resistencia que puede llevar al héroe técnico a la muerte, al suicidio. Así sucede con los artistas de vanguardia, nacidos por generación espontánea en un medio desértico, la modernidad, que pasa a ser inmediatamente y para siempre su horizonte, aquello por lo que apuesta su iniciativa, y también aquello que lo devora. Solos o agrupados en el seno de kibutzs llamados movimientos, se afanan en reducir el desierto con sus teorías y mueren invariablemente crucificados en las dunas.

EL ABSTENCIONISTA

El artista que no produce por propia elección adopta una posición intermedia, entre el martiriología de los vanguardistas y el mayorista de ultramarinos de los subexpresionismos. No producir no equivale a reinyectar aura por defecto, sino a procurar plantearse la posibilidad de no poner manos a la obra sin que ello condene al artista al desencanto.³

Respetar la elección de no «dejar huella» supondría aceptar que la opción de no producir en modo alguno forma parte del sueño nihilista, regresivo.⁴ Porque lo obsceno no es

³ Émile, amigo de Raphaël de Valentin en *La piel de zapa*, «permanecía, como todos los hombres de cierta importancia, sumido en una innarrable pereza, arrojando un libro en una palabra a la cara de la gente que no sabía poner una palabra en sus libros». Balzac lo describe como un «prodigio de promesas que nunca realizaba».

⁴ Entre los artistas sin obra, improdutores, bailarines, dandys, excéntricos, pocos se inscriben en la posteridad schopenhaueriana. Sería tentador establecer el vínculo que une, por una parte, a los filósofos Challemel-Lacour, que con su obra acabada (*Études et réflexions d'un pessimiste*, Fayard), renunció a publicarla por desprecio a toda forma de proselitismo; Philipp Mainländer, que se suicidó poco después de la aparición de su libro consagrado a la autoaniquilación de la especie

mantener el principio de que hay que producir, sino la incapacidad de aceptar el compromiso contrario. De hecho, este último es, en la mayoría de los casos, lo contrario de una confesión de impotencia o de una forma de resentimiento. Más bien es la garantía de un proyecto hedonista en el que la discreción se da la mano con la pasión. No producir, no es preferir, en absoluto, no hacer nada. Cuando Cioran se indigna con quienes no hacen nada, se refiere a los insatisfechos a los que repugna la acción y que no saben procurarse los medios para su bienestar. Cioran distingue entre la descendencia de Diógenes, que identifica con los indiferentes a los que ama y respeta, y los condenados a la insatisfacción y al resentimiento, el veneno de su acritud que exhalan por todos los poros, como una segunda respiración. Aunque tanto la indiferencia como la pereza son improductivas, no son las colas de cometa, maltrechas y desheredadas, de la renuncia. Sí lo son, en cambio, los «carroñas verticales»,⁵ los saqueadores de vida y otros integristas del fracaso, embrutecidos por su sempiterna jaculatoria: «¡Para qué!».

Ahora bien, la elección de no sacrificar en el altar del rendimiento exigido al artista, o de ser artista para uno mismo, de ahorrarse la ambigua publicidad de cierto movimiento en primera persona, sólo es posible experimentarla como como apuesta por la felicidad. Para contradecir lo que la mala fe de quienes tienen el arte por religión, la duplicidad

(*Philosophie de la libération*, inédito en francés); y Giuseppe Rensi, que sostenía que no hay nada más grotesco que la acción; y, por otra parte, a los artistas sin obra. Sin embargo, los últimos no practican de ningún modo los temas de la retractación, el saturnismo ni el derrotismo. Demasiado ocupados en justificar la vida, en privilegiarla contra todo, los artistas sin obra han hecho de esta crónica infame de la «improducción», una tradición jubilosa, una bella historia del arte a pleno sol.

⁵ E. M. Cioran, «Efigie del fracasado», *op. cit.*, p. 140.

de los marchantes-gestores de stocks, o la crispación de los teóricos necesitados de materias sobre las que escribir, que-rrá replicarle a esta figura luminosa y libre del artista sin obra, mejor que este libro sería citar unas pocas líneas consagradas a Firmin Quintrat (1902-1958). En 1929, cuando tenía veintisiete años, Quintrat decidió dedicar los años de vida que le quedaran en observar al mayor número posible de sus contemporáneos. Recorrió el mundo, los continentes y, sin perseguir la ilusión de lograr una mirada total al planeta, visitó los pueblos, atravesó los arrabales, se detuvo en los cruces de las grandes ciudades y consagró algunos segundos a todos los rostros que veía. No llevó la cuenta de sus encuentros, ni confió sus emociones a un diario. Sus ojos fueron sus únicos cómplices. Sabía que podían reírse de su proyecto, que, efectivamente, se prestaba a interpretaciones risibles: cruzada humanista, cartografía del mundo por amor al género humano, mundano himno de misericordia. No, Firmin Quintrat no fue un ángel caritativo deseoso de compartir y sus buenas palabras carecían de propósito. Siempre consideró lo que él llamaba su «colección de contemporáneos» sólo como un desafío lógico, una operación algebraica y, por qué no, una obra. Como le escribió a su hermano:

Mi obra, pues soy artista, no serán acuarelas, aguafuertes, bronce, poemas, serán mis ojos, que habrá que exponer bajo una campana de cristal, los ojos del hombre que habrá visto más hombres en su vida. La humanidad habrá quedado impresa en mis retinas. Esos ojos ya no deberán considerarse como herramientas, pues serán sumas, archivos, una colección única.

Su silencio no le llevó a encontrar a San Juan de la Cruz. Fue ingenuo a su manera, libre y, a decir verdad, feliz sin obra.