

Nada para ver

Relaciones entre el Cuadrado negro
sobre fondo blanco de Kazimir
Malévich y el Bartlebooth de Georges
Perec a partir de una
conceptualización de la nada

Autor:

Reyes Macaya, Rodolfo

Tutor:

Gabrieloni, Ana Lía

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Literarios

Posgrado



Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estudios Literarios

TESIS DE MAESTRÍA

Nada para ver: relaciones entre el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Kazimir Malévich y el *Bartlebooth* de Georges Perec a partir de una conceptualización de la nada

Maestría en Estudios Literarios

Tesista: Lic. Rodolfo Reyes Macaya

Directora: Dra. Ana Lía Gabrieloni

Co-directora: Dra. Marcela Labraña

Índice

Introducción.....	p. 4.
Primer capítulo: La nada del <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i> y la nada de <i>Bartlebooth</i>	p. 7.
Segundo capítulo: El <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i> , un camino negativo hacia lo absoluto.....	p. 18.
Tercer Capítulo: <i>Bartlebooth</i> de Georges Perec, la vida desde nada hacia la nada.....	p. 59.
Cuarto Capítulo: Poéticas negativas, <i>Bartlebooth</i> y el <i>Cuadrado negro sobre fondo blanco</i>	p.110.
Bibliografía.....	p. 118.

*I went to visit my friend Bob, who said to me:
“We reach the real by overcoming the seduction of images”.
I was overjoyed, until I realized
Such abstinence will never be possible for me.
I caught myself looking out the window.*

Charles Simic. *A letter (Fragmento)*
Gods and Devils, 1980.

Introducción

Luego de efectuar una recolección de distintos materiales bibliográficos referentes al *Cuadrado* de Kazimir Malévich y al *Bartlebooth* de Georges Perec, apreciamos similitudes que no han sido investigadas. Pensamos que tales similitudes nos permitirían una vinculación entre dos propuestas, pictórica una, literaria la otra, para contribuir a una comprensión de los problemas de la pintura y de la literatura en el siglo XX. Aunque comprobamos la inexistencia de un tratamiento reflexivo y metódico en torno a las semejanzas entre las obras señaladas, hemos detectado distintos estudios, efectuados desde la filosofía, abocados a la problematización de la categoría nada [*nihil*], que nos permitirían profundizar el vínculo entre las obras de Malévich y Perec.

Por lo demás, esto nos ha llevado a pensar que hoy en día la interdisciplinariedad es beneficiosa para detectar problemáticas que atañen a las distintas manifestaciones de lo que entendemos por “cultura” y apuntar a su resolución, indicando nuevos modos de pensar y estudiar los problemas tradicionales. Nos parece que no podemos obviar que los estudios literarios y la historia del arte son disciplinas cuyos objetos de estudio se entrelazan y se confunden, y sus respectivos horizontes de investigación se ven favorecidos no sólo cuando se retroalimentan, sino también cuando interactúan gracias a conceptos extraídos de una tercera disciplina, la filosofía.

Ahora bien, nuestro aporte específico al estudio consistirá en una descripción y un análisis pormenorizado de la construcción de un personaje al interior de una novela francesa de la década de los setenta y su vinculación con una pintura rusa de la segunda década del siglo XX, que igualmente tendrá su respectiva descripción y análisis. Los que, en apariencia, son dos casos disímiles y heteróclitos, encontrarán una vinculación coherente gracias al concepto de la nada [*nihil*]. Esta vinculación no es en modo alguno arbitraria, puesto que se fundamenta en la importancia que el siglo en cuestión le dio a la reflexión sobre los modos de escribir y de pintar, parte crucial en la constitución de lo literario y lo pictórico, objetos tradicionalmente propios de los estudios literarios y la historia del arte, respectivamente. Así pues, la pertinencia de esta investigación en la actualidad, cuando promediamos la segunda década del siglo XXI, no se justifica sólo en llenar un vacío referente a los nexos entre una pintura rusa y una novela francesa. Esta investigación también contribuye modestamente al estudio de la condición de lo

literario y lo artístico en el siglo pasado, que desde nuestro punto de vista aún no deja de ser una incógnita.

A continuación nos proponemos vincular la representación del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malévich y la representación del personaje Bartlebooth de *La Vie mode d'emploi*¹ de Georges Perec a partir del concepto de la nada, para realizar una investigación interdisciplinaria que concierna a los estudios literarios y a la historia del arte por medio de interpretaciones que atiendan a las estrategias formales y temáticas que implican estas obras. Conjeturamos que la obra de Kazimir Malévich y la de Georges Perec podrían estar vinculadas desde el concepto de la nada [*nihil*], puesto que ambas representaciones son dispositivos reflexivos de los modos pictóricos y literarios, basados en la negatividad.

Realizaremos un análisis textual, visual y comparativo de los casos propuestos. En cuanto a Malévich, accederemos a sus pinturas y a sus manifiestos desde la contundente recopilación llevada a cabo por Andrei Nakov, pero también nos será útil la biografía realizada por Heiner Stachelhaus, los estudios sobre iconoclasia de Alain Beçanson y la historia cultural rusa realizada por Orlando Figes. Nos interesará especialmente el contexto de aparición del *Cuadrado* en la muestra *0,10: última exposición futurista*. Luego abordaremos los distintos conceptos tratados por el manifiesto suprematista en su proposición de *un mundo sin objetos*, vale decir, el color y la forma pura, el ícono ortodoxo, el blanco y el cero. Una vez realizada la exégesis de tales conceptos, nos aproximaremos al problema de la representación pictórica y el realismo malévichiano desde una conceptualización de la nada [*nihil*].

Con respecto a Georges Perec, analizaremos el procedimiento de la constricción [*contrainte*] y la importancia del *puzzle*. Abordaremos las estrategias de construcción del personaje Bartlebooth y su itinerario. Aislaremos los enunciados que se refieran a la pintura y a la destrucción de ésta. Tomando en consideración el postulado presente en el preámbulo de la novela *La Vie mode d'emploi*: “considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco”², pondremos

¹ Con el objeto de evitar una confusión de lenguas y, además, para acercar la presente investigación también a un público no especializado, hemos optado por recurrir de manera constante a la traducción realizada por Josep Escué: Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Anagrama. Barcelona. 2015. Esta decisión no se ha tomado sin consultar continuamente el texto en francés : *La Vie mode d'emploi*. Hachette. Paris. 1980.

² *Op.cit.* p. 13.

en relación el personaje Bartlebooth con otros personajes que lo secundan en la trama: el artesano Gaspard Winckler, el pintor Serge Valène, el auxiliar de laboratorio Benjamín Morellet y el viejo mayordomo Mortimer Smautf. Más tarde realizaremos las comparaciones pertinentes entre los resultados de los análisis sobre el *Cuadrado* de Málevich y el *Bartlebooth* de Perec a la luz del concepto de la nada [*nihil*] y reflexionaremos en torno a sus implicancias en la escritura y la pintura desde los estudios de Franco Volpi, *El nihilismo* (2011) y de Sergio Givone, *Historia de la nada* (2010). De suma utilidad nos será la lectura en clave romántica de áquel, en particular cuando se refiere a los vínculos entre el fin de la representación y la representación del fin propiciada por el romanticismo.

El tesista reconoce con gratitud las grandes deudas que guarda con muchas personas por los aportes, todos ellos invaluable, que han hecho a esta investigación³. Agradece al grupo de estudios *La oficina de la nada*, compuesto por Megumi Andrade (Universidad Finis Terrae), la Dra. Marcela Labraña (Universidad Finis Terrae y Pontificia Universidad Católica) y el Dr. Felipe Cussen (Universidad de Santiago de Chile). Desde el proyecto FONDECYT *Poéticas Negativas*, ellos se han propuesto investigar y reflexionar en torno a obras visuales y textos literarios contemporáneos, utilizando conceptos de la mística y la teología negativa. El nombre del grupo de estudios se debe al siguiente pasaje de Miguel de Molinos, teólogo y místico español: “En esta oficina de la nada se fabrica la sencillez, se halla el infuso recogimiento; se alcanza la quietud y se limpia el corazón de todo género de imperfección”.⁴ El tesista, además, está en deuda con el *Laboratorio Texto, Imagen y Sociedad* (LabTis) de la Universidad Nacional de Río Negro, espacio interdisciplinario para el estudio histórico, teórico-crítico y la experimentación en literatura, artes y cine contemporáneos. En especial, agradece a la Dra. Ana Lía Gabrieloni (Investigadora CONICET, Universidad Nacional de Río Negro), por su tiempo, su paciencia, su trabajo y toda su bondad.

³ Esta tesis fue realizada a partir de la maestría en Estudios Literarios impartida por la Universidad de Buenos Aires, cuyo director académico es el Dr. Martín Ciordia. La comisión directiva de la maestría está compuesta por el Dr. Leonardo Funes, Silvia Delfino, la Dra. Ana María Zubieta, el Dr. Fabricio Ramón Forastelli y el Dr. Manuel Vitagliano. Su secretario académico es el Dr. Manuel Abeledo.

⁴ González Noriega, S. (ed.). *Guía espiritual*. Nacional. Madrid. 1977. p. 248.

Primer Capítulo

La nada del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y la nada de *Bartlebooth*

El 16 de enero de 1852, Gustave Flaubert le escribía a Louise Colet, confidente literaria, amiga y amante: "Lo que me parece bello, lo que yo quisiera hacer, es un libro sobre nada", y agregaba: "un libro sin apoyos exteriores, que se sostuviera solamente por la fuerza intrínseca del estilo, como la tierra se mantiene en el aire sin necesidad de sostén; un libro casi sin sujeto, o al menos cuyo sujeto fuera, si fuese posible, casi invisible".⁵ Esta confesión puede ser leída como una declaración de principios estéticos. Es decir, a la manera de un manifiesto programático que persigue la elaboración de una obra cuya trama sea mínima, casi inexistente. En desmedro del carácter referencial del relato y de la primera persona, Flaubert llevó a cabo un repliegue de la escritura sobre sí misma. Al respecto, Roland Barthes propuso la idea de un *Grado cero de la escritura* [1953] y Maurice Blanchot [1959] dijo que éste correspondía al punto de ausencia en el que la literatura desaparece, en el que se escribe sin escritura: "la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio"⁶. Lo cierto es que, a partir de ciertas indagaciones que detallaremos en las páginas siguientes, a lo largo del siglo XX es posible hallar una gran cantidad de obras literarias y pictóricas que desarrollan el desafío propuesto por el escritor de Croisset, donde nada [*rien*] y la nada [*néant/nihil*] son conceptos que merecen ser estudiados. Se trata de obras que comparten una condición negativa⁷, obras que abordan a la nada [*nihil*] como temática y reflexionan sobre una ausencia en la representación. Las obras pictóricas y literarias a las que nos referimos en particular son la pintura *Cuadrado negro sobre fondo blanco* [1915] de Kazimir Malévich y la novela *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec [1978]. Consideramos que tal selección no es arbitraria, puesto que entre

⁵ Flaubert, Gustave. *Œuvres complètes de Gustave Flaubert : correspondance*. Deuxième série L. Conard. Paris. (1926-1954). p. 345. « Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible ».

⁶ Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Monte Ávila. 1992. Caracas. p. 232.

⁷ Para abordar y trabajar el concepto de lo negativo nos ha sido de mucha utilidad el programa del seminario *Narrativas negativas* del Dr. Felipe Cussen, impartido el 2015 en el marco del Doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago de Chile (USACH).

todas las obras artísticas que articularon una reflexión sobre la nada [*nihil*], estas representaciones despliegan una negatividad ejemplar en el siglo en el que se producen, posibilitando de este modo un desvelamiento de una de las condiciones primarias del arte en el siglo XX.

Estado de la cuestión

Tal como lo atestiguan las investigaciones de Sergio Givone⁸ [1996], la nada [*nihil*] es un concepto que atraviesa ampliamente el conjunto de la historia de la filosofía occidental. Desde los filósofos presocráticos hasta los posmodernos, este concepto, acompañado a menudo de la idea del silencio, ha sido enunciado e interrogado de diferentes modos, ya sea como anverso del ser, como negatividad pura y ensimismada o bien, a manera de negación de los valores que gozan de cierto reconocimiento en las sociedades occidentales. La reflexión en torno a la nada [*nihil*] cobró una relevancia innegable en el siglo XIX, al punto de constituirse en un problema extendido hacia cada uno de los ámbitos de la cultura occidental durante el siglo que le sucedió. Esta problemática ha sido estudiada por Franco Volpi en *El nihilismo*⁹ [1996].

Volpi señala que el término *nihilismo* surge entre fines del s. XVIII y principios del s. XIX durante las controversias del idealismo alemán, llegando a ser un tema de discusión general en la segunda mitad del siglo: “Pero emerge como problema, en toda su virulencia y vastedad, recién en el pensamiento del Novecientos. Como expresión de tentativas artísticas, literarias y filosóficas dirigidas a experimentar la experiencia de lo negativo y a vivir sus consecuencias, ha traído a la superficie el malestar profundo que hiende como una grieta la autocomprensión de nuestro tiempo”¹⁰.

El término nihilismo fue popularizado por la novela *Padres e hijos* [1862] de Iván Turgenev, cuyos sucesos se desarrollan en Rusia poco antes de la abolición del servicio de la gleba y cuyo motivo es, en palabras de Volpi: “el conflicto entre la generación de los padres, que se inspira en los ideales humanísticos tradicionales, y la generación rebelde de los hijos, materialista, desencantada y privada de ilusiones”¹¹. Sin

⁸ *Historia de la nada*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2011.

⁹ *El nihilismo*. Biblos. Buenos Aires. 2011.

¹⁰ *Ibid.* p. 15.

¹¹ *Ibid.* p. 19.

embargo, fue Friedrich Nietzsche quien realmente hizo de este concepto uno de los ejes de su indagaciones y lo definió así: “Nihilismo: falta de fin; falta de respuesta al ¿para qué? ¿Qué significa nihilismo? Que los valores supremos se desvalorizaron”¹². El derrumbe de los valores (lo verdadero, lo bueno, lo bello; la tríada platónica) trae consigo la *décadence*, término que Nietzsche suele escribir en francés, emparentado con la idea del gran cansancio [*die grosse Müdigkeit*]. De este modo asistimos a la puesta en cuestión del humanismo, cuando no a su crisis evidente. Martin Heidegger, pensando alrededor de la famosa frase de Nietzsche “Dios ha muerto”, frase que aparece en el tercer libro de la *Gaya ciencia* [1882], afirma que allí se encuentran cifrados los fundamentos de la metafísica nietzscheana, la cual se opone al platonismo: “En la frase ‘Dios ha muerto’, la palabra Dios, pensada esencialmente, representa el mundo suprasensible de los ideales, que contienen la meta de esta vida existente por encima de la vida terrestre y así la determinan desde arriba y en cierto modo desde fuera”¹³. Por otra parte, el filósofo Franco Rella, interesado en la cultura vienesa de principios del siglo XX, sostiene: “La fascinación aurática del silencio y de la nada acompaña y se contrapone a los primeros y fatigosos intentos de atravesar la crisis del saber clásico”¹⁴. Según Rella, distintos intelectuales, entre ellos Musil, Kafka, Wittgenstein, Hofmannsthal, Rilke, Shöenberg, Freud, intentaron construir un saber de la crisis, es decir, un saber que supiera trasponer el derrumbe del lenguaje de la racionalidad clásica por medio del pensamiento negativo.

Si el nihilismo es, grosso modo, la moderna crisis de los valores que han sustentado a la cultura occidental, su manifestación en la literatura correspondería a la desconfianza frente a la potencia referencial de la palabra. Según Rella: “Lo que las grandes palabras expresaban se ha vuelto indecible”¹⁵. Pareciera que la escritura es interrogada y desplazada de su centro. El presentimiento de que la palabra es insuficiente para aprehender la multiplicidad de la existencia es hallable en los textos de Hofmannsthal. Particularmente en la *Carta de Lord Chandos* [1901-1902]. Allí, a decir de Claudio Magris: “Lord Chandos no puede creer en el significado y su comunicabilidad, porque se da cuenta de que el significado unívoco y claro es fruto de una universalidad del concepto en la cual se pierde la epifanía irrepitible de la

¹² *Fragmentos póstumos*. Volumen XII. Tecnos. Madrid. 2010. p. 350.

¹³ *Caminos de bosque*. Alianza. Madrid. 2010. 164.

¹⁴ *El silencio y las palabras: el pensamiento en tiempo de crisis*. Paidós. Barcelona 1992. p. 15

¹⁵ *Ibid.* p. 19.

experiencia”¹⁶. La *Carta* que, en su carácter apócrifo, está dirigida al filósofo Francis Bacon, explica que Lord Chandos, quien fuera un joven y prometedor poeta, ha dejado de escribir porque ha dejado de creer en los signos como portadores de un significado vital.

A través de sus estudios sobre literatura comparada, George Steiner también advierte un abandono considerable respecto de la importancia de la palabra en las sociedades contemporáneas, sin dejar de interrogarse sobre los programas estéticos que han propugnado la opción del silencio. Los antecedentes directos de la abdicación de Lord Chandos son el silencio de Friedrich Hölderlin y de Arthur Rimbaud, quienes realizaron sus respectivas obras a una edad temprana para luego enmudecer. Por un lado, Hölderlin se retira de la poesía hacia sus treinta años, viviendo treinta y seis años más en una especie de locura apacible. “Su vida póstuma dentro de un cascarón de silencio, parecida a la de Nietzsche, representa la palabra que se supera a sí misma, representa su culminación, no en otro medio, sino en la antítesis y en la negación que la refuta y le hace eco al mismo tiempo, en el silencio”.¹⁷ Por otra parte, Rimbaud, tras concluir su obra poética antes de los veinte años, sustentado por el colonialismo decimonónico parte hacia Sudán en busca de oro y de sol. La renuncia de Rimbaud “significa la superioridad de la acción sobre la palabra. [...] El niño sueña y balbucea; el hombre hace”.^{18 19}

A partir de la metáfora utilizada por Lord Chandos, *la herrumbre del signo* (las palabras se han vuelto inútiles), constatamos un profundo cuestionamiento en cuanto a los materiales y los modos de representación literaria. Para trabajar esto, hemos recurrido al ya clásico estudio de Theodor Adorno *Teoría Estética*, en particular al concepto de *desintegración de los materiales*.²⁰ Idea utilizada para dar cuenta de la supuesta insustancialidad de los lenguajes artísticos en la modernidad. De este modo, recuperamos la idea de que la literatura y la pintura, que son las disciplinas que particularmente nos interesan en esta investigación, se han visto afectadas por una reflexión sobre el agotamiento de sus formas y sus modos de significación.

¹⁶ *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra. Navarra. 2012 p. 50.

¹⁷ Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Gedisa. Barcelona. 1986. p. 65.

¹⁸ *Ibid.* p. 66.

¹⁹ Ver: Rodolfo Reyes Macaya. *El turista y el colonizador: una lectura sobre el Viaje a Oriente de Flaubert y Rimbaud*. Tesina para optar al grado de Licenciatura en artes, mención teoría e historia del arte. Universidad de Chile. Santiago de Chile. 2012. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/112027>.

²⁰ *Teoría estética*. Orbis. Madrid. 1984. p. 29.

La reflexión sobre la nada opera igualmente en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* [1915] de Malévich²¹. Tal como lo recoge Gérard Wajcman, Malévich había señalado: “Lo que expuse no era un simple cuadrado vacío, sino más bien la evidencia de la ausencia del objeto”.²² Afirmación a partir de la cual el autor sugiere: “Malevitch no pinta nada, pinta *la nada*. Ni imagen ni símbolo, la nada figura aquí ella misma, en persona, materialmente, como objeto. Objeto ciertamente sutil, pero objeto sin embargo”.²³ Por otra parte, en relación asimismo con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, Denys Riout propone un *eclipse de los objetos*, advirtiendo que: “Esta reducción modernista *avant la lettre* conduce necesariamente a lo monocromo”²⁴, lo que conduciría a fortalecer el carácter místico del pensamiento de Malévich, lector de Schopenhauer: “Malévich piensa que la experiencia de la nada, de la noche negra, provoca la iluminación”.²⁵

Como el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, expuesto en *0,10: última exposición futurista* al poco tiempo de iniciada la Primera Guerra Mundial, resultó incomprensible para sus contemporáneos, Malévich se vio impulsado a redactar un folleto que fundamentara su inclusión en el mundo de la pintura, práctica aparentemente común en la irrupción de los *ismos* y en la lógica de las vanguardias. En realidad, la historia de la pintura está marcada por una abundancia de textos de carácter teórico escritos por pintores, fenómeno que se agudiza en el siglo XX (Kandinsky, Klee, Mondrian, etc). El historiador del arte y editor de los escritos de Malévich, Andréi Nakov, sostiene que la aparición de este tipo de textos “está preferentemente ligada a momentos de cambios importantes en la concepción simbólica del espacio pictórico y a las necesidades de una nueva codificación que derivan de ella”.²⁶

El manifiesto malevichiano que acompañó la exposición del cuadrilátero fue titulado *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*, y tiene la particularidad de romper no sólo con los siglos precedentes, sino que también

²¹ Los nombres rusos, signados por el alfabeto cirílico, presentan una serie de problemas al momento de ser vertidos al alfabeto latino. Hemos optado por “Malévich” en vez de “Malevitch” o “Malewich” siguiendo la edición de los Escritos-Malévich, considerados en la presente investigación como fuentes primarias.

²² *El objeto del siglo*. Amorrortu. Buenos Aires. 2001. p. 91.

²³ *Ibid.* p. 93.

²⁴ « Cette réduction moderniste avant la lettre conduit inéluctablement au monochrome ».

La peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre. Gallimard. Paris. 2006. p. 80.

²⁵ « Malévitch pense que l'expérience du rien, de la nuit noire, provoque l'illumination ». *Ibid.* p. 81.

²⁶ *Escritos Málevich* (Edición y estudio a cargo de Nakov, Andrei). Sintesis. Madrid. 2007. p. 17.

con dos importantes vanguardias que influyeron en la formación pictórica de Malévich. La pintura tiene un desarrollo teleológico en sus páginas y apunta a la consecución de formas puras y autónomas. El suprematismo se configura como una búsqueda de la verdad de la pintura, la pintura en sí; una búsqueda de la realidad esencial que antecede a los objetos. Para Malévich: “La representación sobre la tela de las cosas reales es el arte de la reproducción hábil y nada más”²⁷. El *Cuadrado* niega las categorías pictóricas académicas de la época, como la representación mimética heredada del Renacimiento y la predominancia del tema y la narración porque, en lugar de representar algo, afirma la superficie de la tela y su mudez.

Por otra parte, el historiador del arte Giulio Carlo Argan lee el manifiesto suprematista a la luz de los acontecimientos revolucionarios en Rusia y sostiene que, a diferencia de Vladímir Tatlin y los constructivistas, Malévich es un artista que no se interesa en exaltar los ideales revolucionarios, sino en preparar la formación intelectual de las generaciones del porvenir: “La concepción de un *mundo sin objetos* es, desde su punto de vista, una concepción proletaria, puesto que implica la no-poseción de cosas y de nociones”²⁸. La verdadera revolución, según esta lógica, no sería sólo la sustitución de una concepción del mundo superada por una nueva. Más bien se trataría de “un mundo vacío de objetos, de nociones, de pasado y de futuro; un cambio radical en el que tanto el objeto como el sujeto son reducidos a un *grado cero*”²⁹. Al respecto, llama la atención la apología malevichiana del cero, que se vuelve el principio de las cosas y en su fin, pero también el símbolo de la nada. En el último manifiesto suprematista, titulado *El espejo suprematista*, texto de apenas dos páginas que apareció en la revista *Jizn Iskustva* el 22 de mayo de 1923, Malévich sostiene que, a pesar de una gran cantidad de fenómenos variables, la esencia de la naturaleza es “inmutable” y es igual a “cero”:

1. La ciencia y el arte no tienen límites, ya que lo que se conoce es ilimitado e innumerable, y la ilimitabilidad y la innumerabilidad son, iguales a cero.
2. Si las creaciones del mundo son los caminos de Dios y “sus caminos son inescrutables”, tanto él como sus caminos son iguales a cero.
3. Si el mundo es la creación de la ciencia, del conocimiento y del trabajo, y su creación es infinita, entonces es igual a cero.

²⁷ *Ibid.* p. 238.

²⁸ *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal. Madrid. 1988. p. 303.

²⁹ *Ibid.*

4. Si la religión ha conocido a Dios, ha comprendido el cero.
5. Si la ciencia ha comprendido la naturaleza, ha comprendido el cero.
6. Si la el arte ha comprendido la armonía, el ritmo y la belleza, ha comprendido el cero.
7. No existe ser en mí, ni fuera de mí; nadie ni nada puede cambiar, porque no existe nada ni nadie que pueda cambiarse a sí mismo, y nada que pueda ser cambiado.³⁰

Otro caso paradigmático en un siglo que, como señala Natalie Kosoï al momento de estudiar la monocromía de Mark Rothko, está obsesionado con la nada –así lo reflejaría el hecho que: “The word *nothingness* frequently appears in writings about twentieth-century art”³¹ –es el ambicioso proyecto estético del personaje Percival Bartlebooth en la monumental novela *La Vie mode d’emploi* [1978] de George Perec. Dicho proyecto se fundamenta en la elaboración pictórica de paisajes marinos, destinados a transformarse en puzzles que, una vez resueltos, son aniquilados mediante su desmaterialización: “Partiendo de nada –dice el narrador– Bartlebooth llegaría a nada, a través de transformaciones precisas de objetos acabados”.³²

“Bartlebooth –según Jesús Camarero –es el Bartleby de Melville y el Barnabooth de Larbaud, es el inglés adinerado y excéntrico, un Phileas Fogg del puzzle que, junto al artesano Winckler llevará a cabo un proyecto tan complicado como los del tándem Holmes-Watson”³³. En una carta a su amiga Denise Geltzer [ca.1963], Perec escribe sobre la bella tristeza procedente del vacío en que acaban las obras que parecen más estimulantes. “Bartleby –señala –tiene eso de particular: que, para mí, está todo él contenido en este sentimiento turbio –la rareza, el alejamiento, lo irremediable, lo inacabable, el vacío, etc”. Y más adelante: “¿Qué caracteriza a Bartleby? / La negación/ ¿Es suficiente?/ Pienso que no”.³⁴ Luego, considerando la relación entre Bartleby y el hombre de Wall Street añade: “Habría que vincular esos dos polos: el aburrimiento, el

³⁰ Málevich, Kazimir. *Op.cit.* pp. 299-300.

³¹ *Nothingness Made Visible: The Case of Rothko’s Paintings*. *Art Journal*. Research Library Core. Summer 2005. p. 21.

³² Perec, Georges. *Op.cit.* p. 146.

³³ Perec, Georges. *Poética narrativa y teoría literaria: La experimentación oulipiana*. Camarero, Jesus (comp.). *Suplementos Anthropos* N°34. Barcelona. 1992. p. 68.

³⁴ *Ibid.* p. 11.

vacío, lo hueco, la nada, por un lado [...] y la polémica, la negación. Ver cómo se completan, se organizan, desembocan en una visión del mundo”.³⁵

Los procedimientos de la escritura perequiana son cuantiosos, por nombrar sólo unos pocos: versos anagramáticos, bi-cuadrado ortogonal de orden 10, isofonismos, lipogramas, etc. En su mayoría son operaciones combinatorias extraídas de las matemáticas, provenientes del periodo oulipiano de Perec. Jean Lescure consigna que el 13 de febrero de 1961, en una reunión habitual del Oulipo [*Ouvroir de littérature potentielle*], que tiene a Raymond Queneau por cofundador, se daba la siguiente definición del grupo, “OULIPO: organismo que se propone examinar en qué y por qué medio, según una teoría científica, relativa eventualmente al lenguaje (a la antropología), se puede introducir placer estético (afectividad y fantasía)”³⁶.

Jesús Camarero sostiene que la constricción [*contrainte*] es la bandera programática del Oulipo: “Una constricción es una categoría lógico formal de la literariedad oulipiana capaz de producir escritura (texto) por medio de un sistema preestablecido”³⁷. Un ejemplo de esto sería el procedimiento base de la novela *La Disparition* [1969], donde no se utiliza la letra *e*, que parece ser la más utilizada en la lengua francesa. La traducción al español, *El secuestro* [1997], fue llevada a cabo por un equipo de traductores, empeñados en evitar la letra *a*. Camarero afirma que “El problema de escribir sin *e* es que se produce un condicionamiento específico del acto de la escritura”³⁸. La construcción textual se desarrolla así a partir de una negación, de una amputación. Es la lengua la que poco a poco va siendo horadada. Hay violencia contra el signo en sus fundamentos. Se da un empobrecimiento deliberado del lenguaje. El caso que nos interesa, *La Vie mode d'emploi* corresponde a la “novela-summa de Perec” que “se encuentra perfectamente organizada y sistematizada por un complejo de constricciones que convierten a esta obra en uno de los mayores logros de la escritura oulipiana”.³⁹

Otro aspecto que habremos de desentrañar en los dispositivos textuales empleados por Georges Perec es la idea del *latrocinio textual*, planteada por Claude

³⁵ *Ibid.* p. 12.

³⁶ Lescure, Jean. “Petite Histoire de l’Oulipo”. En : Oulipo. *Littérature potentielle*. Gallimard. Paris. 1973. p. 36.

³⁷ Perec, Georges. *Op. cit.* p. 4.

³⁸ *Ibid.* p. 103.

³⁹ *Ibid.* p. 67.

Burgelin en el prólogo a la edición de *Le Condottière*, novela terminada en 1960 pero publicada recién el 2012. Allí se afirma que el corpus perequiano “está lleno de préstamos ocultos de todo tipo de autores. Rara vez se había llevado tan lejos la paradoja de una escritura personal tan impersonal”.⁴⁰ Desde *Le Condottière*, hasta *Un Cabinet d’amateur* [1979], que es su último libro publicado en vida, pareciera que la escritura de Perec reflexiona sobre los puentes entre pintura y literatura a partir de la idea de lo falso, la desaparición de la obra y la extenuación de un modelo humanista clásico. Esta escritura se desarrolla mediante de una serie de procedimientos que tienen a la nada [*nihil*] en el centro de su estructura. Este concepto está personificado en la figura de Bartlebooth, quien recibe la ayuda del artesano Gaspar Winckler, y su itinerario de la destrucción.

Llegamos así, a través de este recorrido desde obras capitales del siglo pasado, debidas a Malévich y Perec, a apreciar la importancia del concepto de la nada [*nihil*] en la literatura y la pintura occidentales.

Planteo del problema

El problema general a investigar es la relación entre Kazimir Malévich y Georges Perec, vista desde sus respectivos modos pictóricos y literarios de cifrar la idea de la nada [*nihil*]. Para ello trataremos El *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1912) y la aventura artística del personaje Bartlebooth de *La Vie mode d’emploi* (1978). En primer lugar, El *Cuadrado* de Malévich es una pintura que aparentemente no se refiere a nada excepto a sí, es decir, que no representa nada y que, por lo tanto, es un silencio visual, sugiere una ausencia. Por otro lado, *Bartlebooth*, el personaje de Perec, mediante un plan riguroso se especializa en la pintura de acuarelas de paisajes marinos que más tarde transforma en puzzles y aun más tarde reduce a una superficie blanca. En ambos casos se emplearían procedimientos negativos que conducen a una ausencia, al mismo tiempo reflexionan en torno a la imagen y su relación con la nada [*nihil*], que ha sido un concepto ampliamente tratado desde la antigüedad clásica hasta nuestros días. Asimismo, ambas propuestas plantean una relación inextricable entre las palabras y las imágenes: Malévich fundamenta El *Cuadrado* mediante una serie de textos, mientras

⁴⁰ *El Condotiero*. Anagrama. Barcelona. 2013. p. 23.

que Perec trabaja con palabras la cimentación de una amplia cantidad de imágenes visuales y la posterior destrucción de éstas por parte de *Bartlebooth*.

Consideramos que el problema que tenemos entre manos se encuentra enmarcado dentro de las controversias que ha suscitado el concepto de la nada [*nihil*] y su vinculación tanto a los modos de representar artísticamente el mundo, como a la creciente desconfianza en las imágenes visuales y las palabras expresivas y referenciales por parte de escritores y artistas visuales en el siglo XX. Diversos estudios, expuestos en las páginas precedentes, dan cuenta de una crisis de los modelos artísticos y literarios que, a su vez, ha sido acompañada por distintas reflexiones acerca de los fundamentos de lo literario y lo pictórico. Sin embargo, tal crisis resulta especialmente compleja si tomamos en cuenta que se desarrolló en una época de convulsiones sociales, donde guerras y revoluciones dejaban millones de muertos a su paso. Si bien asumimos que nuestra problemática se relaciona con otros problemas, el del nihilismo, el de la vanguardia y el de la convulsa historia europea del siglo XX, nuestras pretensiones son más modestas y apuntan a la vinculación entre dos obras de dos autores, Malévich y Perec, aparentemente inconciliables pero inextricablemente unidas en torno a la reflexión estética de la nada [*nihil*].

Alcances y limitaciones de la propuesta

Aunque el trabajo aquí propuesto estará dedicado a un corpus bibliográfico e iconográfico muy sucinto, el alcance de la investigación se extiende hacia muchos otros textos e imágenes. En primer lugar, necesitaremos reponer la producción pictórica y textual de Kazimir Malévich para identificar sus propuestas artísticas en relación y contraste con las exigencias y polémicas de su tiempo. Vale decir, cómo la obra de Malévich establece diálogos, muchas veces hostiles, con los movimientos académicos y vanguardistas de su época, por lo que nos veremos en la necesidad de reponer estas discusiones, aun cuando estudiar el problema de la tradición pictórica rusa, la iconoclasia, los movimientos de vanguardia que surgieron en las primeras décadas del siglo XX, antes y después de la Revolución de Octubre, no sean parte de nuestro objetivo. Trabajaremos especialmente una obra: *El Cuadrado*, a la luz del texto que

acompañó su exposición: *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*.

En cuanto a las investigaciones sobre Georges Perec, nos parece necesario señalar una vez más que nos centraremos menos en la totalidad de la novela *La Vie mode d'emploi* que en las secciones de ésta que se refieren específicamente al personaje *Bartlebooth* y a su producción pictórica. No obstante, una vez delimitado nuestro foco de atención, será importante establecer ciertas relaciones entre el personaje señalado y la poética de la novela, así como entre ésta y otras obras de Perec, como: *Les Choses*, *Le Condottière*, *Espèces d'espaces* y *W ou le souvenir d'enfance*, siempre en función de *Bartlebooth* y su tentativa pictórica iconoclasta.

En ambos casos atenderemos a los conceptos *cero*, *ausencia* y *blanco* porque desde estos nos dirigiremos hacia el concepto de la nada [*nihil*], punto de engarce de la vinculación entre Kazimir Malévich y Georges Perec. Caber aclarar que la nada [*nihil*] es un concepto con una larga historia que no repondremos en su totalidad, ya que ésta supera con creces nuestros objetivos. De igual modo, el problema del nihilismo sólo requerirá un tratamiento funcional a sus consecuencias literarias y pictóricas.

Segundo Capítulo

El cuadrado negro sobre fondo blanco: un camino negativo hacia lo absoluto

0,10: Última exposición futurista

Era 1915 cuando se inauguró *0,10: Última exposición futurista* en el salón de arte de Madame Dobychina⁴¹. Mientras tanto la Guerra continuaba, en ella se habían probado gases de cloro, el Imperio Otomano daba marcha al genocidio armenio, *La metamorfosis* [*Die Verwandlung*] de Kafka era publicada en la revista *Die Weißen Blätter* y el Imperio de los Romanov sumaba una derrota tras otra. Su capital, San Petersburgo, que había sido construida por alemanes al servicio de Pedro el Grande en el delta del río Neva dos siglos atrás, recientemente había sido rebautizada. Ahora se llamaba Petrogrado, un nombre propiamente ruso. Más tarde se llamaría Leningrado, y aún más tarde volvería a tener su nombre original, San Petersburgo; a menudo los caminos de la historia son enigmáticos, cuando no inescrutables. Lo cierto es que era fines de 1915 y Kazimir Malévich presentaba sus últimos descubrimientos pictóricos en el salón de arte de Madame Dobychina en el Campo de Marte de Petrogrado y, además, en los siguientes meses, a principios de 1916, publicaría el primer manifiesto del suprematismo, al que adherirían los pintores Kliun, Rozanova, Menikov, I. Puni y Boguslvaskaia.

La muestra que daba a conocer el suprematismo al público peterburgués se desarrolló desde el 19 de diciembre de 1915 hasta el 17 de febrero de 1916⁴². Su nombre, *0,10*, se debía a los diez pintores que en un comienzo iban a participar en ella; finalmente serían catorce expositores. El cero operaba como símbolo de la destrucción del mundo antiguo y el nacimiento de uno nuevo. Tal figura de la *tabula rasa* –como si fuera una mesa atestada que debe ser puesta al desnudo– era propugnada por el futurismo, aunque había constituido antes un lugar medular en la irrupción del nihilismo

⁴¹ Nadejda Dobychina (1884-1947). Su salón u “oficina artística” estaba situada en el n°7 del Campo de Marte de la ciudad de Petrogrado y funcionó entre 1910 y 1918.

⁴² Desde 1700 hasta 1918 Rusia siguió el calendario juliano, con trece días de atraso respecto al calendario gregoriano utilizado en Europa occidental. Las fechas de esta investigación corresponden al calendario juliano hasta 1918.

ruso decimonónico. Además, el subtítulo, *última exposición futurista*, daba cuenta de una ruptura de la ruptura iniciada en Rusia con el manifiesto futurista literario *Una bofetada al gusto público* de Vélimir Jlénikov y Vladímir Maiakosvki a finales de 1912, donde se dictaminaba el derecho de los poetas a “odiar inexorablemente la lengua que ha existido antes que ellos”.⁴³ En *0,10* participó también Vladímir Tatlin con trece relieves que serían cruciales en el posterior desarrollo del constructivismo. Es notable que “la exposición corrió el riesgo de suspenderse a última hora debido a la hostilidad de Tatlin al suprematismo malevitchiano. Sólo la intervención de [Alexandra] Exter hizo posible la apertura”.⁴⁴

Antes de dar a conocer sus descubrimientos pictóricos, Malévich había permanecido enclaustrado durante gran parte de aquel año, pintando varias decenas de lienzos sin objeto y nadie sabía qué pasaba en su taller. Cuando presentó los resultados de esta reclusión, entre ellos el *Cuadrado negro*, la conmoción en el mundo de la pintura rusa fue considerable. El escritor, historiador y escenógrafo, Alexandre Benois, escribió en enero de 1916: “Ya no es el futurismo lo que tenemos ahora ante nosotros, sino el nuevo ícono del cuadrado. Todo cuanto teníamos por santo y por sagrado, todo lo que amábamos y era nuestra razón de vivir ha desaparecido”.⁴⁵ En una carta pública, Malévich respondió: “Estoy contento de que la cara de mi cuadrado no pueda confundirse con ningún artista ni con ninguna época. ¿No es la verdad? No he escuchado a mis padres ni me parezco a ellos. También soy un escalón. //Yo les entiendo, ustedes son padres y quieren que sus hijos se les parezcan”.⁴⁶

El conflicto generacional que aquellas palabras aluden había sido el motivo central de una famosa novela de Iván Turgueniev en el siglo precedente, *Padres e hijos* [*Otcy i deti*, 1862], que popularizó el concepto *nihilista* con el objeto de dar cuenta sobre una generación desencantada y materialista, opuesta al idealismo romántico y aristocratizante de los padres. En relación a esto, algunos ismos surgidos entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX parecían restituir aquel conflicto no bien reivindicaban la destrucción del pasado para dar paso a una estética del porvenir. Y sin embargo, nada parecía más radical que una pintura que no

⁴³ *Una bofetada al gusto público*. Península. Barcelona. 1971. p. 11.

⁴⁴ Berninger y Cartier. “Última exposición futurista 0,10”. En: Durozoi, Gérard (dir.) *Diccionario Akal de arte del siglo XX*. Akal. Madrid. 1997. p. 650.

⁴⁵ Citado por Nakov, Andrei en: *Escritos Málevich*. Síntesis. Madrid. 2007. pp. 183-184.

⁴⁶ “Carta a Alexander Benúa”. En: Malévich, Kazimir. *Op.cit.* p. 219.

refería más que su propio color y su propia superficie, una pintura en la que ya nada, ningún tema, podía ser reconocido. Con el *Cuadrado negro*, Kazimir Malévich daba el paso a la abstracción e inauguraba la aventura suprematista, que buscó las cotas de lo irrepresentable hasta desembocar en el *Cuadrado blanco* de 1917, año de la revolución.

Desde 1910 Malévich había participado en la vanguardia rusa, formando parte del grupo modernista la *Sota de Diamantes*, dirigido por los pintores Mijaíl Larionov y Natalia Goncharova. Fueron los años en que, influenciado por estos, Malévich se inspiraba en el primitivismo, en el folclore campesino y en la imagen popular: en la siega, los leñadores, las procesiones de los mujiks. Asimismo, a través de la colección Schukin, Malévich había conocido la reciente pintura francesa. Fue fauvista, luego expresionista. Admiraba con fervor la obra de Cézanne y de Matisse, y aprendió a amar a los cubistas, inclinándose hacia una geometrización y descomposición de los planos próxima a las formas contrastadas de Fernand Léger, quien tenía muy buenas relaciones con la colonia rusa de París y había expuesto ese mismo año en la *Sota de Diamantes*. Respecto a la relación pictórica entre Malévich y Léger, tanto Nakov como Besançon citan la misma frase de Alfred Barr, primer director del Museo de Arte Moderno de Nueva York e introductor del arte moderno europeo en Estados Unidos⁴⁷, que es ésta: “Su *Mujer con cubos* de 1912 es claramente más avanzada que las obras de Léger situadas en la misma línea evolutiva”^{48 49}. En aquellos años, sin embargo, otra corriente pictórica, poética y espiritual había confluído en la pintura de Malévich. Se trataba del futurismo italiano, con todo su componente belicista y apocalíptico que engarzaba a la perfección con el estado de ánimo de los jóvenes y airados vanguardistas rusos. En efecto, el futurismo se había adecuado a la Rusia pre-revolucionaria, en crisis moral y económica, “que vive en la espera apocalíptica”⁵⁰.

Una vez transpuestos en Moscú, el cubismo francés y el futurismo italiano habían sido amalgamados en una corriente pictórica denominada cubofuturismo,

⁴⁷ Ver: Alfred H. Barr. *What is Modern Painting?* Museum of Modern Art. New York. 1946.

⁴⁸ Nakov, Andrei. *Op. cit.* p. 181. Besançon, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Siruela. Madrid. 2003. p. 439.

⁴⁹ Para profundizar sobre la obra de Fernand Léger, véase:

Fernand Léger. *Funciones de la pintura*. Paidós. Buenos Aires. 1990. Katharine Kuh. *Léger*. The Institute of Art of Chicago. Chicago. 1953.

⁵⁰ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 440.

saludada por Goncharova, Larionov⁵¹ y Malévich, donde los elementos figurativos entraban en declive y se buscaba un dinamismo total. En los manifiestos futuristas, primero italianos y más tarde rusos, se encontraban “mezclados, a Nietzsche, al fascismo, el anarquismo, un modernismo antipasadista y antiacadémico, un modernismo maquinista y tecnicista, un izquierdismo revolucionario”⁵², mientras que en las aventuras del cubismo se hallaban cifrados los principios elementales de la autonomía pictórica, en la que la pintura declaraba deberle menos al mundo exterior que a su propia realidad. El siguiente paso dado por Malévich, de treinta y siete años, fue el *Cuadrado negro sobre un fondo blanco* que no representaba otra cosa que un simple cuadrado negro sobre fondo blanco, presente y futuro de la pintura.

Comenzando con la revelación del ícono desnudo en la exposición 0,10, el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, en el que todo tema había desaparecido, la aventura suprematista duró tres años y, en palabras de Alain Besançon, presentó las formas siguientes: “por lo general, sobre fondo blanco, cuadrados negros o rojos, rectángulos negros, rojos, amarillos, verdes, cruces formadas por dos rectángulos, cruces sobre círculos y óvalos, triángulos”⁵³ A veces la composición era estática y aparecían una o dos de estas formas superpuestas. Otras veces era dinámica, pues las formas se multiplicaban, se alargaban los rectángulos. Aaron Scharf, por otra parte, señaló que Malévich “sitúa sobre una *tabula rasa* formas que comunican sensaciones acerca del universo y acerca del espacio: impresiones de sonidos, [...], de atracción magnética, de voluntades místicas y ondas místicas”⁵⁴.

En el presente capítulo abordamos la obra de Kazimir Malévich el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* a la luz de su texto *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico*. Antes, sin embargo, realizamos un recorrido a través de los aspectos históricos del ícono ortodoxo y la pintura rusa decimonónica. La segunda mitad del siglo XIX fue un periodo convulso, cuyo tratamiento se realiza a grandes rasgos en este capítulo. Es la irrupción del nihilismo, como movimiento subversivo, desarrollado en paralelo al paneslavismo de los pintores ambulantes, lo que nos convoca durante algunas páginas. El *Cuadrado negro sobre*

⁵¹ Ver: Anthony Parton. “Russian 'Rayism', The Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalya Goncharova 1912-1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race”. *Leonardo* Vol. 16. Cambridge. Fall. 1983. p. 298.

⁵²Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 439.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Stangos, Nikos (comp.). *Conceptos de arte moderno*. Alianza. Madrid. pp. 118-119.

fondo blanco es un ícono desnudo en el que confluye una serie de discusiones, a menudo febriles, sobre el lenguaje pictórico y su relación con el mundo sensible e inteligible, y también sobre la educación estética del hombre porvenir, *ad portas* de la Revolución. Plantea un arte no objetual, un realismo *sui generis* en el que lo real a ser retratado es lo supremo, que no puede ser visto. Representa una *nada para ver*, pues en él no tiene lugar el mundo de los objetos, aunque sea un objeto, un cuadro de tratamiento simple e irregular. Malévich daba cuenta del fracaso del lenguaje pictórico mimético a la hora de comunicar lo absoluto, trasfigurando este fracaso en una victoria de la pintura sobre el relato⁵⁵.

La condición periférica de Rusia, desde el ícono ortodoxo al nihilismo decimonónico, pasando por las Bellas Artes

“En la historia general del arte, las periferias suelen ser sedes de dos fenómenos contradictorios”⁵⁶. Éstos son, por un lado, el provincianismo que hace del arte de la periferia un tímido y débil reflejo de las producciones del centro, y por otro, el potencial de innovación y ruptura: las reglas pierden fuerza cuando arriban a los confines, más aún cuando se reciben, no en sucesión natural, sino de manera simultánea. A lo largo de su historia, Rusia había ocupado una posición marginal en relación a dos centros sucesivos: Bizancio y Europa occidental. Rusia fue cristianizada bajo el influjo del Imperio Bizantino y de la Iglesia Ortodoxa, y el papel que cumplió el ícono sacro en esta evangelización fue determinante. Ni siquiera más tarde, con la caída de Bizancio, con las invasiones tártaras, con el advenimiento de la modernidad y del nihilismo, con la crisis de la fe, el ícono ortodoxo fue dissociable de la cultura eslava. Incluso tras el triunfo de la revolución de Octubre, el ícono sobrevivió; ya no retratando a Cristo ni a los santos, sino a Marx, a Engels, a Lenin, a Trotsky, a Stalin, y estos íconos encabezaron las procesiones del pueblo.

⁵⁵ Para comprender la magnitud de la ruptura con la tradición clasicista acerca de la idea de relato en la pintura, ver: Rensselaer W. Lee. *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Cátedra. Madrid. 1982.

⁵⁶ Besançon, Alain. *Op. Cit.* p. 397.

Tal como se ha dicho, la tradición del ícono cristiano ortodoxo posee una amplia historia, a menudo accidentada. El culto del ícono empieza en las provincias orientales del Imperio Romano, llegando hasta los pueblos eslavos, que adoptaron y salvaguardaron aquel modo de representación de la divinidad. Kazimir Malévich, al inscribirse en la historia de la pintura rusa, estableció un diálogo con la tradición icónica ortodoxa, aunque no haga mención a ella en el primer manifiesto del suprematismo. De algún modo, no obstante, podemos señalar que el *Cuadrado* recuperó esta tradición y la hizo estallar en miles de pedazos, inclinándose hacia la iconoclasia. Una de las primeras críticas al *Cuadrado*, que veremos más adelante, hace énfasis en su carácter de *ícono desnudo*. El *Cuadrado* es planteado a modo de estandarte del porvenir; produce un desafío, el de una revolución: la conquista de un mundo sin objetos en lugar del culto a la representación y a la personalidad. Ahora, volvamos sobre la historia de este modo pictórico tan arraigado, esbozando su valor en Bizancio y las disputas que suscitó. Volvamos también sobre su revaloración en el siglo XIX, que se dio en paralelo a la irrupción del paneslavismo, del arte de los Ambulantes y del nihilismo.

El ícono ortodoxo⁵⁷ [εἰκών, literalmente “imagen”] ha sido un objeto de culto. Despierta la piedad, proporciona motivo y soporte a la oración. Representa a Jesús, María, los santos, los ángeles o diversos eventos bíblicos. Tal representación, por lo general, es una pintura sobre un panel plano, una plancha de madera, aunque también existen íconos hechos en relieve, en papel, en mosaico y en bordados. Posee una estructura gráfica esquemática y sencilla. Es comprensible, pedagógico y afectivo; asiste al orante en su relación con la divinidad. Para Orlando Figes, “el ícono es una puerta sagrada, no una decoración o instrucción para los pobres como sí lo han sido las imágenes sagradas de Europa occidental a partir del Medioevo”.⁵⁸ De hecho, los ortodoxos no se confiesan a un sacerdote, sino al ícono de Cristo con la presencia de un sacerdote como guía espiritual.⁵⁹ Según Alain Besançon, el ícono cristiano reemplazó al culto abiertamente pagano que el pueblo rendía a las imágenes. En el imperio Bizantino, los íconos habían llegado a presidir los juegos del hipódromo y marchaban a las batallas al frente de los ejércitos. Heraclio, emperador bizantino del siglo VI d.C., llevó consigo la imagen no hecha por mano del hombre [*aquiropoietica*] en su campaña contra los

⁵⁷ Ver: Richard Temple. *Russian & Greek Icons: from the Charles Pankow Collection of Russian & Greek Icons Thirteenth through the Nineteenth Century*. Cal Van Doren Gallery. San Francisco. 1982.

⁵⁸ *El baile de Natacha: una historia cultural rusa*. Edhasa. Barcelona. 2010. p. 371.

⁵⁹ *Ibid.*

Sasánidas. Tesalónica, continuamente sitiada por los eslavos, agradecía su salvación a la imagen milagrosa de San Demetrio. “Había íconos en las alcobas, las tiendas, los mercados, los libros, las ropas, los utensilios de cocina, las joyas, los jarrones, las murallas, los sellos”.⁶⁰ Los creyentes los llevaban en sus viajes, creían que hablaban, que sangraban, que cruzaban mares, que volaban, que se aparecían en sueños. Es más, los sacerdotes los raspaban con el objeto de que sus partículas cayeran en los cálices y se mezclaran con las especies eucarísticas, “como para reforzar la Presencia real gracias a la presencia milagrosa del ícono”.⁶¹ Si bien esta costumbre estaba condenada por las autoridades eclesiásticas, era practicada con profusión.

Los íconos eran un modo sencillo de representación de la divinidad. Tenían tal presencia en cada uno de los aspectos de la vida pública y privada de la cristiandad oriental, que llegaron a ser motivo de sospecha. Muchos monasterios eran productores de íconos y recibían ingresos de miles de peregrinos que acudían a las imágenes y realizaban la prosternación. El culto caía a menudo en la idolatría y las controversias no se hicieron esperar. La querrela de las imágenes, como se conoce a la serie de polémicas entre iconoclastas e iconodulos en el siglo VIII, tenía antecedentes teológicos. Eusebio de Cesárea, en la época de Constantino, había dicho que era imposible circunscribir la imagen maravillosa e incomprensible de Dios. Para Eusebio, “el ícono, imagen sensible de la carne temporal y pedagógicamente asumida por el Verbo, nos encierra en aquello de lo que ha venido a liberarnos, la prisión de la carne”.⁶² El emperador Leon III el Isauriano, en su afán por fortalecer el poder central, amenazado por la importante influencia de los monasterios, grandes propietarios y beneficiarios de tierras e imágenes, tomó partido por la iconoclasia y dio el ejemplo. Era el año 726 cuando se llevó a cabo la destrucción del Cristo de la Chalke, imagen protectora de Constantinopla, colocada encima de la puerta de bronce del palacio imperial. La imagen de Cristo fue reemplazada por una cruz; a ojos de la iconoclasia sólo la cruz y la eucaristía eran imágenes legítimas. Según Besançon, esta destrucción se puede comparar a la exposición de la tesis de Lutero en el portal de la iglesia de Wittenberg, pues tuvo el valor de una reforma.⁶³ Los iconoclastas pretendían purificar las instituciones religiosas, corrompidas por la iconolatría, sosteniendo que pintar un ícono de Cristo significaba

⁶⁰ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 147.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.* p. 152.

⁶³ *Ibid.* p. 157.

circunscribir, y por ello traicionar la inefable divinidad de Cristo, mientras que los iconóduos afirmaban que el Verbo, al hacerse carne, se había circunscrito a sí mismo en una forma comprensible y visible a nuestros ojos humanos, y que la presencia de Dios en la madera le daba dignidad a la materia, que no poseía dignidad en sí misma.

Miles de imágenes fueron destruidas en el siglo VIII. Los íconos destruidos solían sustituirse por motivos florales o animales de los que había admirables ejemplos en los palacios omeyas, ya que estas imágenes no incitaban al culto. Es conveniente tener en cuenta que la iconoclasia no tenía problemas con el arte profano; se respetaron las imágenes que hacen referencia al emperador y a su culto tradicional. Era la imagen de la divinidad la que ponía en entredicho, la confusión entre materia y forma, el dogma trinitario y los problemas cristológicos. Si los iconoclastas afirmaban el contraste insostenible entre la grandeza del modelo y la bajeza de los medios de representación, materia abyecta y muerta, por otra parte, los defensores de las imágenes sostenían que el ícono comunicaba la energía de la divinidad a través de la materia. Juan Damasceno señaló que la materia nos conducía hacia el Dios inmaterial. “Nos hace remontar la corriente descendente por la que pasó la energía”⁶⁴.

Los defensores eran conscientes de que el ícono no era la divinidad, sino una imitación. Teodoro Studita hablaba de que lo invisible se hacía visible a través de la imagen y que ésta era no más que un medio para alcanzar lo inalcanzable⁶⁵. Algo semejante a lo que varios siglos después dirá Ludwig Wittgenstein con su famosa metáfora de la escalera en la proposición 6.54 de su *Tractatus*⁶⁶. La imagen, como la proposición lógica, es una vía útil para alcanzar la verdad de las cosas, pero en modo alguno puede remplazarla; ha de ser dejada de lado una vez vislumbrado lo absoluto. El patriarca Germano, por otra parte, sostenía que rechazar a los íconos también era rechazar la Encarnación, y que la imagen de Cristo, en modo alguno, era asimilable a los ídolos de la prohibición bíblica de Horeb. Y recalcó que los hombres necesitan de cosas corpóreas como intermediarios que los conduzcan hacia las cosas inteligibles⁶⁷.

⁶⁴ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 163.

⁶⁵ *Ibid.* p. 165.

⁶⁶ “Mis proposiciones esclarecen porque quien me entiende las reconoce al final como absurdas [...] (Tiene que, por así decirlo, arrojar la escalera después de haber subido por ella)”. En: Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logicus-philosophicus*. Alianza. Madrid. 2010. p. 132.

⁶⁷ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 161.

Tras la muerte del emperador Teófilo en 843, se desarrolló una rehabilitación del ícono. En 843 se convocó a un Concilio, donde la ortodoxia fue restablecida. Era el fin de un siglo de luchas feroces, herejías trinitarias y cristológicas. Esta crisis había sido una oportunidad para revisar y profundizar los delicados equilibrios intelectuales que rodean el misterio de la Encarnación. Se llevó a cabo una discusión teológica sobre la legitimidad y el valor de la imagen divina forjada por la mano del hombre, donde las cuestiones estéticas fueron casi indiferentes. Se llegó a la conclusión de que el Verbo encarnado podía ser circunscrito en una plancha de madera pintada⁶⁸. Para entonces, sin embargo, casi todos los íconos habían sido destruidos. Una vez restaurado el culto, un nuevo arte bizantino surgió durante la dinastía de los Comnenos. El ícono prosperó, incluso después de la caída de Constantinopla, en Grecia, Bulgaria, Serbia. Alcanzó un apogeo en Rusia a principios del siglo XV, dando nacimiento a diversas escuelas en Moscú, Pskov, Novgorod. Figes sostiene que el estilo propio desarrollado por los rusos en el tratamiento del ícono se debió en buena parte a que “la invasión de los mongoles en el siglo XIII aisló Rusia de Bizancio”⁶⁹. En estas circunstancias los íconos pasaron a representar la unidad espiritual de la nación. Luego de la caída Constantinopla “la iglesia rusa proclamó que Moscú era la tercera Roma, con la función mesiánica de salvar al mundo cristiano”⁷⁰.

Para Figes, “los rusos se convirtieron al cristianismo bizantino debido a la belleza de las iglesias de Constantinopla”⁷¹. En el siglo X Vladimir, príncipe de la Rus de Kiev, había enviado emisarios a Roma, a los mulsumanes búlgaros del Volga y a Constantinopla en busca de la fe verdadera. En la primera crónica, compilada por monjes del siglo XI, primer registro de la Rus de Kiev, los emisarios escribieron al llegar a la capital del imperio Bizantino: “No sabíamos si estábamos en el cielo o en la tierra, puesto que sin duda no existe esplendor o belleza así en ningún lugar de la tierra”⁷².

Durante los siglos XVI y XVII, el ícono degeneró, según Besançon “incorporando con torpeza los procedimientos importados del arte occidental”⁷³. No obstante, el culto continuó en su esplendor. Si bien el culto del ícono era inseparable de

⁶⁸ *Ibid.* p. 168.

⁶⁹ *Op.cit.* p. 372.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.* p. 368.

⁷² *Ibid.* p. 369.

⁷³ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 168.

la vida espiritual del iconógrafo y del orante, dentro de los talleres rusos en el siglo XIX, se falsificaban pequeños íconos de cobre y bronce. Esto se debía a la monotonía de las formas y repetición de los modelos y de los cánones que se habían establecido en el segundo concilio de Nicea en el siglo VIII. Entre sus características formales, Figes destaca la “sencilla armonía de líneas y colores, y una utilización cautivante de la perspectiva inversa (en que las líneas parecen converger en un punto que está delante de la imagen)”⁷⁴

En la cristiandad oriental, sobre todo en los países eslavos, el ícono estaba presente en todos los hogares, se le honraba con lámparas, frente a ellos se rezaba y era llevado en procesión marchando a la cabeza de los ejércitos. Léonide Ouspensky⁷⁵, estudioso de los íconos, decía que al observar un ícono “la acción que tiene lugar frente a nuestros ojos está fuera de las leyes de la existencia terrenal”^{76 77}. El ícono era fuente de milagros. En uno de los cuentos de Anton Chejov, “Fracaso”, publicado por primera vez en la revista *Oskolki* en 1886, se narra un episodio tan ridículo como entrañable. Los padres de una joven casadera escuchan tras un tabique mientras su hija es cortejada por un maestro de escuela y poeta. Ambos padres esperan el momento oportuno para irrumpir en la habitación con el ícono en mano y bendecir la unión de los jóvenes. El padre le dice a la madre: “Cuidado, Petrovna; tan pronto se ponga a hablar de sentimientos, descuelga el ícono y entramos a darles la bendición. Los pescaremos...La bendición del ícono es sacrosanta e inviolable...Ya no podrá escabullirse, aunque recurra a los tribunales”.⁷⁸

Ambos irrumpen en la habitación y sorprenden a los jóvenes en una situación comprometedor. Lamentablemente, por apuro, por confusión, en lugar del ícono la madre de la joven ha tomado el absurdo retrato de un escritor de moda. El maestro de escuela aprovecha este error y se escabulle.

Nos servimos de esta escena no tanto para ilustrar la importancia de las imágenes religiosas en la vida privada de la Rusia decimonónica, sino con el objeto de hacer patente la importancia que había cobrado el ícono en el imaginario artístico y

⁷⁴ *Op.cit.* pp. 371-372.

⁷⁵ No confundir con Piotr Demiónovich Ouspenski, escritor esoterista ruso de gran influencia en las primeras décadas del siglo XX.

⁷⁶ Figes, Orlando. *Op.cit.* p. 372.

⁷⁷ Ver: Léonide Ouspensky. *Teología del ícono*. Sígueme. Salamanca. 2013.

⁷⁸ Chejov, Anton. *Cuentos imprescindibles*. Edición y selección de Richard Ford. De Bolsillo. Barcelona. 2004. p. 29.

literario de finales del siglo XIX en las tierras eslavas. De hecho, la valoración estética del ícono se vio fomentada con la entrada del arte moderno occidental en Rusia.

A finales del siglo XIX y principios del XX, hubo una recuperación del ícono, facilitada por la creciente y paradójica influencia internacional del nacionalismo moderno. “En el siglo XIX, en todas partes, el nacionalismo se apoya en el arte”.⁷⁹ Los coleccionistas rusos, como el memorable Pavel Tretiakov, coleccionaban íconos a manera de testimonio del arte nacional. La tradición icónica, un arte tan antiguo como el italiano, fue motivo de orgullo ruso. También la vanguardia europea de Occidente se interesó en él. El gran coleccionista Shukin invitó a Matisse a Rusia y éste halló en los colores planos y en la organización de la página afinidades con sus propias preocupaciones pictóricas. Para Dalí, el artista surrealista procedía como el pintor de íconos porque pintaba siguiendo un motivo, aunque lo que pintaba no era de este mundo⁸⁰. Más tarde, en la URSS, prosperaron talleres de falsificación de íconos para producir divisas al venderlos a los coleccionistas occidentales.

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que una breve exposición de la importancia cultural de ícono religioso. A grandes rasgos, revisamos las controversias bizantinas en torno a la representación plástica e icónica de la divinidad. Estas controversias se fundamentaron más en valor teológico que en el valor estético de la pintura, haciendo patente el problema de la representación de Dios. Luego vimos, también someramente, la revaloración del ícono en los siglos XVIII y XIX. Por aquel entonces, Rusia había asimilado diversas corrientes de pensamiento europeas, artísticas y literarias, aún cuando éstas llegaban con retraso. La importancia de Francia, de las islas Británicas y del pasado italiano se dejaba sentir en las importaciones culturales. Eran los años en que la aristocracia rusa hablaba perfectamente el francés y al mismo tiempo se horrorizaba con los sucesos revolucionarios. La lejanía espacial de Rusia respecto de las potencias occidentales, estaba regulada por una primera periferia, compuesta por Prusia, Polonia y Suecia. De estos países llegaba un sinnúmero de artesanos y artistas que transmitían técnicas y oficios a los rusos por encargo de la aristocracia y de la corte, que en el siglo XVIII había constituido grandes colecciones de obras de arte.

⁷⁹ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 169.

⁸⁰ *Ibid.* p. 396.

Famosas colecciones francesas y alemanas terminaron en el Hermitage⁸¹ a petición de Catalina la Grande, quien también aprobó los estatutos de la Academia de Bellas Artes en 1764, los cuales eran una copia de los estatutos de la Academia Francesa⁸². La Academia guió los primeros y afortunados pasos de la pintura rusa, bajo la dirección de maestros franceses, italianos y alemanes. En aquel entonces destacaba el encanto ingenuo, fresco y hasta humorístico, con una discreta nota de exotismo de los retratos y escenas costumbristas de Levitski, Venetsianov y Fedotov. Pero, hacia mediados del siglo XIX, la pintura rusa era presa de un provincianismo academicista, motivo suficiente para que trece alumnos de la Academia se negaran a tratar el tema propuesto en 1863 (el festín de los dioses del Walhalla) y fundaran un *artel*, un grupo. Este grupo pronto tomó el nombre de Sociedad de Exposiciones Ambulantes. “La reacción anticlásica y anticadémica de los pintores ambulantes se pone en paralelo con la del *realismo* de Gustave Courbet”.⁸³ Los ambulantes o peregrinos [*peredvijnik*] dominaron la escena artística hasta finales del siglo. Su pintura estaba estrechamente ligada al movimiento literario de la época. Intentaban reflejar los males de la sociedad eslava: la pobreza, la explotación, la embriaguez, los vicios clericales, el penoso destino de los prisioneros, de los estudiantes y de los mujiks. Llevaron adelante una pintura con tema histórico de carácter contestatario.

Los ambulantes hicieron cuadros costumbristas e igualmente retratos y pinturas religiosas. Fueron los educadores estéticos de Rusia. Se dirigían al pueblo. “La conciencia social, nacional y nacional-religiosa de Rusia se reconoce en esta pintura”⁸⁴. Tanto la literatura como la pintura de esta época se autoproclamaban como un elemento de toma de conciencia y un factor de cambio. Estaban menos interesados en la innovación técnica que en los problemas sociales y no dejaron de poner el tema por sobre los elementos pictóricos. A propósito de esto, no deja de ser importante tener en consideración que “la pintura de los ambulantes fue la matriz plástica e ideológica del realismo socialista”⁸⁵. Acaso una de las pinturas más célebres de los ambulantes es *Iván el terrible y su hijo* (1885) de Ilya Repin, óleo sobre lienzo dotado de una profundidad psicológica por su relato, por sus colores y por su dibujo. El zar Iván IV Vasiliévich

⁸¹ Ver: Boris Piotrovsky. *The Hermitage: its History and Collections*. Johnson Reprint Corporation. New York. 1982.

⁸² Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 398.

⁸³ Nakov, Andrei. En: “Notas a El nuevo realismo pictórico”. *Escritos Málevich. Op.cit.* p. 256.

⁸⁴ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 399

⁸⁵ *Ibid.*

acaba de asesinar a su hijo en un ataque de furia con un golpe de bastón, y mientras su mirada es presa de una consternación brutal, abraza su cadáver. Malévich escribió provocadoramente en el manifiesto *El nuevo realismo pictórico*: “Iván el terrible de Repin podría ser privado de sus colores y seguiría produciendo el mismo efecto de terror que con ellos”.⁸⁶ Cabe mencionar que este lienzo fue presa de un atentado durante el año 1913, cuando un tal Balachev lo atacó a cuchilladas. “Tal acontecimiento provocó numerosos artículos y discusiones”.⁸⁷ Incluso fue loado por los futuristas. Algo similar ocurriría en Francia algunas décadas más adelante. Pascal Quignard escribió al respecto: “La definición de arte moderno fue dada por Pierre Guillard el 11 de agosto de 1932. Pierre Guillard había cursado estudios científicos; su profesión: ingeniero. Se abalanza sobre *El Ángelus* de Millet. Perfora la tela con varias cuchilladas. Es sometido por los guardias. (...) Declara: /-Al menos hablarán de mí”.⁸⁸

Es el principio de un siglo basado en la violencia, en la entronización del individuo, en el culto a la personalidad, aunque la tradición también señala casos similares en la antigüedad, como el de Eróstrato, quien incendió el templo de Artemisa, una de las siete maravillas del mundo antiguo, con el objeto de que su nombre prosperara. Pero es en la modernidad aparentemente cuando la necesidad de la destrucción del pasado brilla con toda su virulencia y grandiosidad: “El ponerse de relieve a uno mismo, el rechazo al sometimiento, el odio al ‘esto fue’ en todo lo que fue, tal es la triple tesis del arte moderno”.⁸⁹ Y es también la triple tesis del progreso. Antes de ser reducido, Pierre Guillard cortó al campesino en el pantalón, a la mujer en el brazo. “El cielo fue irreparable”.⁹⁰

El principal mecenas de los ambulantes fue Tretiakov, quien se dedicó a crear una colección estrictamente nacional. Sin embargo, una rama un tanto divergente de los ambulantes buscó otro mecenas, llamado Marmontov, de mentalidad más moderna. Marmontov debía su fortuna a los ferrocarriles y la metalurgia. Su mujer era conocida por su personalidad piadosa y convirtió sus tierras de Abramtsevo en una colonia

⁸⁶ En *Escritos Malévich. Op.cit.* p. 249.

⁸⁷ Nakov, Andrei. En *Escritos Málevich. Op.cit.* p. 256.

⁸⁸ *Las sombras errantes.* Cuenco de Plata. Buenos Aires. 2014. p. 107.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

artística. Allí mandó a construir una capilla que precipitó el regreso a las olvidadas fuentes religiosas del arte ruso y permitió el redescubrimiento del ícono ortodoxo.

En paralelo y en concordancia con el surgimiento de los Ambulantes en el ámbito de la pintura nacional, un profundo malestar social se desarrollaba en Rusia. Figs dice que “en el verano de 1874 miles de estudiantes dejaron las aulas de Moscú y San Petersburgo y viajaron de incógnito al campo para iniciar una nueva vida junto al campesinado ruso”.⁹¹ Estos estudiantes socialmente acomodados “buscaban liberarse del mundo pecaminoso de sus padres, y se lanzaban a los caminos con un espíritu de arrepentimiento, para establecer una nueva Rusia en la que el noble y el campesino se reunieran en el renacimiento espiritual de la nación”.⁹² Las investigaciones de Franco Volpi⁹³ sostienen que en el pensamiento ruso de los últimos decenios del Ochocientos, el nihilismo había llegado a ser un fenómeno de alcance general, impregnando la atmósfera cultural de toda la época. Para entonces el término “nihilismo” designaba un movimiento de rebelión social e ideológica, que había pasado de ser una discusión de carácter filosófico a convertirse en parte activa del tejido de la sociedad, y que a menudo estaba vinculado a grupos anarquistas y populistas radicales, cuyas pretensiones no eran otras que destruir el sistema opresivo de la autocracia zarista. Los teóricos del nihilismo ruso de esta época se proponían, como los Ambulantes, una revuelta anti-romántica y anti-metafísica de “los hijos contra los padres”⁹⁴. Rechazaban la autoridad del zar, la estética tradicional y consideraban gran parte de los valores de la sociedad como algo “nulo”⁹⁵, condenado a su disolución y al vacío.

Cabe indicar que el nihilismo ruso de las postrimerías del siglo XIX fue “más dogmático y rebelde que crítico y escéptico”⁹⁶, convencido a negar todo a toda costa, mejor aún si conseguía convertir el pasado y el presente en una sucesión de ruinas. “Renegaba pues del pasado, condenaba el presente, pero sin la capacidad de abrirse a una configuración concreta y positiva del futuro”⁹⁷. Como se ha dicho, Iván Turgueniev había popularizado el concepto de nihilismo y otros escritores no tardaron en hacer una reelaboración. Nikolái Dobroliubov y Dmitri Písarev, ambos muertos a temprana edad,

⁹¹ *Op.cit.* p. 284.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Op.cit.* p. 41.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *ibid.*

⁹⁷ *Ibid.* p. 42.

y Nikolái Chernyshevski llevaron a cabo una actividad febril, otorgando profundidad y trascendencia al movimiento. De hecho, ante la suspicacia de la policía secreta del zar, este último fue hecho prisionero a los treinta y cuatro años, y recluido en la fortaleza de San Pedro y San Pablo, en Petersburgo, donde escribió la novela *¿Qué hacer?*⁹⁸ [*Cto delat*, 1863], que inspiraría el homónimo libro de Vladímir Lenin⁹⁹. Chernyshevski sólo recuperó la libertad veinte años después, no sin antes pasar largo tiempo en Siberia, poco antes de morir. No obstante, las ideas del nihilismo, en realidad, un conjunto heterogéneo de convicciones articuladas en torno a la crisis y al declive de los valores cristianos en la modernidad, ya habían llamado la atención, inflamando a la juventud rusa. Una cantidad exorbitante de procesos, condenas y deportaciones en masa no funcionaban para aplacar el malestar generalizado. El recrudecimiento del descontento social fue tan grande que, tras una serie de atentados fallidos, el zar Alejandro II, la cabeza del imperio, era asesinado por las bombas del grupo extremista *Voluntad del pueblo* [*Narodnaya Volya*] el 13 de marzo de 1881 según el calendario Gregoriano. La represión, que fue especialmente dura, no se hizo esperar y las deportaciones aumentaron. Pronto se descubrió que, vinculado a la *Voluntad del Pueblo*, figuraba la personalidad luciferina de Serguei Nechaev, autor de un *Catecismo revolucionario* (1869), en cuyo celebre primer párrafo se dice: “El revolucionario es un hombre perdido. No tiene intereses propios, ni causas propias, ni sentimientos, ni hábitos, ni propiedades; no tiene ni siquiera un nombre. Todo en él está absorbido por un único y exclusivo interés, por un solo pensamiento, por una sola pasión: la revolución”.¹⁰⁰

Nechaev había escapado a Suiza luego de asesinar, paranoico, a su lugarteniente. En Suiza fue recibido por Mijaíl Bakunin, y algunos, como Franco Venturini¹⁰¹, sostienen que el *Catecismo* fue escrito en coautoría con aquél. Bakunin, quien más tarde llegó a abjurar de Nechaev, había escrito: “Para vencer a los enemigos del proletariado tenemos que destruir, destruir y seguir destruyendo ¡Por cierto! El espíritu destructor es al mismo tiempo el espíritu constructor”¹⁰². En tales palabras nuevamente nos encontramos con la figura de la *tabula rasa* y con el elogio del desastre purificador del

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ Ver: Marshall Berman. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI. México D.F. 2006.

¹⁰⁰ Citado por Domínguez Michael, Christopher. En: “¿Los hijos de los demonios?”. *El siglo XIX en el siglo XX*. Editorial Sexto piso. México D.F. p. 285.

¹⁰¹ *El populismo ruso*. Alianza. Madrid. 1981.

¹⁰² Citado por Volpi, Franco. *Op.cit.* p. 43.

ímpetu nihilista que homologa construcción y destrucción, y que más tarde veremos reelaborada por los futuristas y también por Malévich.

Fiodor Dostoievski problematizó el nihilismo de su tiempo en la novela *Los demonios* (*Besy*, 1873). Según el crítico Christopher Domínguez Michael, en un lúcido ensayo sobre el nihilismo ruso del siglo diecinueve y una posible relación con el terrorismo islámico que inauguró el siglo XXI, “*Los demonios* era la respuesta a *Padres e hijos* (1862), la novela de Turgueniev cuya ambigüedad permitía que fuese utilizada a favor o en contra del nihilismo, el fenómenos que había bautizado”¹⁰³. *Los demonios* transfiguraba la muerte del lugarteniente de Nechaev a manos de sus correligionarios, explorando las contradicciones entre la incredulidad y la fe, la religión y la ideología, la razón y el fanatismo, su consecuencia extrema. Para Domínguez Michael, quien a su vez cita a los exégetas Berdiaev y V. Ivanov, Dostoievski abordaba el nihilismo ruso como un ateísmo radical “que acabó por vivir esa negación de Dios como un fanatismo religioso”.¹⁰⁴ Posteriormente, finalizando el siglo XX, el nobel John Maxwell Coetzee dedicaría la novela *El maestro de Petersburgo* (1994) a una exploración ficticia de la relación entre Dostoievski y Nechaev¹⁰⁵. Sin embargo, lo importante a considerar aquí es que el siglo XIX ruso, en sus lecturas y discusiones que provenían tanto de la iglesia Ortodoxa como de Hegel, en sus actos políticos y en sus obras literarias y pictóricas, produjo una problemática que se replantearía ampliamente en el siglo XX con la entronización del comunismo. Domínguez Michael, crítico liberal, dice al respecto: “Al comunismo ruso se le puede acusar de muchas cosas, menos de haber llegado al poder (y al terror de Estado) sin el precedente de una larga discusión política, nutrida, como lo indicó Marx, del socialismo francés, de la economía política inglesa y de la filosofía alemana”.¹⁰⁶

En 1898 Alexandre Benois y Serge Diaghilev¹⁰⁷ fundaron la revista *El Mundo del Arte*. A Principios del siglo XX era San Petersburgo y no Moscú la ciudad que marcaba la pauta en el Imperio de los Romanov. Para entonces la sociedad rusa era más

¹⁰³ *Op.cit.* p. 286.

¹⁰⁴ *Ibid.* p. 287.

¹⁰⁵ Ver: J.M. Coetzee. *El maestro de Petersburgo*. De bolsillo. Barcelona. 2004.

¹⁰⁶ *Op.cit.* p. 288.

¹⁰⁷ Ver: Sergey Leonidovich Grigoriev y Vera Bowen (Eds.). *The Diaghilev ballet*. Constable. London. 1953.

culta, más rica e informada, compraba, discutía y estimulaba la pintura local. Benois y Diaghilev pretendían convertir San Petersburgo en uno de los grandes centros europeos, comparable a Viena o París, donde Diaghilev inauguraba la serie triunfal de los ballets rusos en 1909. En 1913, durante una entrevista realizada en la capital francesa, Diaghilev declaró en *Comedia*: “El cubismo cayó sobre los pintores de íconos como una lluvia de pájaros sobre una población de comedores de habas. La mayor parte de los pintores se apoderaron del cubismo con un frenesí tal que la emulación los empujó al paroxismo. Veinte escuelas nacen por mes. El futurismo, el cubismo, son la prehistoria”.¹⁰⁸

El arte contemporáneo entraba a Rusia. Las dos enormes colecciones de Morozov, consistentes en 135 cuadros impresionistas y nabis, y de Schukin, 221 cuadros impresionistas y postimpresionistas, incluidos 50 lienzos de Matisse y de Picasso estaba abierto a los artistas y a menudo al público general. También surgían otras revistas lujosas, como el *Vellocino de Oro* y *Apolo*. Se cultivaban brillantemente todos los géneros, el paisaje, el retrato mundano, la decoración teatral, la ilustración de ediciones de lujo, etc. Para entonces, Rusia se había convertido en un gran centro artístico con Schelling y Hegel entre sus primeros pedagogos.

Una corriente de pensamiento llamada *La filosofía del renacimiento religioso* impregnaba el arte ruso de la época, y constituía una contracultura resueltamente espiritualista, en contraposición a la cultura de la *intelligentsia*, de cariz marxista. Sus exponentes eran Ouspensky¹⁰⁹, Soloviev, Filosofov, Berdaiev, Merykoski, Hippus, entre otros. Esta filosofía, según Besançon, “intentaba amalgamar el idealismo alemán, el iluminismo internacional, la tradición ortodoxa y el mesianismo ruso”¹¹⁰.

Era una época en la que se daba muy bien el trabajo interdisciplinario y llevaba adelante el ideal simbolista de comunicación entre las artes, la correspondencia entre sonidos, colores y palabras; Scriabin construyó una especie de piano cuyas notas generaban proyecciones coloreadas¹¹¹. Muy pronto esta eclosión cultural generó

¹⁰⁸ Citado por Cardoza y Aragón, Luis. En: *Malévich: apuntes sobre su aventura icárica*. Fondo de cultura económica. Mexico. D.F. 1992. p. 145.

¹⁰⁹ Ver: Piotr Demíanovich Ouspensky. *La consciencia: una búsqueda de la verdad*. Luis Cárcamo. Madrid. 1993.

¹¹⁰ *Op. Cit.* p. 402.

¹¹¹ Para profundizar respecto al *Clavier à lumières* que Alexandr Scriabin ideó a partir de su composición *Prometeo, poema de fuego*. *Op.60* (1910) y su relación con la sinestesia, ver: B. M. Galeyev y I. L.

escisiones en su seno, revueltas y carreras hacia la vanguardia. En 1905 una joven generación, entre los que destacaban Larionov y Goncharova, utilizaron como emblema la Rosa Azul y protestaban contra la erudición, las alusiones históricas, la tendencia a la elegancia un poco snob, acusando a la nefasta influencia de *El Mundo del Arte*. Estos jóvenes artistas fueron cobijados por la revista *El Vellochino de Oro*, que organizó exposiciones en París y en Moscú en 1908 y 1909. En el intervalo de un año, el grupo de Larionov y Goncharova fue presentado a los Nabis y luego a los precubistas y fauvistas. De este modo, se daba una abrupta concentración de obras y el trabajo pictórico de dos generaciones de pintores franceses era recibido de manera simultánea por el público ruso. El año 1909 estuvo marcado por una inundación de arte francés, pero la tercera exposición organizada por *El vellochino de Oro*, celebrada ese mismo año, lo excluyó casi por completo. Larionov y Goncharova ocupaban casi todo el terreno.

Kazimir Malévich: semblanza

Malévich: el rostro rudo y picado de viruela, una oscura infancia semiextranjera y provinciana, su cultura de autodidacta, su reclusión en Rusia, salvo un breve viaje a edad avanzada, el compromiso con la Revolución de Octubre, su rechazo a la religión establecida, su gusto por las doctrinas teosóficas y esotéricas. Kazimir Sewerinovich Malévich [Malewicz] (1878-1935) nació en Kiev en 1878. Su padre y su madre eran polacos, “formaban parte de una importante colonia polaca instalada en Ucrania y en Rusia tras las particiones de Polonia efectuadas al final del siglo XVIII”¹¹². Su abuelo paterno había participado en la insurrección polaca contra la ocupación rusa y luego había sido deportado a Siberia. Su tío abuelo, sacerdote católico en Kiev, había sido ahorcado como medida de escarmiento público tras el levantamiento polaco de 1863. Según el relato de la hermana del pintor, Sra. Viktoria Zaitseva, el padre era “un patriota polaco y ferviente católico”¹¹³, hombre cultivado a cargo de la dirección de una azucarera a las afueras de Kiev, mientras que la madre, huérfana, había sido criada en

Vanechkina. “Was Scriabin a Synesthete?”. *Leonardo Music Journal*. Vol. 34. N^o 4. Cambridge. August 2001. pp. 357-36.

¹¹² Nakov, Andrei. *Op.cit.* p. 177.

¹¹³ *Ibid.*

el hogar de su tío músico, compositor en la actualidad caído en el olvido. Durante toda su vida Malévich sería tratado como polaco por su entorno: se dirigirían a él llamándolo “Pan” (Señor) y la crítica anti moderna, según Nakov, atacaría incluso “su acento polaco”¹¹⁴. Más adelante, a finales de los años veinte, en un periodo de presión y acoso político, Malévich reclamará legalmente la nacionalidad polaca. Sin embargo, Nakov señala que este origen étnico no debe disimular el hecho de que su producción artística se encuadre en un mundo cultural ante todo ruso.¹¹⁵

Su familia quería que fuera sacerdote. Él, en cambio, optó por la pintura, a la que se dedicaría con una seriedad y un fervor semejante al de una vocación religiosa. Como su padre trabajaba en la industria azucarera, Kazimir Malévich y su familia se encontraban en contacto con el mundo campesino e industrial de Ucrania: “La alegría abigarrada del campo ucraniano está presente en toda su obra”¹¹⁶. Aprendió a pintar por afición en Kursk. Mientras trabajaba en la línea del ferrocarril Moscú-Kursk, había organizado un taller de pintura junto a su hermano y algunos amigos, donde estudiaban las esculturas clásicas y organizaban sesiones al aire libre. Sólo hacia 1905, tras la muerte súbita de su padre, entró en un taller profesional de Moscú. Visitaba la escuela de pintura académica, pero también frecuentaba la escuela de Artes y Oficios (Colegio Striganov). Cuando estalló la Revolución de 1905, participó activamente en las barricadas junto a dos de sus hermanos. Tres años después solía frecuentar el Teatro del Arte, de Stanislavski, y realizaba diversos trabajos para subsistir, como viñetas y maquetas publicitarias, entre tanto exploraba las enseñanzas del simbolismo en su pintura y se alimentaba de las lecturas de Schopenhauer. Entre 1905 y 1912 entró en contacto con el impresionismo, después con postimpresionismo, veneró a Cézanne y Gauguin, hasta llegar al futurismo y al cubismo. En aquel entonces, mientras Moscú estaba dominado por Larionov y los hermanos Berliuk, Malévich “oscilaba entre el impresionismo, el arte *nouveau* y el simbolismo”¹¹⁷ y produjo sus lienzos bajo el amparo de estas corrientes. Como buena parte de la sociedad culta de Moscú, por otro lado, Malévich también descubría el valor estético de los íconos, el arte popular y el neoprimitivismo.

¹¹⁴ *Ibid.* p. 178.

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Besançon, Alain. *Op. Cit.* p. 437.

¹¹⁷ *Ibid.*

Desde 1911 a 1915, Malévich multiplicó sus experiencias, dando el salto a lo no figurativo. Tal como imponía la época, clasificó la tradición en ismos “neoprimitivismo, cézanismo, cubismo-futurismo, realismo trascendental, cubismo anatómico, alogismo”. Adhirió al grupo artístico de Petersburgo *Unión de la juventud*. En 1913, hizo los decorados y el vestuario de una “ópera futurista”, *Victoria sobre el sol [Pobeda nad solntsen]*, trabajando codo a codo con Mijaíl Matiuchin y Alexéi Kruchenyj. Nakov cuenta que las únicas dos representaciones, el 3 y 5 de diciembre en el teatro Luna Park de San Petersburgo, causaron un escándalo atenuado, porque el público, que había empezado a habituarse a las provocaciones futuristas, creyó que se trataba de una simple “farsa teatral”¹¹⁸. No obstante, no carece de importancia el hecho de que los decorados y proyectos de vestuario presentaban una tendencia “a la simplificación radical en las formas geométricas, camino que conduce a Malévich a las primeras formas puras”¹¹⁹. Allí se anunciaba ya la decadencia de los objetos y la presencia del cuadrado. De hecho, el cuadrado negro aparece por primera vez en los papeles de los proyectos de decorados para esta ópera. Con la visita de Marinetti en enero de 1914, empieza su ruptura con el futurismo y con el cubismo, empeñándose en investigaciones a-lógicas. Entre 1915 cuando tiene lugar la exposición del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y 1917 la presentación del *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* se emplazaría la aventura suprematista.¹²⁰

Después de la Revolución, Malévich abandonó durante bastante tiempo la pintura por la escritura y la enseñanza. Formó parte del grupo de artistas de izquierda y fue electo para el soviét. En 1919 enseñó en Vitelsk, la escuela dirigida por Marc Chagall, “un hombre amable que no aguantó por mucho tiempo la brutalidad artístico revolucionaria de Malévich”¹²¹. En efecto, Malévich era un vanguardista de choque con una personalidad rayana en el fanatismo, que creó el Unovis (Afirmación de lo nuevo), y llamó Una a su hija¹²². Fue director del Museo de la Cultura Artística de Petrogrado, al que transformó en el Instituto Nacional de la Cultura Artística [*Ginjuk*], y que comprendía cinco secciones: Formal Teórica, dirigida por él mismo; Cultura Orgánica, dirigida por Matiuchin; Cultura Material, por Tatlin; Cultura Experimental, por Manzurov; Metodología, por Filonov. Sin embargo, en 1926 Malévich fue destituido y

¹¹⁸ Nakov, Andrei. *Op. Cit.* p. 182.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Besançon, Alain. *Op. Cit.* p. 437.

¹²¹ *Ibid.* p. 438.

¹²² *Ibid.*

el *Ginjuk* desmantelado. En 1927 viajaba por primera vez fuera de Rusia. Se detuvo en Varsovia, luego en Berlín y más tarde en Dessau, donde se encontraba la sede de la Bauhaus, “deja allí una parte de su obra, como quien lanza una botella al mar”.¹²³ De regreso a la URSS, fue marginado y detenido, luego liberado. Según Figes, en ningún lugar del mundo el artista ha sufrido tanto la carga del liderazgo moral y de ser profeta nacional, no tampoco ha sido más temido y perseguido por el estado”¹²⁴ ¹²⁵. Malévich volvió a pintar intensamente y a exponer en el marco de la Unión de Artistas, que era la organización que agrupó a todos los movimientos bajo la tutela única del Partido. Expuso cuadros de singular belleza que ya nada tenía de abstractos y que figuraban en las muestras oficiales a un lado de los exponentes del realismo socialista.

Malévich murió en 1935, de un cáncer terminal. Su cuerpo fue cremado y luego depositado en un ataúd pintado al modo suprematista y enterrado en un cementerio de Moscú, donde se erigió un monumento en su honor, un cubo blanco con un cuadrado negro. El monumento fue destruido durante la Segunda Guerra. Malévich murió convencido de que su obra dejada en Berlín y el resto confiscada en Moscú había sido completamente destruida. A su muerte, sus pinturas dejaron de exhibirse en Rusia por muchos años y, como tantas otras, fueron relegadas a las bodegas de los museos.

Malévich había encontrado el camino hacia la abstracción en virtud de una “necesidad interior”¹²⁶ de la que fue capaz de dar cuenta por medio de abundantes escritos teóricos justificativos. Heiner Stachelhaus, estudioso del conflicto entre Malévich y Lenin, sostiene que estaba “influenciado por la religión, cuya correspondencia artística se encuentra en la tradición de la pintura iconoclasta”¹²⁷. A continuación, dejando de lado la biografía, veremos el primer *cuadrado* a la luz del manifiesto *Un nuevo realismo pictórico*.

¹²³ *Ibid.* p. 439.

¹²⁴ *Op.cit.* p. 27.

¹²⁵ En cuanto la maquinaria estatal de la censura, J.M. Coetzee recoge el siguiente dato: “En la Unión Soviética había unos setenta mil burócratas que supervisaban las actividades de unos siete mil escritores”. En: *Contra la censura*. De bolsillo. Buenos Aires. 20014. p. 54.

¹²⁶ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 436.

¹²⁷ *Malevich, un conflicto trágico*. Parsifal. Barcelona. 1991. p. 7.



Su esposa, Natalya Andreevna Malévich, y su hija, Una, visitando su tumba en Nemtschinovka, 1935. La lápida fue destruida en la Segunda Guerra Mundial.

Cuadrado negro sobre fondo blanco, un nuevo realismo

Cuando la conciencia haya perdido el hábito de ver en un cuadro la representación de paisajes, madonas o *venus* impúdicas veremos la obra puramente pictórica.¹²⁸

Cuadrado negro sobre fondo blanco, decía la descripción del *Cuadrilátero* presentado por Malévich en *0,10* entre treinta y nueve pinturas *no objetivas*. En el cuadro no se ve nada más que un cuadrado imperfecto, hecho de pinceladas irregulares, sobre un fondo blanco. No hay allí ninguna figura proveniente de la naturaleza. No hay allí ninguna representación de lo visible y por lo tanto ninguna posibilidad de reconocimiento de objetos. Esta idea databa de finales de 1913. Marcó un punto de inflexión en la trayectoria de Malévich. En sus palabras, una “salvación”¹²⁹.

¹²⁸ Malévich, Kazimir. *Op. cit.* p. 235.

¹²⁹ Wajcman, Gérard. *Op. cit.* p. 46.

Como el *Cuadrado* resultó incomprensible para el público de Petrogrado, Malévich redactó un folleto. Este folleto debía fundamentar su inclusión en el mundo de la pintura; práctica aparentemente común en la irrupción de los *ismos* y en la lógica de las vanguardias. En realidad, la historia de la pintura está marcada por una abundancia de textos de carácter teórico escritos por pintores, fenómeno que se agudiza en el siglo XX (Kandinsky, Klee, Mondrian, etc). Nakov dice que la aparición de este tipo de textos “está preferentemente ligada a momentos de cambios importantes en la concepción simbólica del espacio pictórico y a las necesidades de una nueva codificación que derivan de ella”.¹³⁰

El folleto *Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico* tuvo tres ediciones realizadas durante *0,10: última exposición futurista*. Primero circuló en la inauguración como hoja suelta que contenía un texto de siete párrafos redactados por Malévich, además de una declaración breve “confusa y muy *estética* de Iván Puni y de su mujer Xenia Boguslovskaja, una segunda declaración –dedicada a la escultura –de Iván Kliun –y tres frases sobre el *arte puro* de uno de los amigos de Malévich, el pintor futurista y a-lógico Mijaíl Menkov”.¹³¹

Una segunda edición fue publicada antes de fin de año con el título “Del cubismo en el arte hacia el nuevo realismo en la pintura, en tanto que creación absoluta”, tenía diez páginas y fue impresa por las Ediciones futuristas *Juravl*, dirigidas y financiadas en parte por el pintor Mijaíl Matiuchin. La tercera edición es del 12 enero de 1916, titulada “Del cubismo y el futurismo al suprematismo. El nuevo realismo pictórico”¹³², posee 31 páginas en 16 ° y fue financiada por el crítico moscovita Andréi Chemchorin. Dice en sus primeras páginas: “Me he metamorfoseado en el cero de las formas y me he rescatado del torbellino de porquerías del Arte académico [...] Reproducir objetos y paisajitos relamidos es actuar como un ladrón que contemplara con admiración sus pies”.¹³³

El término *suprematismo* [*suprematizmu*] es un neologismo de origen incierto. Andréi Nakov sugiere una influencia del polaco. Nakov afirma la existencia de la inscripción del término *supranaturalismo* [*sverjnaturalizm*] en el dorso de algunas

¹³⁰ *Op.cit.* p. 17.

¹³¹ *Ibid.* p. 259.

¹³² En ruso: *Ot kubizma i futurizma k suprematizmu. Novyi jivopisnyi realizm.*

¹³³ *Op.cit.* p. 235.

pinturas posteriores a 1927, mientras Malévich redescubría su período 1910-1912. El vocablo *supranaturalismo* existía desde 1901 en la edición rusa del diccionario Brockhaus, a diferencia del término *suprematismo*. En la página 515 del volumen VI del *Diccionario de la lengua polaca* [*Słownik języka polskiego*] de 1919, se encuentran los términos *supremacja* y *supremat*, también el adjetivo *supremacyjny* [*suprematista*]: “Su connotación filosófico-religiosa y su utilización práctica por la Iglesia católica están muy próximas, en este plano, a la lógica funcional del uso *jerárquico* que hará Malévich”.¹³⁴

En su escritura, el estilo de Malévich es el estilo futurista que estaba en boga en ese tiempo en Rusia, caracterizado por la frase atestada y violenta como un puñetazo, el deshilvanamiento de la palabra y el continuo paroxismo. Es notable la exaltación del autor y una probable confusión. “Se adivina por debajo todo un mundo de alusiones difícilmente localizables, de doctrinas secretas y perfectamente olvidadas [...] Sin embargo, se percibe una especie de sinceridad desesperada”.¹³⁵ Su escritura es el resultado de un esfuerzo enorme del pensamiento que pretende de manera violenta horadar el muro y comunicar. Besançon no sabe si se encuentra ante un gran pensamiento o ante un fárrago inextricable. Tal vez no haya que tomar demasiado en serio a los pintores, porque es su pintura la que los juzga. Aún así, en el caso de Malévich no podemos hacer demasiado caso a esta advertencia, porque tanto su escritura como su pintura parecen estar relacionada de manera indisoluble. Aquí, una muestra de la doctrina esotérica, mediante la cual Malévich se plantea a sí y a su pintura como la culminación de un círculo, como la abolición de la repetición de lo mismo y de lo nuevo, de las apariencias que difieren y retrasan la verdad. Malévich se redime del círculo de las cosas y traza un camino:

He roto el anillo del horizonte, he salido del círculo de las cosas, del anillo del horizonte, que aprisionan al pintor y a las formas de la naturaleza.

Al revelar incesantemente lo nuevo este anillo infernal aparta al pintor del objetivo del fin.

En el artista, sólo la cobardía de la conciencia y la indigencia de sus fuerzas creadoras caen en la trampa y establecen *su arte por encima de las formas de la naturaleza*, temiendo que se remuevan los fundamentos sobre los que *el salvaje y la academia* han basado su arte.¹³⁶

¹³⁴ Nakov, Andrei. *Op.cit.* p. 230.

¹³⁵ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 441.

¹³⁶ *Op.cit.* p. 235.

El tono beligerante y mesiánico fue una constante en la escritura de manifiestos de vanguardia, similar a la *filosofía del martillo* de Friedrich Nietzsche, donde el pensamiento se abre paso a través de las ruinas [*fragmentum*] que él mismo produce. “El tono futurista oculta el pathos más antiguo de nihilismo de la década de 1860”¹³⁷. Pareciera que en esta ética, que privilegia la destrucción, la creación vendrá dada por añadidura. Este nihilismo posee además una versión religiosa, desarrollada largamente por Dostoievski. Se trata de un sentimiento mezclado con el horror, en tanto que supone la destrucción de Rusia, y con fascinación, “porque entraña la afirmación de la misión rusa de destruir el mundo antiguo, el mundo burgués y satisfecho de Occidente”¹³⁸. En la lógica del manifiesto suprematista este mundo está sostenido artísticamente por la Academia y por la pintura mimética. Malévich escribe contra la academia de su época porque en ella ve la sublimación de un modo de ver y de pintar que no se corresponde con su presente: “La cavidad del pasado no puede contener la construcción y el curso gigantesco de nuestra vida”¹³⁹. Se opone principalmente a un tipo de pintura basada en la representación de los objetos de la naturaleza bajo la tutoría del técnico virtuoso: “La representación sobre la tela de cosas reales es el arte de la reproducción hábil y nada más”¹⁴⁰. El suprematismo, en cambio, se manifiesta a favor de la búsqueda de la esencia pictórica, que es la afirmación de la superficie-plano y del color. En lugar de repetir y reproducir las cosas vivientes, pretende desarrollar la obra de arte como una entidad viva y autónoma: “Una superficie-plano coloreada es una forma viviente y real”¹⁴¹. Aquí vuelve a relucir la dicotomía vida-muerte de principios de siglo: “El tema matará siempre los colores sin que nos demos cuenta”¹⁴². Malévich realiza un proceso de identificación de la academia con la muerte y de la vanguardia (la propia) con la vida que se abre paso. La academia¹⁴³ es también el predominio del tema y de la narración, como Ilya Repin y su *Iván el terrible*. Si bien el manifiesto es un texto jaculatorio mezclado en el mayor desorden, deudor del vocabulario futurista y de la literatura esotérica de a principios de siglo, Besançon desentraña cuatro temas: a) una crítica de la

¹³⁷ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 442.

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ *Op.cit.* p. 238.

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 239.

¹⁴¹ *Ibid.* p. 248.

¹⁴² *Ibid.* p. 249.

¹⁴³ El término *academia* no deja de ser hasta nuestros días un asunto problemático y aquí nos limitamos a emplearlo en su sentido más pedestre, como institucionalidad dominante de la época, un modo de pintar donde se privilegia la representación mimética, la tridimensionalidad, la negación de la superficie, los relatos mitológicos o históricos. Ver: Roger Bartra. “El arte en la academia melancólica”. En: Patricia Ducoing (Coord.). *El otro, el teatro y los otros*. UNAM. México D.F. 2003.

pintura figurativa; b) una crítica del futurismo; c) una crítica “medianamente oscura”¹⁴⁴ del cubismo; d) el programa suprematista.

Para Malévich, la pintura figurativa empezaba con el primer grafiti primitivo que, con un punto y cinco líneas, intentó representar a su semejante:

El salvaje ha propuesto el primer principio del naturalismo: al trazar un punto y cinco palitos ha intentado representar su parecido.

Con esta primera tentativa ha puesto en la conciencia los fundamentos de la imitación de las formas de la naturaleza.

De ahí ha nacido el deseo de aproximarse lo más posible al aspecto de la naturaleza.

Y todos los esfuerzos del pintor han tendido a restituir las formas creadoras de la naturaleza.¹⁴⁵

Éste es un arte de la repetición que se complicó progresivamente en la Antigüedad y el Renacimiento, aunque sin abandonar sus propios límites: el reflejo, en un espejo, del modelo, en el lienzo. Tal proyecto puede ser perfeccionado indefinidamente y la historia de la pintura da cuenta de distintas aventuras que desembocaron en las idealizaciones de los clásicos. Malévich es tajante: La *Venus* de Milo es una parodia mientras que el *David* de Miguel Ángel, una monstruosidad.¹⁴⁶ Por otra parte, el realismo decimonónico es “mucho más grande” que la idealización griega o renacentista y sin embargo continúa siendo una “idea salvaje” que satisface el deseo de reproducir y no de crear una forma nueva:

Repitiendo o calcando las formas de la naturaleza hemos inculcado a nuestra conciencia una concepción falsa del arte. [...] Hay una gran diferencia entre el arte de crear y el de repetir.

Crear significa vivir, forjar eternamente cosas siempre nuevas. [...] [El pintor] Sólo conquistará sus derechos por medio de la creación absoluta. [...] Lo vivo era reducido a la inmovilidad, al estado de muerte.

Se tomaba todo lo que vivía y palpitaba y se clavaba sobre la tela, como se clava a los insectos sobre las planchas de una colección [...] La pintura tenía el aspecto estético de la cosa.

Pero nunca fue erigida como un fin autónomo.¹⁴⁷

La crítica a la pintura figurativa realizada por Malévich, fruto de una larga reflexión sobre el lenguaje pictórico y su capacidad de presentar el mundo, está basada en el rechazo a la mimesis y a la representación de la naturaleza desarrollada en el cuadro. La pintura figurativa, en este sentido, una repetición incesante desarrollada

¹⁴⁴ *Op.cit.* p. 442.

¹⁴⁵ *Op.cit.* p. 236.

¹⁴⁶ *Ibid.* p. 238.

¹⁴⁷ *Ibid.* pp. 239-241.

desde la prehistoria, corresponde a un triunfo constante de la muerte y de las cosas en detrimento del espíritu y la búsqueda de lo absoluto y de la nada¹⁴⁸. Hay que abandonar el mundo de las cosas para acceder a lo absoluto. De este modo, Malévich se abre paso hacia la autonomía pictórica y la abstracción. Con todo, es necesario tener en cuenta la formación pictórica de Malévich, y la influencia que en él tuvieron los movimientos pictóricos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Besançon asocia el nacimiento del arte abstracto¹⁴⁹ –vale decir, la pintura de Mondrian, Kandinsky y Malévich –a una oleada iconoclasta en el sentido histórico del término. Esgrime la siguiente hipótesis: este episodio se produjo en virtud de la colisión entre las formas elaboradas por la pintura francesa en el marco de una determinada estética y las exigencias espirituales de artistas por lo general ajenos a Francia, proponiendo la metáfora de un cangrejo ermitaño en una concha. Por un momento seguiremos tal hipótesis etnocéntrica.

En el siglo XIX, la pintura francesa se alejaba por sí misma de la representación, buscando un nuevo orden, el de la “forma en sí”, según Dora Vallier.¹⁵⁰ Los propulsores de esta búsqueda formal, tras los fulgores del impresionismo, y de la senda vislumbrada por Édouard Manet, fueron Seurat, Cézanne, Gauguin y Maurice Denis. Este último escribió en 1890: “Debemos recordar que un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda u otra anécdota cualquiera, es esencialmente una superficie plana cubierta de colores reunidos en un cierto orden”.¹⁵¹ Esto no significa que el conjunto de la pintura francesa se dirigiera hacia el reconocimiento del cuadro pictórico como una superficie plana a la que se le añade color. Los defensores de la tradición mimética, basada en las técnicas objetivas de la representación (perspectiva, modelado, contorno, anatomía) disfrutaban de una posición hegemónica, aunque más tarde, en las historias del arte del siglo XX, fueran relegados a un lugar subalterno y hoy en día sean pintores casi anónimos y menores, cuya exigua memoria espera que las jerarquías se vean

¹⁴⁸ La búsqueda de lo absoluto cifrada en la pintura de Malévich, según Fernando R. De La Flor, estaría asociada a la conciencia siempre presente de lo ilimitado, ligado por esto al “sublime kantiano” como presencia de una ausencia. Ver: Fernando R. De La Flor. “De la tabula rasa al negro infinito. Arte y Absoluto”. En: José Luis Molinuevo (ed.). *A qué llamamos arte. EL criterio estético*. Universidad de Salamanca. 2001. Salamanca. pp. 139-138.

¹⁴⁹ Para profundizar sobre el arte abstracto, ver: Alfred H. Barr. *Cubism and Abstract Art*. Harvard University Press. Cambridge. 1986.

¹⁵⁰ Citado por Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 392.

¹⁵¹ Denis, Maurice. “Definición del Neotradicionalismo (1890)”. En: González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid. 2009. p. 23.

nuevamente trastocadas por la crisis para conquistar un lugar más visible. En los orígenes de esta búsqueda formal que desembocó en la abstracción, hallamos la pintura de Paul Cézanne¹⁵². Es una pintura problemática, pues desentona considerablemente con los imperativos formales de la época; razón suficiente para que el pintor fuera despreciado y ridiculizado durante gran parte de su vida.

Cézanne se había formado con Pissarro y había expuesto tres cuadros en la primera exposición de los impresionistas y luego había participado en la tercera exposición impresionista con dieciséis obras, entre bodegones, paisajes y acuarelas, un cuadro de bañistas y un retrato del coleccionista Chocquet, que provocó gran hilaridad y sarcasmo por parte de la crítica. Si bien Cézanne pintaba del natural –es más, nunca dejó de pintar del natural –su dibujo parecía no respetar la perspectiva ni la corrección anatómica, sus colores parecían anti-naturales. Con todo, el modelo de Cézanne estaba en la naturaleza. “Hasta el día de su muerte su coche lo llevó fielmente delante del Jas-de-Bouffant, el Chateau-noir, la Santa Victoria”¹⁵³. Cézanne murió de neumonía en octubre de 1906. Había estado pintando al aire libre cuando fue sorprendido por una tormenta, y continuó pintando empapado hasta que no pudo más.

En sus cuadros la naturaleza se mezclaba con la emoción y las sensaciones que esta le provocaba, cuya riqueza no esperaba restituir. Alguna vez afirmó: “Pinto como veo, y tengo sensaciones muy fuertes”.¹⁵⁴ En una carta a Émile Bernard, muy citada por los cubistas a principios del siglo XX, Cézanne aconsejaba: “Trata a la naturaleza a través del cilindro, la esfera y el cono”.¹⁵⁵ Según Besançon, “los cubistas, y después los abstractos, apelaron a Cézanne como los jacobinos a Rousseau”.¹⁵⁶ En 1943, Picasso le confesaba a Brassai “Cézanne era mi único maestro. Pasé años estudiando sus cuadros”.¹⁵⁷ En 1905 Sérusier escribió que Cézanne “ha demostrado que la única meta es depositar en una superficie determinada las líneas y los colores de manera que hechicen la mirada”.¹⁵⁸ En 1909, Klee decía: “Para mí es el maestro por excelencia,

¹⁵² Ver: Richard Schiff. *Cézanne y el fin del impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. A. Machado Libros. Madrid. 2002.

¹⁵³ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 392.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Cézanne, Paul. “Cartas (1904-1905)”. En: González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller y Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945*. *Op.cit.* p. 33.

¹⁵⁶ *Op.cit.* p. 394.

¹⁵⁷ *Ibid.* p. 393.

¹⁵⁸ *Ibid.*

alguien de quien puedo aprender más que de Van Gogh”.¹⁵⁹ Pierre Bonnard, que era otro de los que reverenciaba a Cézanne, dijo: “A menudo se calentaba al sol como un lagarto, sin tocar los pinceles. Podía esperar a que las cosas se transformaran lo suficiente como para entrar en su composición”.¹⁶⁰



Paul Cézanne en Pontoise. 1877.

A partir de aquella sucesión de declaraciones de importantes pintores del siglo XX, podemos decir que Cézanne marcó un punto una inflexión en la pintura francesa, reconociendo la importancia de los elementos puramente pictóricos, y dando el paso hacia una pintura de carácter autónomo, que ya no representaba servilmente a la naturaleza y se alejaba de la mimesis aunque sin renunciar a ella. Esta consideración es de suma importancia al momento de abordar la pintura de Malévich, quien pasó sus primeros años de pintor como epígono del cubismo. En un texto titulado *La relación entre el color y forma en la pintura*, Malévich planteó: “El cezanismo es uno de los puntos culminantes de la historia del arte porque mostró la sensación pictórica del mundo en toda su pureza”.¹⁶¹

¹⁵⁹ *Ibid.*

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 394.

¹⁶¹ *Op.cit.* p. 532.



Paul Cézanne en su taller de Les Lauves. Fotografía tomada por Émile Bernard en 1904.

Las figuras y los colores en la pintura de Cézanne ya no respondían tanto a la naturaleza como a los elementos propios de la pintura, que conquistaba su autonomía. Se tratara de un autorretrato del pintor o de unas manzanas dispuestas en una mesa con un mantel o bien de un paisaje, el tema pasaba a segundo plano, siendo opacado por los elementos puramente pictóricos. En los escritos de Malévich, Cézanne es tratado como una suerte de Moisés que no llega a la tierra prometida, aunque alcanza a divisarla a lo lejos. Malévich escribió en un texto publicado en 1920, titulado *De los nuevos sistemas en el Arte*, que Cézanne “puso los fundamentos extremadamente sobresalientes de la tendencia cubista”.¹⁶² Cézanne había abierto el camino hacia la nueva superficie pictórica del cubismo y también prefiguraba la abstracción.

El manifiesto *El nuevo realismo pictórico* tuvo la particularidad de romper no sólo con los siglos precedentes, sino también con dos importantes vanguardias que influyeron en la formación pictórica de Malévich y en la elaboración del *Cuadrado negro sobre fondo blanco*. Allí, el suprematismo se presentaba como una evolución acaso inevitable del cubismo y del futurismo; la pintura tiene un desarrollo teleológico en sus páginas y apunta a la consecución de formas puras y autónomas, sin por esto caer

¹⁶² *Ibid.* p. 388.

en el esteticismo. Hemos sostenido que Malévich participó activamente en el desarrollo del futurismo ruso y que su manifiesto es, en buena medida, deudor de la exaltación de este movimiento que pretendía destruir el mundo burgués y el anquilosamiento de la pintura académica. Dijimos también que el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* fue presentado en sociedad durante la última exposición futurista *0,10*. Aunque el futurismo había revelado la novedad de la vida moderna y la belleza de la máquina y la velocidad, despreciando tanto la carne, en especial la femenina, como el imaginario romántico y simbolista, los pintores que lo seguían se habían equivocado, según Malévich, al reemplazar la carne por la máquina, pues continuaban tratando la forma de las cosas: “Siguiendo la forma de las cosas no podemos llegar al fin pictórico en sí, a la creación directa”.¹⁶³ El futurismo, de raigambre apocalíptica y nihilista, había propuesto la destrucción de un pasado para la edificación de una nueva cultura. Con todo: “En el fondo de esa destrucción estaba en esencia, no la restitución del movimiento de las cosas, sino su destrucción en nombre de la esencia puramente pictórica, es decir, la adhesión a la creación no objetiva”.¹⁶⁴

Malévich acusaba y repudiaba a los futuristas por sustituir una imitación por otra; aunque el futurismo hubiera roto con la academia, realzando el dinamismo y la intuición, continuaba reproduciendo un modo de pintar donde los objetos eran los protagonistas: “Hasta ahora el pintor ha caminado siempre por detrás de la cosa”¹⁶⁵ y “[Los futuristas] Al no haber destruido la objetividad sólo llegan a alcanzar el mero dinamismo de las cosas”¹⁶⁶: “La necesidad de llegar al dinamismo de la plástica pictórica indica que las masas pictóricas querrían salir del objeto para dirigirse hacia el fin de los colores en sí mismos, hacia la dominación de las formas pictóricas persiguiendo un fin en sí mismas, hacia el contenido y las cosas por el suprematismo no objetivo, hacia el nuevo realismo pictórico, hacia la creación absoluta”.¹⁶⁷

En esta reflexión sobre la creación absoluta y la emancipación de los elementos pictóricos respecto de los objetos y el tema, Malévich arremetió también contra el

¹⁶³ *Ibid.* p. 244.

¹⁶⁴ *Ibid.* p. 245.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 244.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 249.

¹⁶⁷ *Ibid.* p. 250.

cubismo¹⁶⁸. Consideraba insuficiente su objetualismo analítico, que confronta las distintas dimensiones temporales de la cosa para producir “una disonancia de intensidad máxima”¹⁶⁹ pero que es incapaz de ir más allá, hacia la abstracción. Los pintores cubistas se habían esforzado en una reproducción integral de los objetos de este mundo, aspirando a su esencia a través de la tosquedad, la simplificación de las líneas. En el cubismo se desarrollaron los aspectos diferentes de los objetos, la integración de los elementos temporales y los planos que los constituyen, motivados entre otras cosas por la discusión que en los albores del siglo se daba en torno a la idea de la cuarta dimensión y las enseñanzas de Cézanne: “Las cosas poseen una multitud de elementos temporales. [...] Los cubistas se apropiaron de estos nuevos aspectos y los utilizaron como medios de construcción de sus cuadros”.¹⁷⁰ No obstante, allí el color se perdía y por lo tanto la *labor pictórica* se veía eclipsada. A este respecto, los cubistas hicieron lo contrario a Gauguin, quien había hallado la libertad del color pero, según Malévich, había perdido la forma. Lo importante, sin embargo, es que a partir de la desfiguración del objeto retratado en el cubismo se revela el derrumbe de la pintura mimética y representativa. En el cubismo “el principio de reproducción de las formas ha caducado”.¹⁷¹ Y Malévich ultimaba: “Si en el curso de los milenios pasados el pintor quiso aproximarse lo más posible a la representación de la cosa, la reproducción de su esencia y de su significado, en nuestra época, en la era del cubismo, el pintor ha destruido las cosas al mismo tiempo que su significado, su esencia y su vocación. / Un nuevo cuadro se ha levantado sobre sus escombros”.¹⁷²

Este nuevo cuadro, levantado sobre las ruinas de los objetos que el cubismo había dejado tras sus pesquisas, era el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*, piedra fundacional del suprematismo.

El programa suprematista planteaba la idea de una creación pura o absoluta, *ex nihilo*, en la cual las formas intuitivas deben salir de la nada, del mismo modo en que Dios creó el mundo. El suprematismo, de este modo, se configuraba como una

¹⁶⁸ Ver: Albert Skira (ed.) *Del impresionismo al cubismo*. Carrogio. Barcelona. 1982.

¹⁶⁹ *Op.cit.* p. 251.

¹⁷⁰ *Ibid.* pp. 250-251.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 251.

¹⁷² *Ibid.*

búsqueda de la verdad de la pintura, la pintura en sí; una búsqueda de la realidad esencial que antecede a los objetos. De allí, el término *nuevo realismo*. Tal vez esto pueda ser leído en tanto que reminiscencia de cierto idealismo romántico, la idea de Novalis de que en la búsqueda de lo absoluto sólo se encuentran cosas que franquean el camino¹⁷³. Sin embargo, el componente vitalista de este nuevo realismo nos lleva a considerar otro aspecto, la importancia de los elementos de carácter fisiológico que se identifican con elementos propiamente pictóricos.

En sus entrevistas con Pierre Cabanne, Duchamp afirmaba: “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”¹⁷⁴. La *vida* es un concepto que, para Alain Badiou, traspasa el siglo XX en tanto que trata de romper con los modelos mecánicos del cientificismo decimonónico. “El gran interrogante ontológico del siglo naciente XX es ¿qué es la vida?”¹⁷⁵ Nos enfrentamos a una problematización respecto al anquilosamiento de los modos hasta entonces vigentes de habitar y comprender el mundo. La búsqueda del carácter orgánico de la existencia en desmedro de la visión positivista que imperó en el siglo XIX puede buscarse explícitamente en las manifestaciones del *Art Nouveau*¹⁷⁶, el *Jugendstil*, la filosofía de Nietzsche y Bergson, las sintaxis proustiana, poblada de proliferaciones de índole vegetal. Dice Badiou: “El conocimiento debe convertirse en la intuición del valor orgánico de las cosas”¹⁷⁷. Y la gran pregunta se formulaba del siguiente modo: “¿Qué es la verdadera vida, qué significa vivir verdaderamente, con una vida adecuada a la intensidad orgánica del vivir?”¹⁷⁸. En el suprematismo también tiene lugar esta interrogante. Malévich estaba interesado en la vida verdadera y, por lo tanto, en lo real. Estaba interesado en un real orgánico, que lo llevó a declarar en su manifiesto: “La pintura son los colores, el tono,

¹⁷³ “Buscamos por todas partes lo absoluto y no encontramos más que cosas”, según una traducción inédita, gentileza de Pablo Oyarzún, del fragmento §1 de *Granos de Polen* [*Blüthenstaub*. 1798]. En Alemán: *Novalis Werk, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, ed. De H.J. Mähl y R. Samuel, t. II. Carl Hanser Verlag. München Wien. 1978. p. 227.

Para más información, se recomienda: Portalez, Gonzalo y Breno Onetto. *Poética de la infinitud: Ensayos sobre el romanticismo alemán. Fragmentos del Athenaeum. Edición Bilingüe*. Intemperie/Palinodia. Santiago de Chile. 2005. Además: Jean-Luc Nancy y Philippe Lacoue-Labarthe. *El absoluto literario: Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.

¹⁷⁴ Jouannais, Jean-Yves. *Artistas sin obra*. Barcelona. Acatilado. 2014. p. 101.

¹⁷⁵ *El siglo*. Manantial. Buenos Aires. 2005. p. 29.

¹⁷⁶ Ver: Mario Amaya. *Art nouveau*. A Dutto Vista. London. 1966.

¹⁷⁷ *Op.cit.* p. 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*

situados en el interior de nuestro organismo. Sus llamaradas están a veces llenas de grandeza y de exigencia. /Colorean mi sistema nervioso. /Su tono hace arder mi cerebro”.¹⁷⁹

En primer lugar llama la atención la apología del color llevada a cabo por Malévich, porque el *Cuadrado* es, tal como se ha dicho, un cuadrado negro sobre un fondo blanco. No se trata aquí del colorido inflamado de los *fauves*, corriente que Malévich había seguido en su proceso formativo antes de su periodo cubo-futurista, sino de dos colores acromáticos, que no son percibidos como colores propiamente tales. El aspecto ascético del *Cuadrado* es, como lo hemos sostenido, una renuncia a la representación y al tema, pero también es casi un *grado cero* del color. Más adelante, en el período blanco, la monocromía lo llevaría a cambiar el pincel por la pluma y la enseñanza, y Malévich poco a poco dejaría de pintar.

En un artículo titulado “Monocromos y modernidad”, Barbara Rose señala que la investigación rigurosa sobre el color como tema en sí comenzó recién en el siglo XIX con Goethe y su *Teoría de los colores* [*Farbenlehre, 1810*]¹⁸⁰, donde se realizaba un análisis, de influencia rosacruziana, acerca del potencial metafísico del color. Cabe mencionar que lo monocromo, en tanto que fenómeno dentro del arte moderno, se desarrolló como una rareza, puesto que no fue precisamente un movimiento ni un estilo. “El fondo de la cuestión es la idea de que el monocromo es tanto una negación revolucionaria del pasado como literalmente una *tabula rasa* que simboliza un nuevo comienzo para el arte y la sociedad”.¹⁸¹ Además, la monocromía presenta “un compromiso evidente con el éxtasis místico, en desacuerdo con la ética progresiva de la modernidad”¹⁸². La pintura monocroma plantea la renuncia a los recursos ilusionistas, busca constituirse más en una presencia que en el testimonio de ésta: “Su evolución en el siglo XX ilustra la división entre la búsqueda espiritual de una exigencia trascendental y su deseo de enfatizar la presencia material del objeto como realidad concreta y no como ilusión”¹⁸³. Por otra parte, la influencia de la mística hace que la pintura monocroma sea un arte de iniciación: “Como la novela de Flaubert, el arte

¹⁷⁹ *Op.cit.* p. 248.

¹⁸⁰ Ver: Johann Wolfgang von Goethe. *Teoría de los colores*. Colegio oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Madrid. 1999.

¹⁸¹ Rose, Barbara. “Monocromos y modernidad”. En: *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Mapfre Vida. Madrid. 2005. p. 160.

¹⁸² *Ibid.*

¹⁸³ *Ibid.* p. 161.

monocromo es para unos pocos. Para la masa de espectadores o no es visible o es una broma”¹⁸⁴. Al respecto de la broma y la incomprensión, Rose recuerda que la reflexión sobre lo monocromo nació “como una broma conceptual para menospreciar a Turner y luego a Whistler y a Monet”¹⁸⁵. Para ilustrar esto cita a un crítico británico del siglo XIX, Hazlitt, quien desdeñó las pinturas de Turner como “retratos de nada, y todas iguales”.¹⁸⁶ En la pintura de Malévich, sin embargo, no hay broma alguna. Su monocromía fue producto un modo de erigir un nuevo ícono espiritual, ligado al proceso revolucionario hacia la eliminación del objeto. De este modo, Malévich pinta el primer auténtico monocromo de la modernidad, en opinión de Rose¹⁸⁷. Se refiere al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco*, en el que el fondo y la imagen son casi indistinguibles. Alfred Barr lo adquirió en 1929, fue una de las primeras obras del Museum of Modern Art de Nueva York.

En 1921, Alexander Rodchenko, “hijo de un escenógrafo”¹⁸⁸, expuso tres pinturas monocromas: rojo, amarillo y azul. Rodchenko declaró que, juntos, representaban la última afirmación pictórica que podría hacerse y, por tanto, significaban la muerte de la pintura”¹⁸⁹. Esta muerte de la pintura de caballete se presentaba como un símil de la muerte del capitalismo. De hecho, el auge del capitalismo protestante del norte de Europa se había dado a la par que el nacimiento de la pintura de caballete portátil. Además no dejaba de ser significativo que Rodchenko expusiera sus monocromos como un tríptico, forma pictórica cristiana, relacionada íntimamente con la divina trinidad. Rodchenko, así, se afirmaba discípulo de Malévich, deudor de la aventura suprematista y de las primeras investigaciones en torno a la pintura no-objetiva. El tono, que hace arder el cerebro de quien contempla el cuadro, estaba situado allí para abrir camino a un descubrimiento de índole intuitiva y espiritual:

Tengo la sensación de que lo intuitivo debe revelarse allí donde existen formas inconscientes y sin respuesta.

Pienso que habría que entender lo intuitivo en el arte como la meta del sentimiento en la investigación de los objetos. Lo intuitivo ha seguido un camino puramente consciente y se ha abierto claramente camino en el espíritu.¹⁹⁰

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.* p. 162.

¹⁸⁷ *Ibid.* p. 165.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Malévich, Kazimir. Op.cit.* p. 246.

Nada para ver

Malévich siguió “un camino negativo hacia lo absoluto”¹⁹¹, al señalar que la fuerza expresiva radica en lo elemental, básico y mínimo de las formas, encontrando una tonalidad mística. En este punto damos importancia al Cero. El suprematismo sería “la negación de los objetos o de los temas, es el medio para salir del *cero de la creación* que supone la esclavitud de la figuración”.¹⁹² La creación autónoma comienza en el Cero. De este modo el suprematismo correspondía a un realismo pictórico, en tanto una construcción de una nueva realidad en la pintura desde la nada, en contraposición a la pintura figurativa imitativa de las formas de la naturaleza. Existe una plenitud filosófica realizada en el símbolo místico del Cero: “Para Malévich, que se une en esto con los místicos orientales, el cero no es un símbolo matemático ordinario, sino el depósito o la matriz (*garbha*) de todo bien y de todos los valores posibles. El cero iguala al infinito y el infinito se representa por medio del cero”.¹⁹³

La afirmación de la superficie-plano en el suprematismo se daba, entre otras cosas, gracias a la subversión del espacio representativo del Renacimiento, que había sido un modo de conocimiento de los volúmenes mediante la codificación de sus posiciones en un espacio regido por el punto de fuga. Malevich suprimió el punto de fuga para que las formas desaparecieran en el espacio abierto y la pintura pudiera producir una continuidad permanente de la materia. “La presencia permanente de la nada garantiza esa intensidad máxima de la existencia del ente pictórico”.¹⁹⁴

En *El Siglo*, Alain Badiou aborda, entre otras cosas, la relación y la distancia entre el semblante y lo real. Allí sostiene que la depuración, tanto en la esfera de la política como en la del arte, es una de las grandes consignas del siglo. “Stalin lo dijo claramente: el partido sólo se fortalece al depurarse”.¹⁹⁵ Esta depuración, en el ámbito artístico, se basaría en la sospecha, inaugurada por Platón, que la imagen de las cosas, su semblante, difiere considerablemente de lo real¹⁹⁶. En la política, por otra parte,

¹⁹¹ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 445.

¹⁹² *Ibid.* p. 445-446.

¹⁹³ Nakov, Andrei. *Op.cit.* p. 150.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Op.Cit.* p. 76.

¹⁹⁶ Ver: Alain Badiou. *Que pense le poème ?* Nous. Caen. 2016.

desde esta sospecha surge la figura del traidor: “Se impone la lógica de que mientras más se presente una convicción subjetiva como real, más necesario es sospechar de ella”.¹⁹⁷ Se sospecha en el momento en que se carece de todo criterio formal que permita distinguir lo real del semblante. Sería por esto que en el siglo XX, el de la destrucción, se buscó “con ansia el arte puro, en el cual el papel del semblante no consiste sino en indicar la crudeza de lo real”.¹⁹⁸ Cuando se está cercado por apariencia y máscaras “¿Qué es lo único seguro? La nada. Sólo la nada no es sospechosa porque no pretende ningún real”.¹⁹⁹ Con todo, Badiou dice que es necesario discernir dos orientaciones. La primera asumió la destrucción como tal, internándose en lo indefinido de la depuración. La segunda, en cambio, intentó medir la ineluctable negatividad que Badiou llama “sustractiva”.

“Es un debate central en el siglo: destrucción o sustracción”²⁰⁰. Justamente la sustracción del tema, del relato y, en consecuencia, de lo humano, es lo propio del arte desde Manet hasta la abstracción²⁰¹. Es un debate que se hace cargo de un fenómeno negativo anticipado en el siglo XIX, la idea hegeliana del fin del arte, “el fin de la representación, de cuadro, y a la larga, de la obra”²⁰², y el enunciado de Mallarmé: “La destrucción fue mi Beatriz”.²⁰³ Malévich se situaría en la vía de la sustracción y Badiou se refiere al *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* como un caso ejemplar, el colmo de la depuración: “Se elimina el color, se elimina la forma y sólo se mantiene una alusión geométrica, que sostiene una diferencia mínima, la diferencia abstracta del fondo y la forma y sobre todo la diferencia nula entre el blanco y el blanco, la diferencia de lo Mismo que podemos llamar diferencia evanescente”.²⁰⁴

Badiou advierte que no se trata de un símbolo de la destrucción en la pintura; más bien se trata de una “asunción sustractiva”²⁰⁵, un gesto próximo al de Mallarmé en la poesía. El cuadrado blanco sería en este caso, la puesta en escena de una diferencia,

¹⁹⁷ *Op.cit.* p. 76.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*

²⁰⁰ *Ibid.* p. 78.

²⁰¹ Para profundizar sobre la importancia de Manet en el desarrollo de la autonomía pictórica moderna, ver: Francis Frascina, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb y Charles Harrison. *La modernidad y lo moderno: La pintura francesa en el siglo XIX*. Akal. Madrid. 1998. pp. 84-106.

Asimismo, ver: Michael Fried. *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860's*. University of Chicago Press. Chicago. 1996.

²⁰² Alain, Badiou. *Op. cit.* p. 78.

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.* p. 79.

²⁰⁵ *Ibid.*

entre lugar y tener lugar, una diferencia que se constituye en la borratura de todo contenido, ya que la cuestión real/semblante no se resuelve mediante una depuración que aísla lo real, sino señalando que la distancia es lo real. A partir de ésta lógica, el cuadrado blanco es un momento donde la separación mínima es ficcionalizada. “Se trata de inventar un contenido donde no hay casi nada”.²⁰⁶

En el último manifiesto suprematista, titulado “El espejo suprematista”, texto de apenas dos páginas que apareció en la revista *Jizn Iskustva* el 22 de mayo de 1923, Malévich decía que, a pesar de una gran cantidad de fenómenos variables, la esencia de la naturaleza es “inmutable” y es igual a “cero”. Citamos extensamente a continuación:

1. La ciencia y el arte no tienen límites, ya que lo que se conoce es ilimitado e innumerable, y la ilimitabilidad y la innumerabilidad son iguales a cero.
2. Si las creaciones del mundo son los caminos de Dios y “sus caminos son inescrutables”, tanto él como sus caminos son iguales a cero.
3. Si el mundo es la creación de la ciencia, del conocimiento y del trabajo, y su creación es infinita, entonces es igual a cero.
4. Si la religión ha conocido a Dios, ha comprendido el cero.
5. Si la ciencia ha comprendido la naturaleza, ha comprendido el cero.
6. Si el arte ha comprendido la armonía, el ritmo y la belleza, ha comprendido el cero.
7. No existe ser en mí, ni fuera de mí; nadie ni nada puede cambiar, porque no existe nada ni nadie que pueda cambiarse a sí mismo, y nada que pueda ser cambiado.²⁰⁷

El cero se convierte en el principio de las cosas y en su fin. El cero como símbolo de la nada, un vacío susceptible a ser llenado.

Según Giulio Carlo Argan, Malévich sostenía que el conocimiento de la realidad a través de las cosas es relativo y parcial. El arte suprematista sería un medio para reducir el objeto a la no-objetividad y el sujeto a la no-subjetividad: “El cuadro no es más que un medio para comunicar el estado no sólo de equilibrio, sino también de identidad entre un sujeto y un objeto”²⁰⁸. Ni utilidad social ni esteticismo, el cuadro es un instrumento mental, “un signo que define la existencia como una ecuación absoluta entre el mundo exterior y el interior”²⁰⁹. La pintura suprematista operaría como una especie de portal hacia una realidad que está por sobre las convenciones racionales y

²⁰⁶ *Ibid.* p. 81.

²⁰⁷ *Op.cit.* p. 299.

²⁰⁸ *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal. Madrid. 1988. p. 303.

²⁰⁹ *Ibid.*

utilitarias, donde objeto y sujeto se borran mutuamente; figura y plano se funden en la abstracción.

Argan lee el primer manifiesto suprematista a la luz de los acontecimientos revolucionarios en Rusia y sostiene que, a diferencia de Tatlin y los constructivistas, Malévich es un artista que no se interesó en exaltar los ideales revolucionarios, sino en preparar la formación intelectual de las generaciones del porvenir: “La concepción de un *mundo sin objetos* es, desde su punto de vista, una concepción proletaria, puesto que implica la no-poseción de cosas y de nociones”.²¹⁰ La verdadera revolución, según esta lógica, no sería sólo la sustitución de una concepción del mundo superada por una nueva. Más bien se trataría de “un mundo vacío de objetos, de nociones, de pasado y de futuro; un cambio radical en el que tanto el objeto como el sujeto son reducidos a un *grado cero*”²¹¹.

El *cuadrado*, leído de esta forma, sería la puerta de entrada de una nueva forma de relaciones entre el individuo y el mundo, del individuo y la divinidad. El arte suprematista cumpliría una función espiritual en el proceso revolucionario. Así como en los siglos precedentes la escuela de Novgorod²¹² había producido íconos que permitieron establecer un sistema de relaciones simbólicas, el suprematismo se planteó como el guía de un mundo que aún no tenía lugar.

Gérard Wajcman, por otra parte, dice que el *Cuadrado* de Malévich y *La rueda de bicicleta* de Duchamp son máquinas de interpretar que inauguran el siglo XX, un siglo basado en la destrucción. A pesar de sus múltiples diferencias, ambas obras son los nudos donde está “apresado el siglo”²¹³. El *cuadrado negro sobre fondo blanco* es una *nada para ver*, que pretende sustraerse de la representación de los objetos, pero no deja de ser él mismo un objeto. Aquí, Wajcman se alía con Emmanuel Martineau, para quien la doctrina de Malévich, cifrada en sus manifiestos, no brinda las claves de su pintura. Sin embargo, como lo demuestra el recorrido seguido hasta ahora, los escritos de Malévich se encuentran íntimamente relacionados a su obra propiamente pictórica, ésta es una relación simbiótica a menudo en tensión. El carácter paradójico del *Cuadrado* radicaría en que el pintor, para librarse de los objetos, no encontró nada

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*

²¹² Ver: p. 28 de la presente investigación.

²¹³ *Op.cit.* p. 31.

mejor que: “fabricar, con un arte similar al operario que confecciona las telas, un cuadro que roza casi el objeto común –un cuadro, es decir, a grandes rasgos, un trasto más o menos cuadrado, de madera, con tela extendida encima, y recubierta con una capa de pintura más o menos bien pasada”²¹⁴.

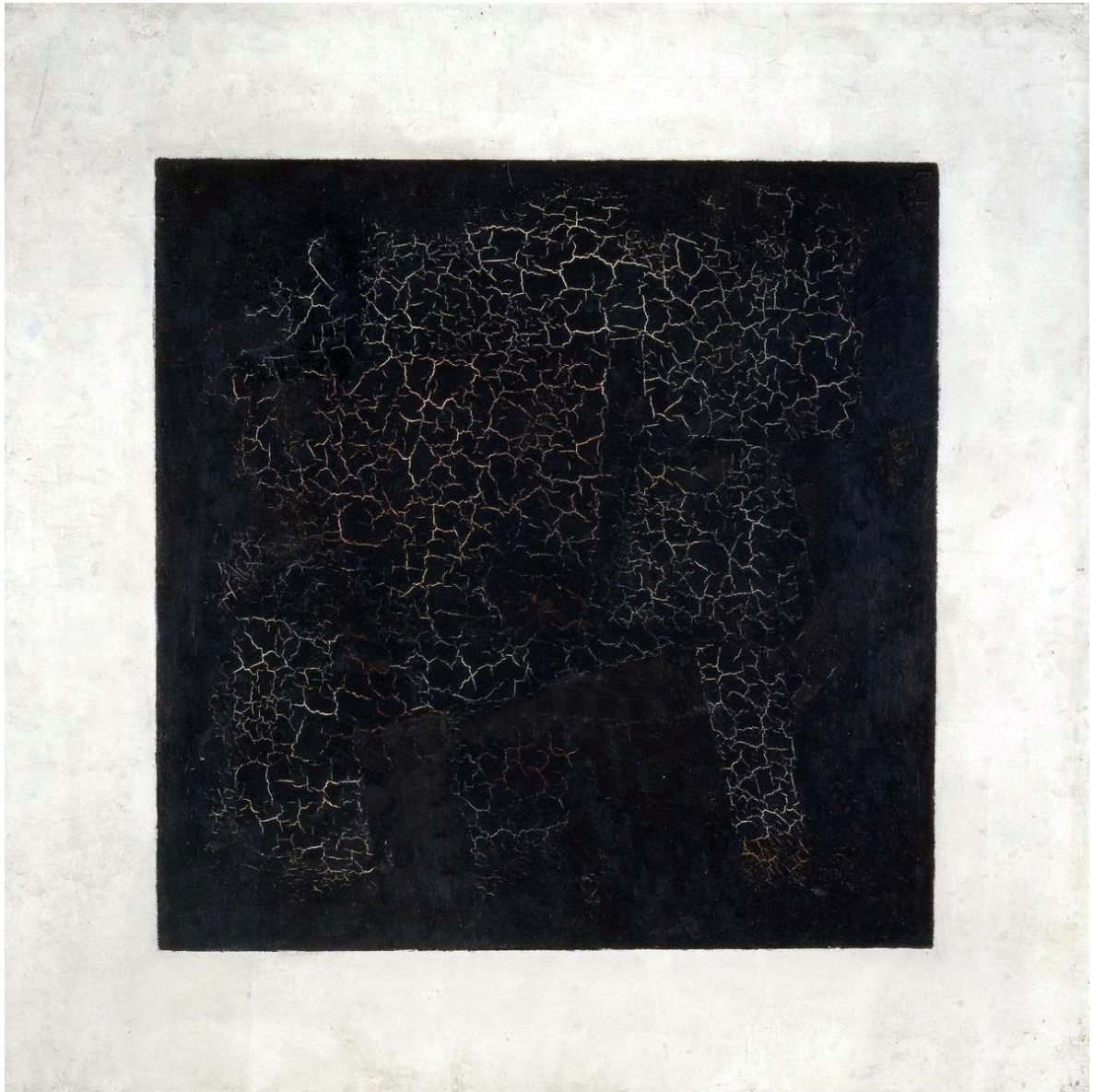
De hecho, el *Cuadrado* no es verdaderamente un cuadrado, sino un “cuadrado a-grandes-rasgos, cuadrado de lejos”²¹⁵. Además, la aplicación de la pintura fue hecha de un modo irregular. Está “mal pintado”, posee contornos desiguales y borrosos. Se pueden ver trazos de bosquejo a lápiz sobre la tela que posteriormente fueron recubiertas por el pincel. “*Savoir-faire* incierto del pintor, se podría invocar la *esprezzatura*, esa negligencia ínfima que distingue, según Castiglione, al perfecto artista del artesano, cuya ejecución es siempre más cuidada”.²¹⁶ Ya hemos hablado sobre el desprecio que sentía Malévich por la reproducción hábil de la pintura tradicional. Para él, la pintura académica se fundamenta en ese *savoir-faire*, que en realidad está vacío de vida. Lo que Malévich propone, por el contrario, corresponde a un vacío pleno de vida o, mejor, a un *grado cero* donde todo es potencia no realizada.

La *esencia* de la pintura se revela una vez que se ha quitado lo accesorio ¿Qué queda? Un resto, la indigencia del pasado y el entusiasmo de comenzar nuevamente. Un cuadro casi vacío que no representa a ningún objeto y al mismo tiempo se manifiesta como tal. En otras palabras, el fin de la representación, de la ilusión, acaso el comienzo de “la verdad”, entendido de un modo milenarista y mesiánico, sentimientos constitutivos de la vanguardia y del proceso revolucionario en Rusia. Hoy es un cuadrado agrietado, el tiempo ha participado en él, de manera que el objeto se ha rebelado contra la idea de su artífice y la descomposición amenaza la integridad de su testimonio mudo.

²¹⁴ *Ibid.* p. 46.

²¹⁵ *Ibid.*

²¹⁶ *Ibid.* p. 47.



Malévich, Kazimir. Cuadrángulo: cuadrado negro sobre fondo blanco. Óleo sobre lienzo. 79,5 x 79,5 cm. Galería Tretiakov. Moscú. 1915.

“La reproducción, en contra de lo que pudiera pensarse, no da una idea fiel del lienzo. Se pierde la vibración, la vitalidad. Por otra parte, una apariencia de pobreza emana de estos cuadros agrietados, de la desastrosa calidad del lienzo y de los colores: huelen a miseria”²¹⁷.

²¹⁷ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 441.

Tercer Capítulo

***Bartlebooth* de Georges Perec, la vida desde nada hacia la nada**

Toute œuvre est le miroir d'une autre.

G. Perec

La desaparición de la obra, una tentativa

Procedimientos algebraicos, cadenas de citas, dramas combinatorios, versos anagramáticos, bi-cuadrado ortogonal de orden 10, isofonismos, etc. A primera vista, el conjunto de la obra perequiana parece ser de una complejidad recursiva áspera; “desde la novela a lo *nouveau roman* al relato cosificado y objetual de una referencialidad abrumadora, desde el poema de bodas a la geometría que permite un viaje de versos”²¹⁸. Esta versatilidad le dio al autor, entre sus lectores y críticos, “la reputación de ser una especie de computador, una máquina de producir textos”²¹⁹. Al respecto, Jesús Camarero, estudioso español y traductor de Perec al castellano, sostiene que el denominador común y principal de su obra es “la escritura misma como experimento, como vivencia, como palpitar”²²⁰.

Al parecer, la obra perequiana se construye a partir de una maquinaria textual narrativa y descriptiva sobre la tradición, por un lado, y sobre los objetos de la vida cotidiana, entendida ésta como una ululación inabarcable, por otro lado. Tal escritura vuelve sobre sí, coqueteando con su desaparición, esto es, con el borrado de sus propias huellas, con la clausura de sus sospechas. Semejante borrado, cifrado en la página en blanco, en el espacio vacío, en una *nada* definitiva, finalmente no se produce. El borrado fracasa y por lo tanto la inscripción de la obra triunfa, y su triunfo se debe en buena parte a la reflexión sobre su zona de sombra, su *potencia de no*. Lo anterior se

²¹⁸ En: Perec, Georges. *Poética narrativa y teoría literaria: La experimentación oulipiana. Suplementos Anthropos n°34*. Barcelona. 1992. p 3.

²¹⁹ *Ibid.* p. 19.

²²⁰ *Ibid.* p. 3.

encontraría cifrado en las peripecias del personaje Percival Bartlebooth de *La vida instrucciones de uso (La vie mode d'emploi)*, novela publicada en 1978, dedicada a la memoria de Raymond Queneau.

En este capítulo nos proponemos analizar este personaje, no sin antes realizar una presentación de la novela y de los principales procedimientos literarios que es posible hallar en ella. En particular nos centraremos en dos procedimientos programáticos y fundamentales en el conjunto de la obra perequiana: la restricción [*contrainte*] y el latrocinio textual. Asimismo analizaremos la figura del *puzzle* para luego pasar a la reconstitución del proyecto pictórico de Bartlebooth, proyecto donde la negatividad pareciera ocupar un sitio clave.

La Vida instrucciones de uso es una *summa* del trabajo escritural de Georges Perec. Allí, los principales libros y procedimientos del autor reivindican su lugar y se entrelazan, formando un sistema, como piezas de un puzzle. Por nombrar algunos de los libros más importantes: *Las cosas (Les Choses, 1965)*, *Un hombre que duerme (Un Homme qui dort, 1967)*, *El secuestro (La Disparition, 1969)*, *Especies de Espacios (Espèces d'espaces, 1974)*, *W o el recuerdo de infancia (W ou le Souvenir d'enfance, 1975)*, *El gabinete de un aficionado (Un Cabinet d'amateur, 1979)* y el póstumo *El Condotiero (Le Condottière, 2012)*.

Respecto a su propia poética, Georges Perec escribió en *Notas sobre lo que busco*: “Los libros que escribí se asocian con cuatro campos diferentes, cuatro modos de interrogación que quizás formulan, a fin de cuentas, la misma pregunta”.²²¹ Estos campos serían: (i) **La interrogación sociológica**: “cómo observar lo cotidiano”²²², que articula textos como *Las cosas*, *Especies de espacios*, *Tentativa de descripción de algunos lugares parisinos*. (ii) **Lo autobiográfico**: *W o el recuerdo de infancia*, *La cámara oscura*, *Lugares donde dormí*, *Me acuerdo*, etc. (iii) **La construcción lúdica**, que enmarca los trabajos realizados a partir de las investigaciones del Oulipo:

²²¹ *Ibid.* p. 19.

²²² *Ibid.*

“palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palabras cruzadas, etcétera”.²²³ (iv) **Lo novelesco**, correspondiente “al gusto por las historias y las peripecias, al deseo de escribir libros que se devoren de bruces en la cama; *La Vie mode d’emploi* es el ejemplo típico de ello”²²⁴.

En principio, Perec advirtió que tal división resultaba algo arbitraria. Esta advertencia opera como una pista, verdadera o falsa, que nos permitiría resolver el misterio de un crimen o un puzzle en el que se entremezclarían campos disciplinarios aparentemente tan dispares como la literatura y la matemática. Roland Barthes señalaba un malestar de la clasificación respecto de la mutación que parece experimentar la noción de obra durante la segunda mitad del siglo XX (y, con ella, la trinidad obra-lector-crítico), luego de la erosión epistemológica producida por la irrupción del marxismo, el freudismo y el estructuralismo. “Frente a la obra –noción tradicional, concebida durante largo tiempo, y todavía hoy, de una manera, como si dijéramos, newtoniana –se produce la existencia de un objeto nuevo, obtenido por el deslizamiento o inversión de las categorías anteriores. Este objeto es el Texto”.²²⁵ El *texto*, entonces, se dispone como deriva de sentido que experimenta los límites, dificultando toda clasificación genérica, deviniendo así una abstracción.

El enigma Georges Perec

La vida instrucciones de uso fue escrita mediante una serie de reglas rigurosamente ejecutadas, restricciones de raigambre oulipiana, como si fuera un mecanismo de relojería, donde cada capítulo corresponde a una habitación de un edificio parisino, ubicado específicamente en la calle Simon-Cruellier, número 11 del barrio de la Plaine Monceau, en el distrito 17; a la vez, cada capítulo, hábilmente programado, representa la pieza de un puzzle, construido según una combinatoria llamada bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 y la poligrafía del caballo (adaptada a

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ *El susurro del lenguaje*. Paidós. Buenos Aires. 1987. p. 74.

un damero de 10x10) mediante la cual el narrador se desplaza de capítulo en capítulo, es decir, de habitación en habitación, de pieza en pieza.

Hand-drawn grid on graph paper representing a floor plan layout. The grid is 10 columns wide and 10 rows high. Each cell contains handwritten text, numbers, and names. The text is in Spanish and appears to be a list of names or descriptions for different rooms or sections. The grid is numbered 1 to 10 on both axes. There are some handwritten notes and corrections around the grid.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
1	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
2	Hitting	58	Oscar	Gratiaslet	16	17	18	19	20	21
3	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
4	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
5	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
6	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
7	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
8	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
9	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20

Boceto para plano del inmueble de La Vie mode d'emploi (Cahier des Charges, 1976). Fondos

AGP.

fin 4°				2°					
1	2	3	4	5	6	7	8	9	0
59	83 Les Honoré	15 5 Smautf.	10 ex étud ven de Vianden 4 Jane Sutron	57 M ^{me} Orłowska	48 8 M ^{me} Albin	7 2 Morellet	44 anc UHQD Simpson	45 anc libraire Troyan	54 anc Troquet
97	11 Hutting	58 Olivier Gratiolet (ancien propriétaire)	82 M ^{me} Gratiolet	16 Mademoiselle GRESPI	9 3 Joseph Niéto Ethel Rogers	46 anc M ^{me} Jérôme 7	55 anc M ^{me} Frenel	6 Béatrice Breidel	51 9 Valène
84	60 5 ^e partie Cinoc Hélène Brodin Gratiolet → 1947	96 Dr Dinteville	14 Dr Dinteville	47	56 6	49 6	8 de 25 à 32 M ^{me} Jérôme	53 Winckler	44
12	98 Reol anc. Mme Hourcade	81 ancien Emile GRATIOLET puis François et Marthe	86 ancien Emile GRATIOLET puis François et Marthe	95	17 5	28 5	43 Geneviève Foulerot	50 anciennement Hébert	5 S d B
61	85 Berger anc : le Ruze anc : vieille dame au petit chien	13 Rémé Ronschach et (M ^{me}) Olivia anc Grifalconi	18 Rémé Ronschach et (M ^{me}) Olivia anc Grifalconi	27	79 4	94 4	4 Marquiseaux anc : Echard (dont la fille épouse M.)	41 Propriétaire Foureau loc inconnu	30 S d B
99	70 bureau s à m	26 Bartlebooth	80 anc : Danglars	87 Salon	1 36	42 3	19 lendemain de fête	ex M ^{me} Colomb 93 6 ^e partie	3
25	62 Quinme/S a M boud	88 Gd salon Altamont anc : Appenzell avant : Hardy	69 fumeur (M ^{me}) Olivia anc Grifalconi	19 [M ^{me}] petit salon	36 2	78 2	2 M ^{me} de Beaumont	31 Propriétaire Foureau loc inconnu	40
71	65 Moreau	20 Moreau	23 Moreau	89	68 1	34 1	37 Louvet	77 Louvet	92 fin 5° partie
63	Entrée Service	24 arr. b.	67/8 Marcia Antiquaire	73 M ^{me} Nocher	35 ARANA anc. CLAVEAU	22 rdc	75 ancien Massy	39 Marcia	32
	72 Caves Barr.	64 chaufferie	21 chaufferie	67 cave RORS	74 machinerie ascenseur	38 33	cave ALTA	91 cave GRATI	76 cave BEAUM

Plano del inmueble de La Vie mode d'emploi (Cahier des Charges, 1976) Fondos AGP.

Esta novela contiene en sí muchas otras novelas; en su subtítulo francés, quitado de la edición española, destaca el plural “*Romans*”²²⁶. En ella abundan las descripciones y las enumeraciones de los objetos que están presentes en el espacio de la habitación correspondiente; en efecto, las enumeraciones producen una acumulación exorbitante. A menudo se puede observar una puesta en abismo (*mise en abyme*), como por ejemplo, la siguiente cita, extraída del *Capítulo II. Beaumont, 1*: “Las paredes del salón están esmaltadas de blanco. De ellas cuelgan varios carteles. Uno representa a cuatro frailes de cara golosa sentados a una mesa alrededor de un *camembert* en cuya etiqueta cuatro frailes de cara golosa –los mismos– vuelven a estar sentados a una mesa. La escena se repite distintamente hasta la cuarta vez”²²⁷.

O bien, como en el caso anterior, se pueden encontrar abundantes casos de écfrasis, vale decir, representaciones verbales de representaciones visuales; descripciones de

²²⁶ *Op.cit.* p. 7.

²²⁷ *Op.cit.* p. 22.

pinturas²²⁸ y la enumeración de los objetos que éstas representan, como se puede leer en el siguiente extracto, sacado del *Capítulo IV. Marquiseaux, I*:

“En las paredes hay cuatro cuadros.

El primero es un bodegón que, a pesar de su factura moderna, evoca bastante bien aquellas composiciones ordenadas en torno al tema de los cinco sentidos, tan difundidas por toda Europa desde el Renacimiento hasta las postrimerías del siglo XVIII: sobre una mesa están dispuestos un cenicero en el que se consume un habano, un libro del que se pueden leer el título y el subtítulo – *La sinfonía incompleta*, novela –, pero no el nombre del autor que queda escondido, una botella de ron, un bilboquet y un montón de frutos secos en un frutero: nueces, almendras, orejones de albaricoques, ciruelas pasas, etc”.²²⁹

Pareciera que los capítulos corresponden a encadenamientos de cuadros escritos [*Récits Tableaux*], articulados sobre una reflexión sobre el espacio. En ellos se enumeran los objetos que coexisten: inventarios de mercancías, recetas de cocina, cartas, rúbricas, sellos, anuncios, pinturas, bibelots, listas de personajes, árboles genealógicos, etc. Pronto salta a la vista que las cosas poseen un papel protagónico en la novela, mientras que los personajes podrían ser subsidiarios de aquellas²³⁰. Además, se describe desde el presente: existe una unidad de tiempo. En estricto rigor, toda la novela corresponde a un día en el edificio de la calle Simon-Crubellier, por más que se produzcan diversos *raccontos*, en los que el narrador impersonal abandona la descripción y da paso a la narración en pretérito que suele desembocar en la novela de aventuras, en la novela policial, en la *Bildungsroman*, en el drama, etc.

Por otra parte, existen múltiples referencias a otros libros de Perec, como en el Capítulo XL (Beaumont, 4.), donde se alude al naufragio de un barco frente a Tierra del Fuego, parte importante de la trama de *W o el recuerdo de infancia* (*W ou le souvenir d'enfance*); como en la historia de Grégoire Simpsons en el Capítulo LII (Plassaert, 2),

²²⁸ Bernard Magné emplea el neologismo *pinacotexte* para designar una especie de museo imaginario que permite constituir las referencias pictóricas auténticas o ficticias que abundan en la obra de George Perec y, asimismo, los múltiples efectos de sentido inducidos por la relación entre cuadro y texto. De esta manera, Magné se propone a rastrear y estudiar las referencias explícitas de un cuadro en particular, el *San Jerónimo* de Antonello da Messina y la utilización del cuadro a modo de generador textual. Ver : Bernard Magné. « Le Saint Jérôme d'Antonello de Messine, œuvre clé du pinacotexte perezquien ». En : Guillermin, Jean-Pierre (ed.). *Récits/tableaux*. Presses universitaires de Lille. Villeneuve d'Ascq. 1994.

²²⁹ *Op.cit.* p. 30.

²³⁰ Éste había constituido el argumento central de *Les Choses: une histoire des années soixantes*. Julliard. París. 1965. Libro ganador del Premio Renaudot del mismo año.

En castellano: *Las cosas*. Seix Barral. Barcelona. 1967.

Para ahondar la relación entre las cosas y el problema del consumo, se recomienda leer: Leenhardt, Jacques. “Les Choses, instrucciones de uso”. *Anthropos 134/135. Op. Cit.* p. 104.

paráfrasis de *Un hombre que duerme (Un homme qui dort)*, donde también se menciona “la reproducción de un retrato del Quattrocento, un hombre con rostro a un tiempo enérgico y obeso, con una minúscula cicatriz sobre el labio superior”²³¹, pintura de Antonello de Messina, *El condotiero*, cuya falsificación articula el relato de una novela homónima publicada póstumamente. Por lo cual se hace patente que la escritura de Perec está trabajando constantemente con la parodia, con la cita, con la reescritura, no sólo de su biblioteca, sino también de sus propios libros: relatos, poemas, novelas, guiones de cine y diarios.

Antonio Altarriba sugiere que toda la obra de Perec supone un vaivén constante entre la parte y el todo, “un intento de explorar, de conjugar y de jugar con los distintos nexos que unen la piezas sueltas con el conjunto al que pertenecen.”²³² Por lo mismo, tanto el puzzle como el crucigrama son dos formas centrales del trabajo perequiano; ambas formas dan cuenta de la imagen y de la palabra, respectivamente, en tanto que sistemas de la representación: “En el crucigrama la palabra se encuentra obligadamente descompuesta en las unidades básicas que la constituyen”²³³. Allí, mediante un entramado separador y combinatorio, las palabras emergen menos como referentes que como una agrupación de letras, minando progresivamente el sentido y acentuando su dimensión material y relacional: “Resaltadas por el cuadrado que las aísla y al mismo tiempo las pone en relación, las letras minan la capacidad representativa y refuerzan el aspecto material del signo lingüístico”.²³⁴ De la letra a la palabra, de una palabra a otra hasta formar un conjunto, que conduciría de la parte al todo, en un movimiento permanente de ida y vuelta.

Algo similar ocurriría en la forma del puzzle, cuyo principio es la destrucción de la imagen en pedazos. De hecho, en el puzzle la imagen referencial es des-trozada mediante diversos cortes: “El conjunto, atado por las leyes de la figuración, de la armonía, del color o del trazo se sueltan en piezas. [...] Pone en evidencia que su forma fundamental no es otra cosa que la del plano sobre el que se pinta o se dibuja”.²³⁵ Correspondería al usuario volver a articular los trozos, dar una solución y reponer el

²³¹ *Op. Cit.* p. 290.

²³² “Las piezas de Bartlebooth”. En: *Anthropos n° 134/135. Op.cit.* p. 60.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

sentido mediante una combinatoria pre-establecida por sus formas. Correspondería al usuario resolver el enigma.

En el prólogo de *La vida instrucciones de uso* se dice que el arte del puzzle parece “un arte de poca entidad”²³⁶. De apariencia breve y nimia estaría contenido en una enseñanza básica de la *Gestalt Theorie*²³⁷, la que sostiene que un objeto no es una suma de elementos que haya que aislar y analizar inicialmente, sino un conjunto, una estructura, una forma:

“Sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido: considerada aisladamente una pieza no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza y el enigma, que la palabra inglesa puzzle refiere, tiende a su resolución.”²³⁸

Ante esto, cualquier tentativa de exégesis de un determinado puzzle, aún más de una obra que pretende configurarse como tal, estaría condenada al fracaso si no se toma en su conjunto, con todas sus piezas. Sin embargo, no hay sino totalidad truncada, puesto que el artífice de la novela ha quitado un capítulo: en vez de ser 100, como propone la constricción elegida, son 99²³⁹. La ausencia de un capítulo, de una pieza, señalaría el carácter incompleto de la obra, en diálogo con el aparente fracaso de las ansias de totalidad del proyecto de Bartlebooth, el personaje central de la novela, quien dedica su existencia a resolver puzzles.

Por otro lado, la palabra *puzzle* es un anglicismo que significa enigma. Y una narración es un enigma en la medida en que exige ser resuelta por su lector. Corresponde a un reto, cuya opacidad predispone a la iluminación o, al menos, al placer estético. En un enigma hay algo que falta, aunque eso esté a la vista: la disposición de la información es defectuosa o, más bien, se resiste a una lectura simple y rápida, efectiva como la que produce el periodismo. Todo puzzle propone una dificultad a ser resuelta, aunque esta dificultad no resida tanto su motivo. Poco importa si la imagen inicial

²³⁶ *Op.cit.* p. 13.

²³⁷ Para profundizar sobre la *Gestalt Theorie* y su relación con el arte, ver: Ian Verstegen. *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*. Springer Vienna. Vienna. 2005. Asimismo, ver: John Torreano. *Dibujar lo que vemos: la percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*. Blume. Barcelona. 2008.

²³⁸ *Op.cit.* p. 13.

²³⁹ Las variaciones de Raymond Queneau en sus *Ejercicios de estilo* también fueron 99. Ver : Raymond Queneau. *Exercices de style*. Gallimard. Paris. 1993.

pertenece a una pintura de género, un Vermeer, o a una pintura abstracta, un Pollock, “o –paradoja mísera –un puzzle en blanco”²⁴⁰. La dificultad reside en el corte, en la sutileza del seccionado de las piezas. Por eso un buen puzzle corresponde más aun práctica artesanal que a un producto industrial: “El arte del puzzle comienza con los puzzles de madera cortados a mano”.²⁴¹

Además, el arte del puzzle no es un juego solitario, puesto que cada paso ha sido previsto por otro, por el artífice, que propone un desafío, a menudo entregando pistas falsas. Por eso se hace pertinente mencionar el epígrafe del preámbulo dedicado al puzzle, de Paul Klee: “La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra”.²⁴² Por lo mismo, en algún momento, la historia de Bartlebooth deviene en novela policial, y esto ocurre cuando aparece en escena Beyssandre, el suizo crítico de arte. Aunque no sólo allí sucede esta tensión. Son comunes las relaciones entre autor y lector, artífice de puzzles y quien los resuelve: Bartlebooth pinta acuarelas que Gaspard Winckler transforma en puzzles cada vez más complicados que, a su vez, Bartlebooth tendrá que resolver. Los elementos allí significantes se entremezclan con los “elementos falsificados”²⁴³. La confusión predispone al carácter errante del sentido, aún cuando quien pretenda resolver el puzzle se encuentre recluido y pugne por la inmovilidad.

Ante el enigma del puzzle y su correspondencia con el enigma de la narración, cabe acudir a Walter Benjamin, quien se lamentaba ante el exceso de información que hay en la modernidad. Decía: “Ya casi nada de lo que sucede redundaba en provecho de la narración, casi todo en provecho de la información. Porque si se puede reproducir una historia preservándola de las explicaciones, ya se logró la mitad del arte de narrar”.²⁴⁴ Para ejemplificar esto, Benjamin realizaba una paráfrasis del capítulo XIV del libro III de las *Historias* de Heródoto, la historia de un rey egipcio, Samético. Este rey fue vencido por los persas, quienes humillaron a su esposa y a sus hijos frente a él. Con todo, Samético permaneció imperturbable, hasta que los persas sometieron a uno de sus sirvientes; en ese momento se deshizo en llanto y se golpeó la cabeza con los puños. Heródoto no explicó nada acerca del extraño comportamiento de Samético, que constituyó un enigma para futuros lectores, como Montaigne y el mismo Benjamin,

²⁴⁰ *Op.cit.* p. 15.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Ver: Paul Klee. *Théorie de l'art moderne*. Denoël. Paris. 1985. p. 96.

²⁴³ Perec, Georges. *Op.cit.* p. 15.

²⁴⁴ Benjamin, Walter. *Denkilder: Epifanías en viajes*. Cuenco de Plata. Buenos Aires. 2011. p. 163.

quien también precisó: “De lo que no cabe duda es de que todos los periodistas la explicarían en un abrir y cerrar de ojos. [...] Se parece a las semillas que durante miles de años estuvieron herméticamente cerradas en las cámaras de las pirámides y conservaron su capacidad de germinar hasta el día de hoy”.²⁴⁵

Este tipo de historias son generadoras de preguntas, ya que hay una potencia de la reflexión en su poética. Por otra parte, la potencia reflexiva de *La vida instrucciones de uso* radicaría en la información que falta, en el espacio que media entre el juego de espejos producido entre la descripción de las cosas y las peripecias de los personajes, entre el conflicto entre materialidad y motivo pictórico.

Así, el tema de estos puzzles, los objetos que representan, pasan a un lugar menor, siendo desplazados por la materialidad y los elementos primarios:

Majunga no era ni una ciudad, ni un puerto, no era un cielo pesado, una franja de laguna, un horizonte erizado de cobertizos y fábricas de cemento, era únicamente setecientos cincuenta imperceptibles variaciones sobre el gris, retazos incomprensibles de un enigma sin fondo, únicas imágenes de un vacío que ninguna memoria, ninguna espera colmaría jamás, únicamente soportes de sus ilusiones repletas de trampas”.²⁴⁶

Estas ilusiones, variaciones y fragmentos de vacío se superponen al contenido del texto y lo van horadando lentamente. Cada fragmento pretende colmar y alcanzar la totalidad, de manera análoga a gotas de aceite uniéndose en un recipiente con agua. Así pues, los elementos primarios reclamarían su protagonismo dentro de la deriva del sentido, subrayando su potencialidad. Precisamente, el concepto de potencialidad en la escritura de Perec posee una gran importancia, que colinda con la idea de restricción [*contrainte*], resultado de su participación en el Oulipo [*Ouvroir de Littérature Potentielle*]. Las reuniones de este grupo, fundado por Raymond Queneau y François Le Lionnais en el verano de 1960, tenían como objetivo discutir sobre la noción de restricción para estimular la producción de textos. Según Camarero, por medio de la restricción la literatura potencial se hace reflexiva y “vuelve a sí misma para descubrirse y para descubrir sus propios mecanismos”.²⁴⁷

²⁴⁵ *Ibid.* p. 164.

²⁴⁶ Perec, Georges. *Op.cit.* p. 158.

²⁴⁷ “El arquetipo de la construcción oulipiana”. En: *Suplemento Anthropos n°34. Op.cit.* p. 133.

La restricción oulipiana, instrucciones de uso

En *Especies de espacios*, libro publicado en 1974, compuesto por secciones que reflexionan sobre el espacio y que van desde “la página” hasta “el mundo”, no sin dejar de pasar por “la cama”, “la habitación”, “la ciudad y “el campo”, Perec expone la idea de una novela por venir, ya titulada *La vida instrucciones de uso*:

Me imagino un inmueble parisiense cuya fachada ha desaparecido, [...], de modo que, desde el entresuelo a las buhardillas, todas las habitaciones que se encuentran delante sean visibles instantánea y simultáneamente.

La novela –cuyo título es *La vida instrucciones de uso* –se limita (si puedo emplear este ver para un proyecto cuyo desarrollo final alcanzará algo así como cuatrocientas páginas) a describir las habitaciones puestas al descubierto y las actividades que en ellas se desarrollan, todo ello según procesos formales en cuyo detalle no me parece obligado entrar aquí, pero cuyos solos enunciados me parece que tienen algo de seductor: poligrafía del caballo (y lo que es más, adaptada a un damero de 10 x 10), pseudo-queenina de orden 10, bi-cuadrado latino ortogonal de orden 10 (aquel que dijo Euler que no existía, pero que fue descubierto en 1960 por Bose, Parker y Shrikande).²⁴⁸

Una definición esgrimida por Queneau define a los participantes del Oulipo como “ratas que construyen ellas mismas el laberinto del cual se proponen salir”²⁴⁹. Al fin y al cabo en el grupo primaban el juego, el rigor, la experimentación y lo multidisciplinario, y se conformaba desde tres negaciones básicas: a) No es un movimiento literario, b) No es un seminario científico, c) No es literatura aleatoria.²⁵⁰ Se trataba, entonces, de desacralizar la literatura mediante el placer del juego de ingenio, del cual el *puzzle* o rompecabeza acaso es el modelo paradigmático. Según Éric Beaumatin, el Oulipo era “una empresa de reconstrucción de lo destruido por los románticos y los surrealistas”.²⁵¹ Su programa reivindicaba el placer de la deriva textual

²⁴⁸ Perec, Georges. *Especies de espacios*. Montesinos. Barcelona. 2001. p. 74.

²⁴⁹ *Abrégé de littérature potentielle*. Mille et une nuits. Paris. 2002. p. 6.

²⁵⁰ Oulipo. *La Littérature potentielle*. Paris. Gallimard. 1973. p. 8.

²⁵¹ “Uno de los escritores más originales del siglo XX”. *El País*. Madrid. 1 de agosto de 1988. Citado en: Georges Perec, *Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida. Anthropolos. N°134-135*, julio-agosto. Barcelona. 1992. p. 12.

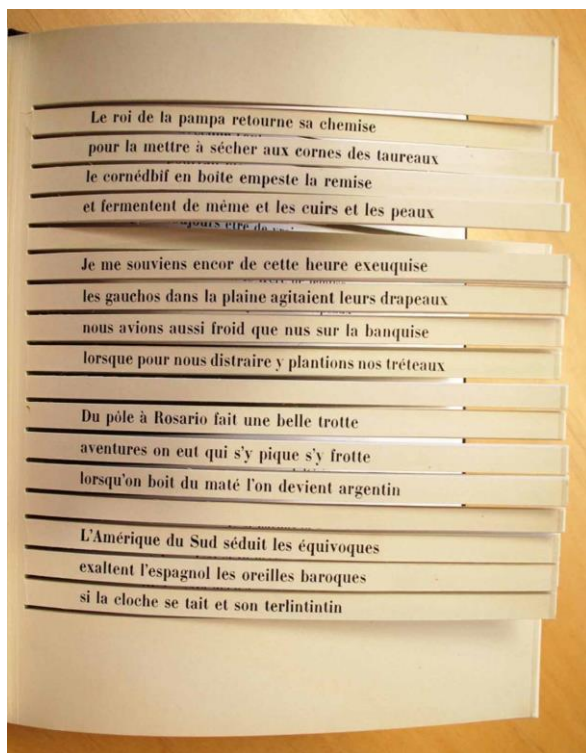
a partir de una serie de restricciones y permutaciones que posibilitan la apertura de un campo determinado, comúnmente cerrado por los sistemas y las instituciones. En este sentido, Perec acusaba a la historia literaria de estar preocupada únicamente por las grandes mayúsculas (“la Obra, el Estilo, la Inspiración, la Visión del Mundo, las Opciones fundamentales, el Genio, la Creación, etc”), mientras que parecía ignorar intencionadamente a la escritura “como práctica, como trabajo, como juego”²⁵².

El 13 de febrero de 1961, en una reunión habitual, se daba la siguiente definición del grupo, “OULIPO: organismo que se propone examinar en qué y por qué medio, según una teoría científica, relativa eventualmente al lenguaje (a la antropología), se puede introducir placer estético (afectividad y fantasía)”²⁵³. Posiblemente los dos libros más importantes, o al menos de mayor resonancia mediática, que se produjeron a partir de las investigaciones y discusiones oulipianas fueron *Cien mil millones de poemas (Cent Mille milliards de poèmes. 1961)*, de Raymond Queneau, y *La vida instrucciones de uso*, de Georges Perec. El primero es un libro de poemas con una capacidad descomunal de permutaciones a base de diez sonetos; de manera que el lector, combinando las tiras dispuestas en la encuadernación, puede llegar a componer hasta cien mil millones de poemas diferentes, lo cual, según Queneau, proporcionaría lectura para “190.258.751 años más algunas horas y minutos (sin tener en cuenta los años bisiestos y otros detalles)”²⁵⁴.

²⁵² “Historia del lipograma”. En : *Suplemento Anthropos n°34. Op.cit.* p. 34.

²⁵³ Lescure, Jean. “Petite histoire de l’Oulipo”. En : *Littérature potentielle*. Gallimard. Paris. 1973. p. 36. Ver : Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*. Gallimard. Paris. 1973.

²⁵⁴ Citado por Camarero, Jesús. En: *Anthropos n° 34. Op.cit.* p. 16.



Queneau, Raymond. Cent Mille milliards de poèmes. University of Arizona Libraries, Special Collections.

Según Jesús Camarero una constricción (restricción o cortapisas) es “una regla obligatoria establecida *a priori* para la creación de un texto literario; es decir, un recurso formal que, junto a la invención, interviene en la producción de un texto”.²⁵⁵ Por razón de su empleo, el Oulipo se proponía, por una parte, “recuperar textos literarios de otros autores y someterlos a una nueva dinámica; por otro, inventar nuevas fórmulas – dinámicas también – para generar nuevos textos”.²⁵⁶ En otros términos, el Oulipo se planteaba encontrar los elementos textuales primarios y extraer sus respectivas potencialidades.

Por lo que se refiere a la relación entre esta propuesta y la tradición, Jacques Roubaud, en su libro *Poesía, Etcétera: Puesta a punto*²⁵⁷, sostiene que el Oulipo es un grupo excepcional dentro de la literatura francesa. Ésta, al menos desde el Renacimiento en adelante, se habría caracterizado por engendrar grupos que planteaban: a) renovar la literatura (la cual se hallaba en un estado de postración, según ellos); b) cumplir un destino y hacer una especie de tabula rasa del pasado; c) organizarse con una estructura

²⁵⁵ *Ibid.* p. 125.

²⁵⁶ *Ibid.* p. 126.

²⁵⁷ *Poesía, Etcétera: Puesta a punto.* Hiperión. Madrid. 1999.

interna fuertemente jerarquizada; d) practicar el desprecio a sus contemporáneos. El resultado de esto: grupos que operaban como mafias. Aquí Roubaud está pensando principalmente en el grupo Surrealista y en su sumo pontífice, André Breton. El Oulipo, en cambio, sería un grupo abierto e inclusivo, que no niega el pasado: "la literatura oulipiana no es ni moderna ni postmoderna, sino lo que yo llamaría una literatura tradicional a partir de las tradiciones."²⁵⁸ En efecto, muchas restricciones poseen una historia que se remonta en siglos; quienes utilizaron conscientemente este tipo de trabas formales antes de la fundación del Oulipo fueron denominados plagiarios por anticipación, como Raymond Roussel, Lewis Carroll, Néstor de Laranda, etc. Ésta sería una primera originalidad: la aceptación y el tributo a una tradición, si bien menor, a menudo tildada de "manierista". La segunda correspondería al maridaje entre la literatura y las matemáticas. En ese caso, el modelo de un grupo matemático a seguir sería el Grupo Bourbaki²⁵⁹, cuya propuesta había sido reescribir la historia de las matemáticas a partir de la teoría de los conjuntos y del método axiomático. De esto se desprende que: "La intervención de las matemáticas en el arte del Oulipo, limitativa y decisiva a un tiempo, surge por voluntad de los fundadores tras el agotamiento del poder creador de las cortapisas tradicionales."²⁶⁰ Otro elemento de importancia es la defensa del carácter amateur en la composición de textos, en contraposición a la figura del literato profesional. A propósito de esto, Roubaud señalaba: "El objetivo del Oulipo es inventar (o reinventar) trabas de tipo formal y proponerlas a los aficionados que deseen componer literatura".²⁶¹ Por otra parte, los métodos del Oulipo son antagonistas de la escritura automática y de la literatura aleatoria. En palabras de Claude Berge: "El Oulipo es el anti-azar".²⁶²

El bi-cuadrado latino ortogonal es un algoritmo²⁶³ que operó como una restricción y ésta posibilitó la escritura de *La vida instrucciones de uso*. En una entrevista dada luego de la publicación de este libro, Perec develó algunos de sus procedimientos, exponiendo entre otras cosas que el bi-cuadrado latino ortogonal había

²⁵⁸ *Ibid.* p. 203.

²⁵⁹ Ver : N. Bourbaki. *Éléments d'histoire des mathématiques*. Springer Berlin Heidelberg. Berlin. 2007.

²⁶⁰ Roubaud, Jacques. *Op.cit.* p. 205.

²⁶¹ *Ibid.* p. 201.

²⁶² Citado por Bénabou, Marcel. "Quarante siècles d'Oulipo". En : *Magazine Littéraire* N° 398. Mayo, 2001. www.magazine-litteraire.com.

²⁶³ Para profundizar sobre la composición algorítmica, ver: Gerhard Nierhaus. *Algorithmic Composition: Paradigms of Automated Music Generation*. Springer Vienna. Vienna. 2009.

sido propuesto por uno de sus camaradas del Oulipo, Claude Berge: “Surgió una historia de tres personajes, tres objetos, [...], tres elementos en la mano (un ramo de rosas, un bastón y un perro con correa). [...] Compliqué el problema tomando no diez capítulos, sino cien capítulos; no dos series de objetos, sino veintidós series de objetos”.²⁶⁴ El segundo elemento era una historia más bien simple que se le habría ocurrido un día, mientras resolvía un puzzle con otro miembro del Oulipo, Jacques Roubaud: la historia de un hombre que haría puzzles durante toda su vida y después los destruiría: “Enseguida la historia se complicó un poco; se convirtió en la de un hombre que pintaría acuarelas, con ellas haría puzzles, reconstruiría esos puzzles y finalmente los destruiría”.²⁶⁵

Este personaje pronto tomó el nombre de Percival Bartlebooth, en honor a dos personajes, Bartleby y A.O. Barnabooth, de Herman Melville y Valéry Larbaud, respectivamente. El primero es un copista de Wall Street que ante cualquier requerimiento esgrime la frase “*I would prefer not to...*”, negándose a participar tanto en el mundo burocrático como en el mundo a secas, mientras que el segundo es un multimillonario, nacido en Arequipa, de padre norteamericano y madre australiana, un rico viajero y refinado diletante, heterónimo del erudito Valéry Larbaud²⁶⁶. Volveremos más tarde sobre Bartleby.

En aquella entrevista Perec también revelaba que el título de la novela había pasado por distintos momentos, con ligeras variaciones, y que éste hacía alusión a un oxímoron. Primero se tituló *La vida, modo de empleo*, luego *La vida: modo de empleo* y más tarde *La vida (modo de empleo)*: “La única cosa que para mí permanece algo clara es que hay una oposición: eso no quiere decir *la vida como modo de empleo* ni *modo de empleo para la vida*, sino que quiere decir que de una parte está la vida –es decir, una especie de pululación innumerable, indescifrable, una cosa que va en todos los sentidos, que no se llega a atrapar (la gente que se encuentra en el andén de una estación); en fin, la vida, y por otra parte esa especie de puesta en orden ridícula que llamamos *modo de empleo*”.²⁶⁷ Este *modo de empleo* [*mode d’emploi*] –*instrucciones de uso* en la traducción de Josep Escué –, correspondería al sistema de poleas y de procedimientos

²⁶⁴ Oriol-Boyer, C. “Habla Georges Perec”. En: *Anthropos* n°134/135. *Op.cit.* p. 12.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 13.

²⁶⁶ Ver: Álvaro Mutis. “¿Quién es Barnabooth?” *Revista de la Universidad de México*, n°5. UNAM. México D.F. Enero. 1966. pp. 6-12.

²⁶⁷ Oriol-Boyer, C. “Habla Georges Perec”. En: *Anthropos* n°134/135. *Op.cit.* p. 14.

combinatorios de la restricción [*contrainte*] oulipiana que permite producir textos. Éste es un procedimiento para nombrar lo innombrable, es decir, un método de clasificación de la vida, entendida ésta como aquello que es inaprensible, “una cosa que va en todos los sentidos”, una pululación, un enigma.

En otra entrevista, Perec remarca la “oposición entre la vida y las instrucciones de uso, entre la regla del juego que uno se impone y el paroxismo de la vida real que sumerge, que –felizmente por otra parte –destruye continuamente ese trabajo de ordenamiento”.²⁶⁸ Tenemos, entonces, de un lado la vida, aquello en permanente estado de disolución y por otro lado las maneras de inventariarla con el fin de evitar su fuga.

En este sentido operan las diferentes *tentativas*, siendo la más importante la *Tentativa de agotar un lugar parisino*²⁶⁹ [*Tentative d'épuisement d'un lieu parisien. 1975*]. Mediante el antiguo formato de la lista, Perec se había propuesto registrar –frase por frase – cada uno de los objetos y eventos cotidianos que pudiera ver en la Plaza de Saint-Sulpice durante tres días. Trataba, a fin de cuentas, de capturar la realidad fugitiva, transformándola en palabras alineadas y, de este modo, evitar el olvido. Otra de estas tentativas, menos conocida, es la *Tentativa de enumeración de todos los alimentos líquidos y sólidos que ingerí en el curso de un año* [*Tentative de énumération de tous les aliments liquides et solides que j'ai ingurgités au cours de l'année mil neuf cent soixante-quatorze. 1976*]²⁷⁰, producto de un trabajo de minucioso registro de los elementos de la vida cotidiana que suelen pasar desapercibidos al ser valorados como nimiedades, las comidas, las bebidas que alguien ingiere para vivir a lo largo de un año. La vida es lo inaprensible y la escritura se limita, aun cuando desafie sus límites, a interrogar las huellas que ha dejado.

Un caso ejemplar del sistema de restricciones lo podemos encontrar en *La Disparition* (1969), famosa novela policial de Perec, quien *prefiere no* utilizar la letra E en su factura; aventura peligrosa si tomamos en cuenta que tal letra parece ser la más utilizada en la lengua francesa. La traducción al español, *El secuestro* (1997), fue llevada a cabo por un equipo de traductores, empeñados en evitar la A.

²⁶⁸ Entrevista con Frank Venaille. En: Perec, Georges. *Nací*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012. p. 85.

²⁶⁹ Texto publicado en 1975 en la revista *Cause commune* y después publicado como libro: Cristian Bourgois éditeur. Paris. 1982. Apareció por primera vez en castellano con prólogo y traducción de Jorge Fondebrider: Beatriz Viterbo Editora. Rosario. 1992.

²⁷⁰ Publicado en la revista *Action poétique* n°65. 1976. Más tarde incluido en el volumen *L'Infradinaire*, Seuil. Paris. 1989. Publicado en castellano por: Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2013.

En realidad, *La Disparition* corresponde a un gigantesco lipograma cuya dificultad es de 0,13 (de cada 100 letras en un texto francés 13 de ellas son e). “El problema de escribir sin e –dice Jesus Camarero –es que se produce un condicionamiento específico del acto de la escritura”²⁷¹. La construcción textual se desarrolla así a partir de una negación, de una amputación. Es la lengua la que poco a poco va siendo horadada. Hay violencia contra el signo en sus fundamentos. Se da un empobrecimiento deliberado del lenguaje. Cabe mencionar que este procedimiento no es del todo moderno; el lipograma es parte de una larga tradición que hunde sus raíces en la antigüedad griega. O al menos así lo demuestra Perec en una breve historia del lipograma²⁷², donde no se abstiene de mencionar a Néstor de Laranda, quien “volvió a escribir la *Iliada*, pero se privó de *alfa* en el primer canto, de *beta* en el segundo, de *gamma* en el tercero, y así sucesivamente hasta la extinción conjunta del alfabeto y de la obra”²⁷³. Manierismo textual que lleva a la disolución de la obra y lectura del pasado para encontrar similitudes allí donde se piensa levantar diferencias. *La disparition* es destrucción controlada del lenguaje; extinción premeditada de una parte considerable del alfabeto. El carácter lúdico de la destrucción de la cultura: hay placer en desmontar el lenguaje a partir de una negativa, de una regla restricción que se llevará hasta el final por el placer del juego.

En pocas palabras, el principio de la restricción [*contrainte*] era la bandera programática del Oulipo. Se trataba de un aparato y un método para producir textos, una negación afirmativa que intentaba reflexionar sobre los mecanismos del texto, sobre sus elementos primarios, detectando los procedimientos potenciales de la producción literaria. Tales prácticas reivindicaban la impronta de lo colectivo y del placer del aficionado, y dialogaban constantemente con otra operación a menudo presente en la poética perequiana: el latrocinio textual.

²⁷¹ *Op.cit.* p. 103.

²⁷² Ver: *La littérature potentielle. Op.cit.* pp. 77-93. También presente en: *Anthropos n°34. Op.cit.* pp. 33-38.

²⁷³ *Ibid.*

El latrocinio textual o el estremecimiento placentero de la simulación

Desde *El Condotiero* (*Le Condottière*, 2012 [1960]) hasta *El gabinete de un aficionado* (*Un Cabinet d'amateur*, 1979) es posible hallar en la obra de Perec una utilización sistemática de la cita, visual y textual, expuesta aunque también velada. Si *La vida instrucciones de uso* es, como se ha planteado, una novela *summa* de Georges Perec, la citación sistemática y compulsiva no es algo ajeno a ella. De hecho, entre los documentos paratextuales de la novela figura un *Post Scriptum* revelador, donde se ponen al desnudo²⁷⁴ ciertos componentes de la propia biblioteca y algunas las herramientas bibliográficas:

“Este libro comprende citas, a veces ligeramente modificadas, de: René Belleto, Hans Bellmer, Jorge Luis Borges, Michel Butor, Italo Calvino, Agatha Christie, Gustave Flaubert, Sigmund Freud, Alfred Jarry, James Joyce, Franz Kafka, Michel Leiris, Malcolm Lowry, Thomas Mann, Gabriel García Márquez, Harry Mathews, Herman Melville, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Roger Price, Marcel Proust, Raymond Queneau, François Rabelais, Jacques Roubaud, Raymond Roussel, Stendhal, Laurence Sterne, Théodore Sturgeon, Julio Verne, Unica Zürn”.²⁷⁵

Como se puede leer, no se especifica de qué libros fueron extraídas las citas ni cuáles son éstas, sólo se evidencia cuáles fueron los autores citados. Entre ellos figura el propio Georges Perec, puesto que algunos de sus libros y de sus personajes reaparecen, formando un sistema narrativo semejante al de *La Comédie humaine*²⁷⁶ del paladín del realismo decimonónico, Honoré de Balzac.

En una entrevista con C. Oriol-Boyer, Perec dice que en cada capítulo de *La Vida instrucciones de uso* hay dos citas y que éstas funcionan como una restricción. Además, Perec confiesa cómo fue que empezó a utilizar el procedimiento de la citación: “Tuve la revelación cuando al querer tomar de Jules Verne la descripción del gabinete de minerología que figura en *Viaje al centro de la Tierra*, fui a buscar en un diccionario de artes, letras y ciencias (de Bouilhet) algunas palabras que no comprendía: en el artículo *Gabinete de minerología* figuraba pura y simplemente la página de Jules Verne

²⁷⁴ Este procedimiento, que consiste en explicitar los distintos procedimientos de un libro propio fue característico de Raymond Roussel, escritor muy admirado por Georges Perec y por todo el Oulipo, y quien además fue un pionero de la utilización de las restricciones en la escritura de sus libros.

Ver: Raymond Roussel. *Cómo escribí algunos libros míos*. Tusquets. Barcelona. 1973.

²⁷⁵ *Op.cit.* p. 634.

²⁷⁶ Ver: Pierre-Louis Rey. *La Comédie humaine : Balzac : analyse ; critique*. Hatier. Paris. 1979.

que este último se había limitado a copiar (*risas*)”.²⁷⁷ Según este fragmento, el procedimiento de la citación se encontraría emparentado con la figura del coleccionista, que toma a diestra y siniestra elementos de una amplia tradición literaria e iconográfica, como si éstos fueran injertos de diversas especies puestos al servicio de un *corpus* propio: “La cita puede ser muy corta: por ejemplo, *campo catalónico* que aparece en el capítulo sobre la historia del Grial, viene de *Aurora* de Leiris [...]. “A veces la cita puede ocupar una página entera: la historia del acróbata que no puede bajar del trapecio está transcrita, con mínimas variaciones, de un relato de Kafka”.

El coleccionista²⁷⁸: alguien obsesionado con el placer que otorga la posesión de determinados objetos de valor cultural, cuya disposición forma un canon y una *imago mundi*. A propósito de esto, en *La vida instrucciones de uso* se narra la historia de James Sherwood (Capítulo XXII, El portal, 1), un tío abuelo de Bartlebooth. Sherwood era un farmacéutico multimillonario que había hecho la fortuna que más tarde heredaría su sobrino nieto gracias a la creación de caramelos para la tos en Estados Unidos. Lamentablemente, estaba aquejado de una dolencia: “una neurastenia tenaz que lo mantenía en un estado casi crónico de somnolencia y postración”.²⁷⁹ La única actividad que le permitía aliviar más o menos su tedio era el coleccionismo; precisamente, la búsqueda de los *unica*: “En la jerga de librerías, chamarileros y vendedores de curiosidades se llama *unicum*, como el nombre da a entender, todo objeto del que no existe más que un ejemplar”.²⁸⁰ El recelo y la pasión son las dos principales características de los aficionados a los *unica*; el recelo que los lleva a acumular más allá del exceso pruebas de la autenticidad y unicidad de su objeto; “la pasión los arrastrará a una credulidad a veces ilimitada”.²⁸¹ En efecto, unos curiosos estafadores lograron articular un golpe perfecto, despojando a James Sherwood de la tercera parte de su fortuna aprovechándose de aquellas debilidades. Más tarde surge la hipótesis²⁸² de que Sherwood habría adivinado desde un principio que se trataba de una mistificación y que se habría dejado estafar por el placer que le prodigaba la simulación y la orquestación espectacular de una estafa maestra; en este caso, se sugiere, la simulación y la estafa redimirían a los hombres del tedio.

²⁷⁷ Oriol-Boyer, C. “Habla Georges Perec”. En: *Anthropos* nº 134/135. *Op. cit.* p. 13.

²⁷⁸ Para profundizar sobre la figura del coleccionista, ver: Philipp Blom. *El coleccionista apasionado: una historia íntima*. Anagrama. Barcelona. 2013.

²⁷⁹ Perec, Georges. *Op.cit.* p. 110.

²⁸⁰ *Ibid.* pp. 110-111.

²⁸¹ *Ibid.* p. 111.

²⁸² *Ibid.* p. 123.

Ahora bien, el placer de la simulación, la estafa y la falsificación son tópicos que operan constantemente en la escritura de Georges Perec. Estos tópicos se relacionan directamente con la citación sistemática que hay en sus textos. Claude Burgelin ha llamado a este procedimiento *latrocinio textual* y lo revisaremos a continuación por medio de una lectura *El Condotiero* y *El gabinete de un aficionado*, libros que nos permitirán entender la construcción del personaje Bartlebooth.

El *Condotiero* es una novela escrita por George Perec –entre 1957 y 1960 – rechazada sucesivamente por Seuil y Gallimard, abandonada, extraviada en una mudanza y, finalmente, publicada en 2012, treinta años después de la muerte de su autor. El 4 de febrero de 1960, Perec, despechado por el rechazo, le escribía a su amigo Jacques Lederer: “Lo dejo donde está, por lo menos por ahora. Lo retomaré dentro de diez años, momento en que engendraré una obra maestra, o bien esperaré en mi tumba a que un exégeta fiel lo encuentre en un viejo baúl que te haya pertenecido y lo publique”²⁸³. La novela, efectivamente, fue encontrada al estilo *viejo baúl* en los años noventa a partir de las diversas gestiones de David Bellos en la construcción de la monumental biografía del autor²⁸⁴. Se hallaba en la casa de Alain Guérin, periodista de *L’Humanité* y amigo de Perec en sus años de escritor en ciernes.

Con anterioridad Perec había llevado a cabo otros dos proyectos de novela medianamente logrados. El primero, *Les Errants* (irremediablemente perdido, nunca propuesto a una editorial), “una historia de jazzmen que van a morir a una Guatemala en insurrección”²⁸⁵. El segundo proyecto, *L’Attentat de Sarajevo*²⁸⁶, novela autobiográfica (se ha encontrado el original mecanografiado; se conserva en el *Institut Mémoires de l’Edition Contemporaine*, IMEC) escrita en 1957 y rechazada por Nadeau, quien, sin embargo, le instiga a seguir trabajando. *El Condotiero*, acometida tras estas primeras

²⁸³ Perec, Georges. *Carta a Jacques Lederer, 4/12/1960*. Flammarion. Paris. 1997. p. 570. Citado por Claude Burgelin en el Prólogo a *El condotiero*. *Op.cit.* p. 7.

²⁸⁴ Se trata de: Bellos, David. *Georges Perec, une vie dans les mots*. Seuil. Paris. 1994.

²⁸⁵ Burgelin, Claude. *Op. cit.* p. 11.

²⁸⁶ *L’Attentat de Sarajevo*. Seuil. Paris. 2016.

tentativas infructuosas, va a vivir diversas metamorfosis. De intitularse *La Nuit*, pasará a llamarse *Gaspard*, más tarde *Gaspard pas mort* y, por último, como la conocemos hoy.

Gaspar Winckler, el personaje protagónico, príncipe de los falsificadores, virtuoso de la impostura, ha recibido el encargo por parte de Anatole Madera de realizar una perfecta copia de *El Condotiero* de Antonello da Messina. Pero algo sucede. La novela empieza, como un policial, con la espantosa evidencia de un crimen: Winckler cargando el peso del cuerpo inerte de Madera. A lo largo de más de 150 páginas de farragosos párrafos se anudarán y desanudarán los motivos del asesinato en torno al conflicto del original y la copia.

Antes de continuar, un detalle: Gaspard Winckler es también el personaje que más tarde encontraremos en *La vida instrucciones de uso* fabricando las piezas del imposible puzzle de Bartlebooth. Asimismo aparecerá en *W o el recuerdo de infancia* y en *El gabinete de un aficionado*. Detalle revelador, Winckler, como la idea de la falsificación, atraviesa el conjunto perequiano. La reflexión alrededor del hechizo de la copia y de lo falso, que es tal vez una reflexión sobre la repetición infinita de los modelos legados por la tradición.

El rostro enérgico, el retrato del condotiero: toda la fuerza y el dominio, la soberanía para aplastar un mundo y articular, sin titubeos, la palabra *yo*. “Todo nace – sostiene Claude Burgelin – de ese rostro *increíblemente enérgico* del Condotiero, ese capitán de mercenarios que pintó Antonello da Messina hacia 1475”. Y añade: “Representó para Georges Perec una *figura central*, hasta tal punto *el dominio del mundo* está significado en el cuadro por el dominio del pintor”.²⁸⁷ Al parecer, en torno a esta imagen se fraguan “fantasías en apariencia divergentes: encarnación de un ideal artístico (la perfección de un realismo austero), la imagen de un modelo de voluntad inflexible, transformación de una imago terrorífica (el guerrero sádico: *Supe vencer la sombra de ese soldado con casco que todas las noches durante dos años montaba guardia ante mi cama y me hacía gritar en cuanto lo veía*, escribía en 1956) en una figura de serenidad casi tutelar, un emblema personal, o incluso un doble”²⁸⁸. Un doble, pues, la pequeña cicatriz del mercenario es vista por Perec como idéntica a la que él mismo luce tras una pelea de infancia en Villard-de-Lans.

²⁸⁷ *Op.cit.* p. 16.

²⁸⁸ *Ibid.* p. 16-17.

En la novela, Gaspar Winckler se ha afanado durante meses en la realización de un falso Condotiero. Ve la ejecución de esta obra como un modo de conquistar su propia soberanía e identidad de falsario. Años de sucinto aprendizaje, junto a un maestro de la falsificación, le han preparado para llevar a buen puerto esta aventura. Domina la técnica. Conoce y admira a los grandes pintores tanto como a los falsificadores encumbrados. Entre ellos, destaca la presencia de Van Meegeren²⁸⁹ (1889-1947), conocido por sus perfectas copias de pintores holandeses del siglo XVII, tales como Hals, De Hooch y Vermeer. La maestría del neerlandés llegó a tal grado de perfección que sólo llegó a ser descubierto por un malentendido. Uno de sus lienzos terminó en las manos de Göering. “Acusado tras la guerra de haber vendido tesoros nacionales a los nazis, Van Meegeren tuvo que revelar su impostura, para disculparse y, pintó bajo la mirada de los policías un falso Vermeer”.²⁹⁰ El asombro no se dejó esperar: pronto se descubrió que el falsario neerlandés no sólo había ejecutado perfectas copias, también había inventado una pintura religiosa haciéndola pasar como una obra perdida del maestro de Delft.

Se trataría, entonces, de la gran posibilidad creadora que existe al interior del proceso de falsificación. Un gran falsario sería menos un artista rezagado que un artista de artistas. El objetivo de Gaspar Winckler es igualar a Antonello da Messina, superándolo anónimamente. No hay que dejar huellas: crimen perfecto. La desaparición del falsificador, su rechazo a la gloria pública corresponde a una humildad casi borgeana, máscara de una arrogancia insoportable. Como la frase del desasosegado Bernardo Soares de Pessoa: se trataría de *triunfar al revés*²⁹¹. Triunfar sin que nadie lo note. El heroísmo del anonimato: desaparecer en la obra, restituir la gloria de un pasado, “esa dominación en expansión que fue el Renacimiento”²⁹².

A través de la reflexión sobre la copia nos acercamos a una idea que, según Burgelin, atraviesa casi la totalidad del corpus perequiano: el préstamo o, más bien, el *latrocinio textual*. Así, por ejemplo, en otra novela de Perec, *Un hombre que duerme* (*Un homme qui dort*. 1967), “que en tantos aspectos se presenta como la relación de travesía (vívida) por la depresión y la falta de ganas de vivir, está lleno de préstamos

²⁸⁹ Ver: Jonathan Lopez. *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master forger Han Van Meegeren*. Mariner Books. Boston. 2009.

²⁹⁰ *Ibid.* p. 18.

²⁹¹ Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Acantilado. Barcelona. 2013. p. 24.

²⁹² *El Condotiero*. *Op.cit.* p. 60.

ocultos de todo tipo de autores. Rara vez se había llevado tan lejos la paradoja de una escritura personal tan impersonal”²⁹³ Latrocinio textual que deriva en un diálogo permanente con la historia de la literatura y la historia del arte, reflexión en torno a la reproductibilidad técnica de las obras. Se siente el peso, a veces insoportable, de la gran tradición (ser un enano en hombros de gigantes, parafraseando a Bernardo de Chartres²⁹⁴). Peso cansador, pero a también refrescante, productivo.

Desde *El Condotiero* hasta *El gabinete de un aficionado*, la escritura de Georges Perec reflexiona sobre los puentes entre pintura y literatura a partir de la idea de lo falso, la desaparición de la obra, la estafa, la simulación y la extenuación de un modelo humanista enfocado en la dominación de la realidad.

Por otra parte, *El gabinete de un aficionado* (*Un Cabinet d’amateur*) es un relato que cuenta la historia de un cuadro que a su vez representa la colección de cuadros del industrial cervecero Hermann Raffke. El cuadro en cuestión, titulado *El gabinete de un aficionado*, está firmado por el pintor norteamericano de origen alemán Heinrich Kürz y fue presentado en una exposición de 1913, en Pittsburgh, Pensilvania, en el marco de las manifestaciones culturales organizadas por la comunidad alemana de la ciudad en honor a los veinticinco años del reinado del káiser Guillermo II.

El cuadro en cuestión se estructura utilizando el procedimiento de la *mise en abyme* y el juego de espejos, lo cual permite que los cuadros representados en él se reproduzcan de manera cada vez más pequeña hacia el infinito. La anónima reseña del catálogo de la exposición, recogida a su vez por el narrador de la novela dice: “Más de cien cuadros se encuentran reunidos en una sola tela, reproducidos con tal fidelidad y meticulosidad que podríamos describirlos todos con absoluta precisión”. Y añade después: “El pintor ha metido su cuadro en el cuadro, y el coleccionista sentado en su gabinete ve, en la pared del fondo, dentro del eje de su mirada, el cuadro que le representa mirando su colección de cuadros, y todos estos cuadros reproducidos de nuevo”.²⁹⁵

De hecho, en el cuadro pintado por Heinrich Kürz se encontraban cuadros con paisajes, cuadros mitológicos, cuadros religiosos, retratos, naturalezas muertas, escenas

²⁹³ *Op.cit.* p. 23.

²⁹⁴ Bernardo de Chartres fue un filósofo neoplatónico y canciller de la Catedral de Chartres entre 1117-1124. Para mayor información, ver: Richard Merton. *A hombros de gigantes*. Península. 1990. p. 257.

²⁹⁵ *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Anagrama. Barcelona. 1989. p. 21.

de género, etc.; todos los géneros pictóricos y todas las escuelas de la pintura. Así, el cuadro constituía en una acumulación de cuadros y la novela procedía mediante la enumeración para representar esto. A fin de cuentas, el punto focal del relato, desplegado por medio de la descripción y enumeración exhaustiva –recurso perequiano por excelencia –, correspondería a una pintura que contiene otras pinturas, así como la *La vida instrucciones de uso* sería una novela que contiene otras novelas. Para subrayar esto, en las últimas páginas del libro se puede leer una nota que sostiene que esta novela “en un principio formaba parte del proyecto de *La vida instrucciones de uso*”²⁹⁶ pero adquirió la suficiente autonomía para que el autor lo publicara por separado. Este *post scriptum* corresponde a una nota de la ilustradora del cuadro de la novela, Isabelle Vernay-Lévêque²⁹⁷.

El género de los gabinetes de curiosidades [*Kunskammer*] proliferó en los siglos XVI y XVII²⁹⁸. Es un género reflexivo, pues vuelve sobre la historia del arte, utilizando citas pictóricas a la vez que retrata el proceso de acumulación y colección de los objetos elevados al rango de obras. La pintura de Kürz, inscrita en este género, opera como una imagen de la obra perequiana, que es un conjunto de textos que refleja directa o indirectamente a otros textos de la tradición y a los cuadros de la historia del arte. Como se ha dicho, Perec reflexiona sobre historia de la literatura y la historia de la pintura. Y es más, en su obra, la historia de la literatura y la historia de la pintura confluyen y se interrogan mutuamente. “Toda obra es un espejo de otra”²⁹⁹ dice en la novela un estudio dedicado al cuadro de Kürz, que apareció en el *Bulletin of the Ohio School of Arts*, firmado por un tal Lester K. Nowak. El estudio de Nowak sostiene que: “Un número considerable de cuadros, si no todos, sólo adquieren su verdadero significado en función de obras anteriores que se encuentran en él, sea simplemente reproducidas integral o parcialmente, o, de una manera mucho más alusiva, encriptadas”.³⁰⁰ La pintura sería entendida así como una puesta en escena de la historia de la pintura y el gabinete de un aficionado sería, según Nowak, una pintura reflexiva, pues extrae sus fuerzas de la

²⁹⁶ *Ibid.* p. 103.

²⁹⁷ Se pensó que Isabelle Vernay-Lévêque era una ilustradora apócrifa hasta que Alberto Ruíz Samaniego, comisario de “Pere(t)c”, primera exposición sobre Perec en España en 2010, descubrió que existía y la invitó a exhibir su cuadro. <http://www.elmundo.es/elmundo/2010/11/30/galicia/1291151561.html>.

Ver: Alberto Ruíz de Samaniego (ed.). *Pere(t)c: tentativa de inventario*. Maia. Madrid. 2011.

²⁹⁸ Ver: Oliver Impey y Arthur MacGregor. *The Origins of the Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Oxford University Press. Oxford. 1985.

²⁹⁹ *Op.cit.* p. 27.

³⁰⁰ *Ibid.*

pintura ajena: “Un número considerable de cuadros, sino todos, sólo adquieren su verdadero significado en función de obras anteriores que se encuentran en él”.³⁰¹

Del mismo modo, la obra literaria se traduce en el espacio donde confluyen las distintas líneas del complejo entramado que lleva el nombre de historia de la literatura. Sin embargo, el proceso de asimilación del pasado posee una característica creativa, tanto en la pintura de Künz como en la literatura de Perec. No se trata de una copia fiel, sino de una copia adulterada y, en algunos casos, deformada del modelo original. En *El gabinete de un aficionado*, el narrador dice: “Se habría podido pensar que el pintor se había esforzado en ejecutar copias cada vez lo más fieles posible”; pero los espectadores no tardaron en comprobar que “por el contrario, se había empeñado en no recopiar nunca estrictamente del modelo, y que parecía haber tenido un placer maligno en introducir cada vez una variación minúscula”.³⁰²

A la copia, debemos sumar el placer de la falsificación y de la impostura. Algunos años después de la concurrida subasta de las obras pictóricas que constituían la millonaria colección del fallecido cervecero Hermann Raffke, donde incluso llegaron a figurar obras de Giorgione, Vermeer y Rubens, certificadas por diversos expertos, el hijo de Hermann Raffke reveló por medio de una carta que la mayoría de las obras subastadas eran falsas y que él era el autor. Esto constituía una venganza de los Raffke contra los engaños y las estafas que había sufrido el padre luego de comprar sus primeros cuadros en Europa. Pero, la revelación del colosal engaño no se detiene allí y se realza mediante la explicitación del procedimiento de la novela en su último párrafo, que tal vez otorgaría las claves de lectura del conjunto de textos de George Perec: “Unas comprobaciones emprendidas con diligencia no tardaron en demostrar que en efecto, la mayoría de los cuadros de la colección Raffke eran falsos, como falsos son la mayoría de los detalles de este relato ficticio, concebido por el mero placer, y el mero estremecimiento, de la simulación”.³⁰³

Ahora bien, falsificación y su parentesco con la citación volverían otra vez en la figura de Bartlebooth, creado a partir de los personajes de Melville y Larbaud. Asimismo, como se señaló, serían parte de la reflexión que introduce el personaje de Gaspard Winckler, quien falsificaba a Antonello da Messina en la primera novela de

³⁰¹ *Ibid.*

³⁰² *Ibid.* p. 24.

³⁰³ *Ibid.* p. 100.

Georges Perec mientras que, en *La vida instrucciones de uso*, se dedica a construir los puzzles de Bartlebooth. Esto se explicitará en la siguiente sección de este capítulo, donde se resumirán las peripecias de Percival Bartlebooth.

Las peripecias pictóricas de Bartlebooth no son contadas de manera lineal en *La vida instrucciones de uso*, sino mediante elipsis y constantes digresiones. Con el objeto de sortear estas digresiones hemos unificado su historia. Nos interesa subrayar que las acuarelas-puzzles se construyeron mediante procedimientos miméticos y objetuales. Asimismo insistimos en que estos procedimientos desembocaron en la ausencia del objeto, gracias a su borrado. Por esto, El personaje Bartlebooth articularía una interrogación literaria sobre la representación visual.

Las peripecias de Bartlebooth

Como se ha planteado, Percival Bartlebooth es el personaje multimillonario de *La vida instrucciones de uso* que reflexiona sobre los modos de llenar su tiempo y emplear su vida, por lo que traza un proyecto colosal que tiene por fin la disolución de sus productos. La aventura pictórica de este personaje consistió en la elaboración de marinas, hechas en acuarelas, un género pictórico menor. Las marinas luego fueron transformadas en puzzles de 750 piezas cada uno. Estos puzzles fueron resueltos por Bartlebooth y más tarde llevados a los distintos puertos de mar del mundo, donde habían sido pintadas las marinas. Allí se procedió a su destrucción mediante un químico que transformaba los puzzles en una hoja de papel blanco. Este proyecto abarcó toda la vida adulta del personaje, consumió todas sus energías, y sin embargo, no pudo ser finalizado. Esto sucedió por distintos factores, tales como: las contradicciones internas del programa, la pericia del artesano Gaspard Winckler, quien realizó puzzles casi imposibles de resolver, y la aparición de Charles-Albert Beyssandre, el crítico de arte suizo, que se prometió interceptar y capturar algunas de estas marinas antes de su destrucción. Es necesario considerar que Bartlebooth no pretendía ingresar al mundo del arte, ni deseaba ser considerado un artista.

Bartlebooth era un hombre rico e indiferente, de temperamento flemático como la caricatura de un inglés. Cuando llegó a la edad de la razón, se preguntó qué haría de su vida. Al parecer quería “abarcar”, “describir”, “agotar” (infinitivos cruciales en la escritura de Georges Perec) un fragmento del mundo:

Imaginemos un hombre cuya riqueza sólo se pueda comparar con su indiferencia por todo lo que la riqueza suele permitir de ordinario y cuyo deseo, mucho más orgulloso, estriba en querer abarcar, describir, agotar, no la totalidad del mundo –proyecto que se destruye con solo enunciarse –, sino un fragmento constituido del mismo: frente a la inextricable incoherencia del mundo, se tratará entonces de llevar a cabo un programa en su totalidad, sin duda limitado, pero entero, intacto, irreductible.³⁰⁴

Por ende, Bartlebooth tomó la decisión de que toda su vida se organizaría alrededor de un proyecto, “cuya necesidad arbitraria tuviera en sí misma su propia finalidad”.³⁰⁵ Esta idea se le ocurrió a los veinte años. Primero, de manera vaga, a partir de la pregunta que muchos se hacen “– ¿Qué hacer? –una respuesta que se iba esbozando: nada [*rien*]”³⁰⁶. No le interesaban el dinero, el arte, el poder ni las mujeres. “Tampoco la ciencia, ni tan siquiera el juego”.³⁰⁷

Con el tiempo, la idea se desarrolló a partir de ciertos principios. Estos fueron de orden moral, lógico y estético. Fiel a su temperamento, Bartlebooth no realizaría ninguna proeza, ni ningún record, por principios morales. Su quehacer no sería espectacular ni épico: “sería simple y discretamente un proyecto, difícil, pero no irrealizable”.³⁰⁸ Por principios lógicos, el proyecto en cuestión se realizaría según una serie de patrones trazados de antemano, como si fueran restricciones oulipianas. Tales patrones harían funcionar “el tiempo y el espacio como coordenadas abstractas en las que vendrían a inscribirse, [...], acontecimientos idénticos que se producirían inexorablemente en su lugar y fecha”³⁰⁹. Por último, el proyecto seguiría el siguiente principio estético: sería un proyecto inútil, gratuito, “se destruiría a sí mismo a medida que se fuera realizando; su perfección sería circular: una sucesión de acontecimientos que, al enlazarse unos con otros, se anularían mutuamente: Bartlebooth, partiendo de

³⁰⁴ *Op. cit.* p. 147.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ *Ibid.* p. 148.

³⁰⁸ *Ibid.*

³⁰⁹ *Ibid.*

cero, llegaría a otro cero, a través de las transformaciones precisas de unos objetos acabados”.³¹⁰ En una palabra, nada debía quedar del proyecto de una vida.

Tomando en consideración aquellos principios, el programa del proyecto de Bartlebooth quedó organizado del siguiente modo: aprendería las técnicas de la acuarela durante diez años; se dedicaría a viajar por el mundo, pintando una acuarela (dimensiones, 65 X 50, o 50 x 64) cada quince días, durante otros veinte años; cada acuarela representaría un puerto de mar distinto; a medida que una acuarela fuera terminada, se haría llegar a un artesano especializado (Gaspard Winckler), quien la pegaría en un soporte de madera y la cortaría, formando un puzzle de 750 piezas; durante otros veinte años, Bartlebooth, nuevamente en París, reconstruiría, siguiendo el orden cronológico, cada uno de los puzzles; al resolver los puzzles, se recuperarían las marinas y luego se llevarían al lugar donde fueron pintadas, sumergiéndolas en una solución detergente, “de la que saldría una simple hoja de papel Whatman intacta y virgen”.³¹¹ Por consiguiente, Bartlebooth partiría de una hoja de papel en blanco para volver a la misma de hoja de papel en blanco, como si no hubiera pasado nada, suprimiendo sus huellas, haciendo desaparecer tanto la obra como la autoría: “Así no quedaría rastro de aquella operación que durante cincuenta años habría movilizad por entero a su autor”.³¹²

Con el objeto de llevar a cabo este proyecto, Bartlebooth se sirvió de distintos personajes que figuran en la novela. Los personajes cruciales son: el pintor Valène, el mayordomo Smautf, el ayudante de química Morellet y el artesano Winckler. El primero era el inquilino más antiguo del edificio Simon-Crubellier; dio clases de acuarela a Bartlebooth. Esta relación había empezado un día de enero de 1925. En aquel entonces, Bartlebooth fue a ver a Serge Valène y le dijo que quería aprender el arte de la acuarela y que tenía presupuestado tomar una clase diaria por el espacio de diez años. Subrayemos que Bartlebooth poseía “una falta total de disposiciones naturales”³¹³. En efecto, carecía de talento, pero no de rigor, de perseverancia, de excentricidad y de

³¹⁰ *Ibid.*

³¹¹ *Ibid.* p. 149.

³¹² *Ibid.*

³¹³ *Ibid.* p. 145.

dinero: “Bartlebooth no sólo no sabía nada del arte frágil de la acuarela, sino que ni siquiera había tenido nunca un pincel en la mano y apenas si había tenido un lápiz”.³¹⁴

Durante el primer año de aprendizaje, Valène le enseñó a dibujar copias de modelos, usando técnicas diversas: al carboncillo, a la lámina de plomo, a la sanguina; con bastidor cuadriculado, estudios plumeados con realces de tiza, dibujos sombreados, ejercicios de perspectiva y croquis de colocación. “Después hicieron aguadas con tinta china o sepia, imponiéndole fastidiosos ejercicios prácticos de caligrafía y enseñándole a diluir más o menos sus pinceladas para conseguir valores de tonos diferentes y degradados”.³¹⁵ Tras dos años, Bartlebooth logró dominar tales técnicas preliminares y Valène consideró que estaba listo para trabajar al aire libre: “El resto, afirmó Valène, era simplemente cuestión de material y de experiencia”.³¹⁶

Así fue cómo ambos empezaron a recorrer el parque Monceau y el bosque de Boulogne para, más tarde, pasar a los extramuros de París. Cada día, a las dos de la tarde, el chofer de Bartlebooth pasaba a buscar al pintor Valène, y éste encontraba a su pupilo dentro de la limusina, ataviado seriamente “con pantalón de golf, polainas, gorra escocesa y pullover Jacquard”.³¹⁷ Luego iban hasta algún bosque, donde instalaban sus respectivos caballetes.

Con precisión monomaniaca, casi torpe a fuerza de ser minuciosa, clavaba Bartlebooth en su tablilla de madera de fresno de fibra contrastada una hoja de papel Whatman de grano fino, previamente humedecida por detrás, después de comprobar, mirando la marca de fábrica al trasluz, que iba a trabajar con la cara correcta, abría su paleta de cinc, cuya superficie interior esmaltada había limpiado cuidadosamente al concluir la sesión de la víspera, y colocaba en ella, en orden ritual, trece pocillos de color –negro marfil, sepia coloreado, tierra de Siena quemada, ocre amarillo, amarillo indio, amarillo de cromo claro, bermellón, laca de rubia, verde veronés, verde oliva, ultramar, cobalto, azul de Prusia – así como unas gotas de blanco de cinc de Madame Maubois, preparaba el agua, las esponjas, comprobaba una vez más que eran correctos los mangos de sus pinceles y perfecta su punta, [...] y lanzándose, esbozaba con leves trazos a lápiz las grandes masas, el horizonte, los primeros términos, las líneas de perspectiva, antes de intentar captar, en todo el esplendor de su instantaneidad, de su imprevisibilidad, las efímeras metamorfosis de una nube [...].³¹⁸

³¹⁴ *Ibid.*

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Ibid.*

³¹⁷ *Ibid.* p. 146.

³¹⁸ *Ibid.*

Un día de 1929, en medio de una sesión Bartlebooth, le dijo a Valène: “Por cierto, tengo entendido que está desocupado el piso del tercero. Creo que lo voy a comprar. Perderé menos tiempo para venir a verlo a usted”.³¹⁹ Ese mismo día Bartlebooth compró el departamento y al poco tiempo se fue a vivir al edificio de la calle Simon-Crubellier.

Ante los resultados pictóricos de su alumno, Valène solía mover la cabeza con desaprobación, tachando la acuarela, acompañando estos gestos con breves frases, tales como “demasiado cargado el cielo, falta de equilibrio, ha fallado el efecto, no hay contraste, no hay atmósfera, no hay gradación, todo queda chato, etc”.³²⁰ A veces, el pintor “destruía sin piedad el trabajo de Bartlebooth, el cual, sin decir palabra, arrancaba la hoja del tablero de fresno, colocaba otra y empezaba de nuevo”.³²¹ Aparte de esto, muy rara vez se hablaban. Bartlebooth parecía carecer completamente de interés y curiosidad respecto a la vida privada de su maestro. En cambio, Valène estaba cada vez más intrigado respecto a su pupilo. En más de una ocasión le preguntó por qué se esforzaba tanto en aprender el arte de pintar acuarelas. A lo que Bartlebooth respondía, invariablemente “¿Por qué no?”:

“Porque –replicó Valène un día –, en su lugar, la mayor parte de mis alumnos haría ya tiempo que se habrían desengañado”. “¿Tan malo soy?”, preguntó Bartlebooth. “En diez años puede conseguirse todo, y lo conseguirá usted. Pero ¿por qué quiere dominar a fondo un arte que, espontáneamente, le es completamente indiferente?” “No me interesan las acuarelas, sino lo que quiero hacer con ellas”. “¿Y qué quiere hacer con ellas?” “Puzzles, naturalmente”, contestó Bartlebooth sin la menor vacilación.³²²

Mortimer Smautf es otro personaje de importancia dentro de la aventura pictórica de Bartlebooth. Smautf era su viejo y fiel mayordomo. Vivía en las habitaciones de servicio, debajo del tejado. Al momento de la descripción de su habitación, Smautf lleva cincuenta años al servicio de Bartlebooth:

³¹⁹ *Ibid.* p. 83.

³²⁰ *Ibid.*

³²¹ *Ibid.*

³²² *Ibid.* p. 147.

Aunque el mismo se llama mayordomo, sus funciones han sido más bien las de un ayuda de cámara o las de un secretario; o, más exactamente todavía, la de ambos a la vez: en realidad fue sobre todo su compañero de viaje, su factótum y, si no su Sancho Panza, sí que fue por lo menos su Passepartout (pues la verdad es que había en Bartlebooth algo de Phileas Fogg), sucesivamente maletero, cepillador, barbero, chófer, guía, tesorero, agente de viajes y portaparaguas.³²³

Los viajes de Bartlebooth y Smautf duraron casi veinte años (1935-1954). Se desarrollaron de modo caprichoso y les llevaron a través de toda la circunferencia del globo terrestre. Desde 1930 Smautf empezó a prepararlos, reuniendo papeles para tramitar los visados, documentos sobre los países a visitar, mapas, guías, preparando las rutas, reservando hoteles y pasajes de barco. El propósito de Bartlebooth en estos viajes era pintar quinientas marinas en quinientos puertos distintos: “Eligió él los puertos más o menos a la azar, hojeando atlas, libros de geografía, relatos de viaje y prospectos turísticos”.³²⁴ Luego Smautf preparaba los pormenores, estudiando los posibles alojamientos y los medios de movilización. El primer puerto que ambos visitaron para la realización del proyecto fue Gijón, en el mar Cantábrico de España en 1935, y el último fue Brouwershaven, en Zelanda, Países Bajos, el año 1954:

Entre ambos hubo el puertecito de Muckanagherdauhaulia, no lejos de Costello, en la bahía de Camus en Irland, y el puerto más pequeño aún de U en las islas Carolinas; hubo puertos bálticos y puertos letones, puertos chinos y puertos malgaches, puertos chilenos y puertos tejanos; puertos minúsculos con dos barcas de pesca y tres redes y puertos inmensos con escolleras de varios kilómetros, tinglados y muelles, centenares de grúas y de puentes-grúa; puertos hundidos en la niebla, puertos tórridos, puertos helados; puertos abandonados, puertos cegados por la arena, puertos de deporte con playas artificiales, palmeras transplantadas y fachadas de grandes hoteles y casinos; astilleros infernales que construían *liberty ships* por millares; puertos devastados por las bombas; puertos tranquilos donde al lado de los sampanes se salpicaban chiquillas desnudas; puertos de piraguas, puertos de góndolas; puertos de guerra, ensenadas, diques de carena, radas, dársenas, canales, muelles [...].³²⁵

Bartlebooth y Smautf dedicaban dos semanas a cada puerto, incluyendo el viaje, por lo que solían quedarle cinco o seis días en cada sitio. Los dos primeros días, Bartlebooth paseaba por los alrededores y la orilla del mar, observando detenidamente las embarcaciones, conversando con los pescadores, en el caso de que hablaran inglés, francés, español, árabe o portugués, los cinco idiomas que conocía, y recién al tercer día

³²³ *Ibid.* p. 74.

³²⁴ *Ibid.* p. 75.

³²⁵ *Ibid.*

elegía un lugar y realizaba bocetos que rompía en el acto. En el penúltimo día, montaba su caballete y pintaba su acuarela. Esto se realizaba al terminar la mañana, a menos que Bartlebooth persiguiera algún efecto especial: “salida o puesta de sol, amago de tormenta, vendaval, llovizna, marea alta, baja, paso de aves, salida de las barcas, llegada de un navío, mujeres lavando ropa, etc”.³²⁶ Acostumbraba a trabajar a toda velocidad. Nunca repetía nada. No bien la marina, hecha sobre un papel Whatman, estaba seca, Bartlebooth se la entregaba a Smautf, quien la envolvía en un papel de seda, la metía en un sobre y la recubría con un papel de embalar, atado y lacrado, y se la enviaba a Gaspard Winckler por correo.

Mientras Bartlebooth realizaba los preliminares de su ejecución pictórica, Smautf recorría los alrededores, visitaba templos, burdeles, tabernas, zocos, pero cuando aquel pintaba, éste debía estar presente, “poniéndose a su espalda y aguantando sólidamente el gran paraguas que protegía al pintor y su frágil caballete de la lluvia, el sol o el viento”.³²⁷ En el último día de estancia en determinado puerto, Bartlebooth visitaba al cónsul de Inglaterra, si lo había, o algún otro notable del lugar. Finalmente, reanudaban su marcha hacia el siguiente puerto, no necesariamente el más cercano. De este modo exploraron los distintos continentes.

Las circunstancias históricas y políticas –la segunda guerra mundial y todos los conflictos locales que la precedieron y la siguieron entre 1935 y 1954: Etiopía, España, India, Corea, Palestina, Madagascar, Guatemala, África del norte, Chipre, Indonesia, Indochina, etc. –no tuvieron prácticamente influencia alguna en sus viajes, salvo que hubieron de esperar varios días en Hong-Kong un visado para Cantón, y que estalló una bomba en su hotel cuando se hallaban en Port-Said. La carga era de poca potencia y sus baúles no sufrieron casi ningún desperfecto.³²⁸

Bartlebooth volvió de sus viajes “casi con las manos en sus bolsillos”. Smautf, en cambio, reunió varios objetos³²⁹.

Otro personaje que estuvo al servicio de Percival Bartlebooth: Benjamin Morellet. Vivía en una de las habitaciones de servicio, debajo del tejado, en el piso octavo. Su relación empieza al regreso de los viajes del excéntrico inglés. En aquellos

³²⁶ *Ibid.* p. 76.

³²⁷ *Ibid.*

³²⁸ *Ibid.* p. 77.

³²⁹ La pormenorizada descripción de tales objetos se lleva a cabo en: Capítulo XV. Habitaciones de servicio, 5. Smautf. *Op.cit.* pp. 78-80.

días, Bartlebooth intentaba hallar un procedimiento para recuperar las marinas luego de reconstruir los puzzles: “primero había que pegar los trozos de madera, encontrar el modo de hacer desaparecer las señales de la sierra y devolver su textura primitiva al papel. Después, separando con una hoja cortante las dos partes pegadas, se sacaría la acuarela intacta, tal como era el día en que la había pintado Bartlebooth veinte años atrás”.³³⁰ El problema era que siempre resultaba demasiado visible la marca del cortado, usando materiales disponibles en el comercio.

Como Morellet trabajaba de auxiliar en un laboratorio químico de la escuela Politécnica, puso en contacto a Bartlebooth con su jefe, un ingeniero que desarrolló un proceso para recuperar las marinas luego de resolver los puzzles. Éste era un proceso sencillo que exigía meticulosidad y paciencia. “Se construyeron los aparatos adecuados y se instalaron en la habitación de Morellet”.³³¹ Cada quincena Smautf subía hasta el cuarto de Morellet y le entregaba el puzzle resuelto por Bartlebooth:

Morellet lo metía en un marco de metal y lo introducía en una prensa especial, obteniendo una copia del cortado. A partir de esta copia, fabricada por electrólisis un bastidor calado, un rígido y mágico encaje de metal, que reproducía fielmente todas las líneas del puzzle sobre el que se hallaba entonces finamente ajustada aquella matriz.³³²

Más tarde, tras otro tipo de procedimientos, el puzzle se enviaba al restaurador de obras de arte Guyomard, “quien despegaba con un instrumento cortante la hoja de papel Whatman y eliminaba cualquier rastro de cola en el dorso”.³³³

Gaspard Winckler es otro personaje crucial en el proyecto pictórico que tratamos. Así pues, Winckler era el avezado, rutinario, solitario y silente artesano que elaboraba los puzzles de Bartlebooth: “poseía unas manos de una habilidad prodigiosa y conservó intactas hasta su muerte una precisión, una seguridad y una vista

³³⁰ *Ibid.* p. 39. Capítulo VII. Habitaciones de servicio, 2. Morellet.

³³¹ *Ibid.* p. 41.

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

absolutamente excepcionales, aunque parece que en aquella época empezó ya a perder las ganas de trabajar”.³³⁴

¿Cómo empezó a colaborar con el excéntrico inglés? Bartlebooth había colocado un anuncio en el diario, donde buscaba un fabricante de puzzles. Winckler leyó este aviso y envió un puzzle titulado “La última expedición en busca de Franklin ”³³⁵. Al principio, Bartlebooth pensó que se trataba sólo de variaciones sobre el blanco, pero más tarde se dio cuenta de que el asunto era más complejo, que el puzzle representaba un tema y contaba una historia. De hecho, el puzzle refería a una expedición en busca de otra expedición perdida, la de Sir John Franklin en el Círculo Polar³³⁶. Bartlebooth contrató de inmediato a Winckler, de veintidós años, quien se instaló en el edificio con su igualmente joven esposa, la bella Margarite³³⁷, que más tarde se convertiría en una notable miniaturista. Además de la propuesta de Winckler, Bartlebooth recibió otros puzzles, doce en total para ser precisos, casi todos sin imaginación ni gran habilidad de por medio, excepto el de un boyardo ruso emigrado, ya mayor y por esto inadecuado para los propósitos a largo plazo de Bartlebooth.

Por entonces, Winckler acababa de llegar a París: “Del contrato que hizo con Bartlebooth no se supo nunca nada; pero a los pocos meses se instaló en la calle Simon-Crubellier con su mujer Marguerite”.³³⁸ En los siguientes dos años no tuvo casi nada que hacer, salvo instalar su taller, “hizo almohadillar la puerta y cubrir las paredes con corcho”³³⁹, procurarse sus herramientas, preparar los materiales, hacer pruebas. “Luego, en los últimos días de mil novecientos treinta y cuatro, Bartlebooth y Smauf iniciaron su viaje, y al cabo de tres semanas recibió Winckler de España la primera acuarela”.³⁴⁰ Desde aquel momento empezaron a llegar las acuarelas, por lo general dos por mes. Entonces, Winckler ejercía una técnica escrupulosa y lenta:

El primer día colocaba Winckler la acuarela en un caballete cerca de la ventana y la miraba sin tocarla. El segundo, la pegaba a un soporte –chapa de madera de álamo –apenas mayor que ella. Usaba una cola especial, de un bonito color azul, que preparaba él mismo, e intercalaba entre el

³³⁴ *Ibid.* p. 48.

³³⁵ *Ibid.* p. 238. Capítulo XLIX, Winckler, 2.

³³⁶ Ver: Francis Leopold McClintock. *In the Arctic Seas: A Narrative of Discovery of the Fate of Sir John Franklin and his Companions*. Elibron Classics. London. 2011.

³³⁷ Marguerite Winckler “era minuatirista. Rara vez pintaba asuntos originales: prefería copiar o inspirarse en documentos existentes”. *Op.cit.* p. 292. Capítulo LIII Winckler, 3.

³³⁸ *Ibid.* p. 239. Capítulo XLIX, Winckler, 2.

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

papel Whatman y la madera una hojas muy delgada de papel blanco, que había de facilitar la separación ulterior de la acuarela reconstruida y la chapa de madera y que formaría los bordes del futuro puzzle.³⁴¹

Finalmente, el puzzle era depositado en una caja negra con cinta gris, con una etiqueta rectangular, con la indicación del lugar y la fecha donde se había pintado la acuarela.

Cuando comienza la novela, hace tiempo, veinte años que Winckler había terminado el último puzzle encargado por Bartlebooth.³⁴² Después de esto se había jubilado, ocupando su tiempo en hacer juguetes de madera. En el último año de su vida ya no salía de casa: “Iba todo el día con el pantalón de pijama y una camiseta sin mangas de algodón rojo, encima de la cual, cuando tenía frío, se ponía una especie de batín y una bufanda con lunares”.³⁴³ Casi al final de su vida “estaba todo el día en su cuarto, sentado en su sillón, cerca de la ventana, mirando a la calle o, quizá ni eso, mirando al vacío”.³⁴⁴

Bartlebooth y Smautf volvieron de sus viajes a finales de 1954. A principios del año siguiente, Bartlebooth empezó a reconstruir los puzzles de Gaspard Winckler. Según su proyecto inicial, en los siguientes veinte años debía reconstruir la totalidad de aquellos. Para llevar a cabo esta empresa, Bartlebooth debía mantener una disciplina férrea y tenaz, semejante a la disposición que había tenido en los últimos treinta años. “Cada puzzle de Winckler era para Bartlebooth una aventura nueva, única, insustituible”.³⁴⁵ Sentía que de nada le servía toda la experiencia acumulada, pues se enfrentaba, ante un nuevo puzzle, con dificultades insospechadas. “Cada vez se prometía obrar con disciplina y método, en vez de precipitarse sobre las piezas y querer encontrar en seguida en su troceada acuarela tal o cual elemento que creía guardar intacto en su memoria”.³⁴⁶

³⁴¹ *Ibid.* p. 239-240. Para ahondar en las técnicas que utilizaba Winckler en la elaboración de puzzles, véase: Capítulo XLIX, Winckler, 2.

³⁴² *Ibid.* p. 46. Capítulo VIII Winckler, 1.

³⁴³ *Ibid.* p. 50.

³⁴⁴ *Ibid.* p. 51.

³⁴⁵ *Ibid.* p. 391. Capítulo LXX. Bartlebooth, 2.

³⁴⁶ *Ibid.*

Bartlebooth se enervaba consigo mismo, ya sea por ceder a la intuición y a la pasión desenfrenada, o bien por seguir un rigor cartesiano ante las trampas de Gaspard Winckler. “El problema principal consistía en permanecer neutral, objetivo y sobre todo disponible, es decir, sin prejuicios”.³⁴⁷ Sin embargo, allí estaban las trampas que Winckler había preparado. Un juego de ingenio e ilusiones se levantaba frente a Bartlebooth y le franqueaba el paso. “Lo esencial del mundo ilusorio de Gaspard Winckler descansaba en el siguiente principio: obligar a Bartlebooth a ocupar el espacio vacante con formas visiblemente anodinas, evidentes”.³⁴⁸ A menudo la solución era evidente, “tan evidente como insoluble le había parecido el problema hasta resolverlo”.³⁴⁹

Bartlebooth confiaba en su memoria y en su intuición, pues “había destruido cuidadosamente borradores y esbozos, y por supuesto, no había sacado fotos”.³⁵⁰ No obstante antes de pintar las marinas había observado detenidamente los paisajes, pretendiendo que se grabaran dentro de sí, “como para que, al cabo de veinte años, le bastara con leer en las pequeñas notas que pegaba Gaspard Winckler en el interior de la caja *Isla de Skye, Escocia, marzo de 1936* o *Hammamet, Tunicia, febrero de 1938*”.³⁵¹ Buscaba recuerdos, pero “no el recuerdo mismo –pues estaba muy claro que aquellos recuerdos sólo habían existido para ser primero acuarelas, más tarde puzzles y otra vez nada –, sino recuerdos de imágenes, de trazos con lápiz, pasadas de goma, pinceladas”.³⁵²

La monumentalidad del proyecto, cuya apariencia es nimia, menor, casi absurda, se corresponde con su gran dificultad. Winckler elaboró quinientos puzzles, que eran en el fondo parte de un mismo puzzle imposible, indescifrable, pero que a su vez demandaba diferentes modos de resolución y múltiples modos de lectura:

Con toda evidencia, Gaspard Winckler había considerado la fabricación de aquellos quinientos puzzles como un todo, como un gigantesco puzzle de quinientas piezas cada una de las cuales

³⁴⁷ *Ibid.* p. 392.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 393.

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.* pp. 393-394.

³⁵¹ *Ibid.* p. 394.

³⁵² *Ibid.*

fuera un puzzle de setecientas cincuenta piezas, y estaba claro que cada uno de aquellos puzzles, para ser resuelto, exigía un ataque, una mentalidad, un método y un sistema diferentes.³⁵³

Era común que Bartlebooth se estancara y se exasperara durante la resolución del puzzle de turno, pero “en esa sensación de estancamiento hallaba la esencia misma de su pasión: una especie de torpor, de machaconería, de atontamiento opaco en la búsqueda de algo informe de lo que apenas lograba balbucir los contornos [...]”.³⁵⁴ Entonces, tras muchas horas de inercia melancólica era presa de espantosos ataques de ira: “Aquel hombre que para todos los vecinos de la casa era el símbolo de la flema británica, de la discreción, de la cortesía, los buenos modales, la exquisita urbanidad, aquel hombre, a quien nunca se había oído levantar la voz, se desencadenaba en aquellos momentos con una violencia tal que parecía haberla condensado durante años en su interior”.³⁵⁵

No obstante, a estos ataques de furia sucedían momentos de bienestar, una especie de éxtasis místico al lograr resolver un puzzle. Esto es de suma importancia, Bartlebooth en aquellos instantes quedaba desvinculado del mundo material, siendo presa del vacío y de la anulación de su propia conciencia:

La mayor parte de las veces, afortunadamente, al término de aquellas horas de espera, después de pasar por todos los grados de la ansiedad y la exasperación controladas, alcanzaba una especie de estado semiconsciente, un ensimismamiento, un embotamiento de lo más asiático, análogo quizás al que persiguen quienes practican el tiro al arco; un olvido profundo del cuerpo y del blanco que pretenden alcanzar, un espíritu vacío, perfectamente vacío, abierto, disponible, una atención intacta pero flotando libremente por encima de las vicisitudes de la existencia, las contingencias del puzzle y las emboscadas del artesano. En aquellos instantes veía, sin mirarlas, con qué precisión encajaban unas en otras las delicadas figuritas de madera y podía, cogiendo dos piezas en las que nunca se había fijado o que pensaba que no podían materialmente juntarse, reunir las con un solo gesto.³⁵⁶

Esta gracia duraba varios minutos y en esos minutos se anulaba, se convertía en un cero, en una nada. En tal estado tenía la sensación de ser un vidente: “lo percibía todo, lo comprendía todo, hubiera podido ver cómo crecía la hierba”.³⁵⁷ Entonces “no tenía ni hambre, ni sed, ni frío; podía pasar sin dormir más de cuarenta horas, sin otra

³⁵³ *Ibid.* p. 395.

³⁵⁴ *Ibid.* p. 396.

³⁵⁵ *Ibid.*

³⁵⁶ *Ibid.* pp. 396-397.

³⁵⁷ *Ibid.* p. 397.

actividad que ir cogiendo una por una las piezas no colocadas aún, mirarlas, darles vuelta y volverlas a dejar sin colocarlas siquiera, como si todo intento hubiera de estar inexorablemente condenado al fracaso”.³⁵⁸

Pareciera que aquí, el narrador está hablando sobre la escritura, sobre la tarea del escritor, con sus ansiedades, sus fatigas, sus angustias, sus iluminaciones, sus cientos de horas frente al papel o la pantalla. Cuando Bartlebooth resolvía un puzzle, “se había extinguido su deseo”³⁵⁹, no dejándole otra perspectiva que resolver otro.

El proyecto fracasó, revelando una gran cantidad de fallos internos. Bartlebooth no pudo resolver todos los puzzles, ni pudo destruir todos los que había resuelto. El proyecto fracasó “ante el ataque declarado de Beyssandre y el sabotaje, secreto y sutil, de Winckler, pero también por el motivo de las innumerables contradicciones que el mismo programa encerraba”.³⁶⁰:

Por ejemplo, cuando decidió que pintaría quinientas acuarelas en veinte años, eligió esta cantidad porque formaba un número redondo; más hubiera valido escoger cuatrocientos ochenta, lo que habría dado dos acuarelas mensuales [...] Pequeños desajustes que acarrearón inexactitudes y retrasos. Y que vinieron ser importantes, pero no tan importantes como otro suceso que amenazó totalmente el proyecto, la ceguera de su artífice.³⁶¹

A finales de 1972 Bartlebooth se dio cuenta que se estaba quedando ciego, pues el contorno de las cosas que observaba iba siendo remplazado por una suerte de niebla. Esta niebla, poco a poco, lo iba cubriendo todo: “Se dio cuenta con una especie de embriaguez de que podría continuar su trabajo: sería como si desde entonces estuviera obligado a reconstruir acuarelas incoloras”.³⁶² Pero el motivo del fracaso que más nos interesa es la aparición de Charles-Albert Beyssandre, el crítico de arte suizo.

Cierto consorcio hotelero, llamado Marvel Houses International, cuya sede se situó en Puerto Rico por motivos de fiscalidad, había decidido conformar una multimillonaria colección de arte: “Para cumplir con las leyes portorriqueñas, Marvel Houses International debía dedicar un 1% de su presupuesto global a la adquisición de

³⁵⁸ *Ibid.*

³⁵⁹ *Ibid.* p. 398.

³⁶⁰ *Ibid.* p. 455. Capítulo LXXX. Bartlebooth, 3.

³⁶¹ *Ibid.* pp. 455-456.

³⁶² *Ibid.* p. 457.

obras de arte contemporáneas”.³⁶³ La empresa decidió confiar la solución del problema a un crítico de arte.

Charles-Albert Beyssandre era un “crítico suizo de lengua francesa, que publicaba regularmente sus crónicas en la *Feuille d’Avis de Fribourg* y en la *Gazette de Genève*, y corresponsal en Zurich de media docena de periódicos y revistas francesas, belgas e italianas”.³⁶⁴ El presidente del consorcio hotelero era uno de los lectores fieles de este crítico, más de una vez lo había consultado para sus adquisiciones artísticas. Beyssandre convenció sin dificultad a los hoteleros de que lo más adecuado para su política de prestigio era reunir una cantidad pequeña de obras mayores: “no un museo, no un revoltijo, aún menos un cromito a la cabecera de cada cama, sino un puñado de obras maestras celosamente conservadas en un lugar único que los entendidos del mundo entero anhelarían contemplar al menos una vez en su vida”.³⁶⁵ Por esta razón el consorcio le encargó que reuniera las obras maestras que él escogiera en un plazo de cinco años. El presupuesto fue desorbitante:

Más de cinco millones de francos viejos, algo con que poder comprar los tres cuadros más caros del mundo o, según los cálculos que le dio por hacer los primeros días, con que adquirir unos cincuenta Klee, o casi todos los Morandi, o casi todos los Bacon, o prácticamente todos los Magritte, y quizá quinientos Dubuffet, veinte al menos de los mejores Picasso, un centenar de Staël, casi toda la producción de Frank Stella, casi todos los Kline y casi todos los Klein, todos los Mark Rothko de la colección Rockefeller con, a modo de prima, todos los Huffing de la Donación Fitchwinder y todos los Hutting de su período brumoso que Beyssandre, por cierto, no apreciaba sino medianamente.³⁶⁶

En realidad, la labor encargada a Beyssandre sería mucho más difícil de lo que llegó a pensar en un primer momento de entusiasmo desmedido. El crítico no sabía aún que esta era una aventura que acabaría con su carrera.

Beyssandre, el crítico suizo, “era un hombre sincero, amigo de la pintura y de los pintores, atento, escrupuloso y abierto, y feliz cuando, después de pasar varias horas en un estudio o en una galería, lograba dejarse invadir silenciosamente por la presencia inalterable de un cuadro”.³⁶⁷ Beyssandre se dejaba hipnotizar por las obras no sin una previa disposición devota y contemplativa: el placer estético es homologable al éxtasis

³⁶³ *Ibid.* p. 497. Capítulo LXXXVII. Bartlebooth, 4.

³⁶⁴ *Ibid.* p. 498.

³⁶⁵ *Ibid.* p. 498.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ *Ibid.* p. 499.

del místico, en un mundo donde la metafísica, fuera del carácter autónomo del arte, había sido desterrada.

Como “las noticias corren pronto en el mundo del arte y se deforman fácilmente”³⁶⁸, rápidamente el mundo se enteró que Beyssandre se había convertido en el agente de un mecenas descomunal que le había encargado reunir la colección particular más rica de pintores vivos. Así pues, “los galeristas perdieron el juicio y los talentos menos confirmados se encumbraron de la noche a la mañana al rango de Cézannes o de Murillos”.³⁶⁹

Al poco andar, Beyssandre comprobó que disponía de más poder que su crédito “Como en la historia de aquel hombre que tiene por toda riqueza un billete de cien mil libras esterlinas y que, durante todo un mes, consigue vivir de él sin tocarlo”.³⁷⁰ Cuando el crítico “llegaba a una subasta arreciaban las pujas y, si se iba, después de dar sólo una rápida vuelta por la sala, las cotizaciones se frenaban, bajaban, se hundían”.³⁷¹ Sus crónicas se convirtieron en grandes acontecimientos que los inversores celaban con ansia enardecida: “Si hablaba de la primera exposición de un pintor, éste lo vendía todo en un solo día, y si no decía nada de la retrospectiva de un maestro reconocido, los coleccionistas le hacían pronto ascos, vendían con pérdidas lo que tenían de él o descolgaban de su salón los cuadros desdeñados, para ocultarlos en las cajas fuertes”.³⁷²

Beyssandre se había convertido en un aclamado crítico a quien todos los artistas querían impresionar, a quien los galeristas perseguían sin tregua y de quien los marchantes esperaban con ansia febril cada línea de su última crítica semanal. No olvidemos que el éxito de Beyssandre se debía menos a la lucidez de su prosa que a circunstancias exteriores e institucionales o, digamos, pecuniarias. En suma, Beyssandre había aceptado el mandato como quien recibe honores largo tiempo esperados, seguro de merecerlos, sólo para comprobar que la gloria es ingrata.

El crítico, entonces, dotado de pronto de fama mundial ante la magnitud financiera de su misión, se apresuraba a llevar a cabo su cometido, pero como ya no podía estar tranquilo para dejarse envolver por obras que ahora lo acosaban en todo

³⁶⁸ *Ibid.*

³⁶⁹ *Ibid.*

³⁷⁰ *Ibid.*

³⁷¹ *Ibid.*

³⁷² *Ibid.*

momento, su disposición al placer estético, desinteresado, entró en crisis. Por esto, Beysandre llegó a ser presa, primero, de la apatía y, después, de la franca desesperación. En tales circunstancias, la noticia de la aventura de Bartlebooth lo obsesionó al punto en que se propuso conseguir a toda costa alguna de las marinas condenadas de antemano a su destrucción.

Así fue cómo se inició una carrera donde el crítico, un policía, a su pesar, intentaba dar caza a un objeto estético que se le negaba. El crítico trataba de evitar a toda costa la disolución de la obra y el ocultamiento de su autor, ya que, una obra que se autodestruye, sin dejar registros de su existencia efímera, atentaba contra la concepción del arte contemporáneo.

Bartleby, Bartlebooth y la potencia de la nada

En *Bartleby y compañía*³⁷³, obra híbrida, entre novela y ensayo, Enrique Vila-Matas realiza un catálogo no exhaustivo de distintos autores que padecieron el *síndrome Bartleby*. Este padecimiento, u opción ética, se caracteriza por la sedición del personaje de Herman Melville en *Bartleby, el escribiente*, que ante todo requerimiento respondía con la misma frase: “Preferiría no hacerlo” [*I would prefer not to...*]. Vila-Matas llevó tal negativa al plano de la escritura literaria; los bartlebys, para él, serían todos aquellos escritores que por una razón u otra, quizá tan oscura como intrascendente, dejaron de escribir, es decir, prefirieron no seguir haciéndolo. La idea provenía de un libro titulado *Artistas sin obra. I would prefer not to*, de Jean-Yves Jouannais, sobre artistas que en vez de hacer obras prefirieron hacer de su propia vida una obra, o hacer obras para sí en lugar de seguir la lógica industrial del arte.³⁷⁴

Hoy en día, la negativa de Bartleby parece un antecedente de las obra de Kafka y también del existencialismo que brilló en la posguerra³⁷⁵. Corresponde a una opción

³⁷³ *Bartleby y compañía*. Anagrama. Barcelona. 2000.

³⁷⁴ *Op.cit.*

³⁷⁵ Ver : Jean André Wahl. *Historia del existencialismo: Discusión; Kafka y Kierkegaard*. La Pléyade. Buenos Aires. 1971.

ética que se desenvuelve en el vacío, rechazando la maquinaria social acaso por considerarla aún más absurda, como un Sísifo que se niega a continuar empujando su piedra:

Todos conocemos a los bartlebys, –dice el narrador– son esos seres en los que habita una profunda negación del mundo. Toman su nombre del escribiente Bartleby, ese oficinista de un relato de Herman Melville que jamás ha sido visto leyendo, ni siquiera un periódico; que, durante prolongados lapsos, se queda de pie mirando hacia fuera por ventana que hay tras un biombo, en dirección a un muro de ladrillo de Wall Street; que nunca bebe cerveza, ni té ni café como los demás; que jamás ha ido a ninguna parte, pues vive en la oficina, incluso pasa en ella los domingos; que nunca ha dicho quién es, ni de dónde viene, ni si tiene parientes en este mundo.³⁷⁶

Por otra parte, y tal como se consignara antes, “Bartlebooth –según Jesús Camarero –es el Bartleby de Melville y el Barnabooth de Larbaud, es el inglés adinerado y excéntrico, un Phileas Fogg del puzle que, junto al artesano Winckler llevará a cabo un proyecto tan complicado como los del tándem Holmes-Watson”.³⁷⁷ Bartlebooth, entonces, está construido mediante una cita doble. Está basado, por un lado, en un dandy y, por otro lado, en un copista. Nos interesa en particular la filiación de Bartlebooth con Bartleby, esto es, con el copista, cuya estela ha cosechado múltiples interpretaciones en los últimos años.

Bartlebooth, dicho sea nuevamente, había trazado un plan que unificaría su existencia. Este plan consistía en la producción de una serie de obras miméticas –500 acuarelas que representan 500 puertos de mar diferentes –que, luego, tras su descomposición en pedazos de puzzles y, más tarde, efectuada su posterior recomposición, serían eliminadas metódicamente para dar como resultado una hoja en blanco, metáfora del vacío o negación del carácter estético del mundo. “Partiendo de nada –dice el narrador– Bartlebooth llegaría a nada, a través de transformaciones precisas de objetos acabados”.³⁷⁸

En una carta a su amiga Denise Geltzer [ca.1963]³⁷⁹, Perec escribía sobre la bella tristeza procedente del vacío en que acaban las obras que parecen más estimulantes:

³⁷⁶ *Op.cit.* p. 8.

³⁷⁷ *Op.cit.* p. 68.

³⁷⁸ *Op.cit.* p. 146.

³⁷⁹ Esta carta fue publicada póstumamente, en 1983: *Littératures* n° 7 (primavera de 1983). Presses Universitaires du Mirail. Toulouse. pp. 61-67. Más tarde fue traducida al castellano y publicada en: Perec, Georges. *Anthropos* N°34. *Op. cit.* pp. 10-13.

“Bartleby tiene eso de particular: que, para mí, está todo él contenido en este sentimiento turbio –la rareza, el alejamiento, lo irremediable, lo inacabable, el vacío, etc”. Esto se debería a que *Bartleby, el escribiente* parecer ser el final de un libro cuyo comienzo desconocemos. Por lo tanto, hay allí algo que opera como un destino cumplido, un castigo en el sentido trágico, cuya *hybris* oculta ante los lectores. Pereg se preguntaba en esta carta: “¿Qué caracteriza a Bartleby? / La negación. / ¿Es suficiente?/ Pienso que no. / ¿Qué más?”³⁸⁰ En conjunto ¿Qué es precisamente lo que le gusta Pereg de Bartleby? Dice que no lo sabe, aunque señala: “Me conmueve el jurista”.³⁸¹ Le conmueve el jurista porque no muere, porque es testigo de todo lo que ocurre y no sabe cómo reaccionar:

Por Bartleby, el hombre de Wall Street descubre el reverso del mundo, su molde en vaciado/ el trastorno del mundo. / Bartleby no se queja, no discute. No tiene ni rencor ni resentimiento. Está mucho más allá. Está acabado. Está vaciado. Ha perdido/ Pero el hombre de Wall Street, el hombre equilibrado. Tiene miedo. Se escapa. La religión, el dinero, la amistad no cambian nada. Se siente vacilar en su trono. Habría que vincular esos dos polos: el aburrimiento, el vacío, lo hueco, la nada, por un lado, [...], y la polémica, la negación. Ver cómo se completan, se organizan, desembocan en una visión del mundo.³⁸²

Bartleby, según esta lectura, sería un héroe, cuyo destino pone en crisis la existencia biempensante del abogado de Wall Street, quien no puede hacer nada para ayudarlo, salvo testimoniar su propia experiencia e impotencia frente al derrumbe del otro. La vida del narrador, así, se revelaría como algo vacío, sin mayor fundamento. ¿Qué se puede hacer luego de ver a un hombre morir de inanición por preferir no comer, al mismo tiempo en que prefiere no explicar los motivos de su preferencia, siempre en un amable y manso condicional? Nada excepto relatar esa impotencia, ponerla por escrito con el objeto de situar la potencia desnuda del otro, cifrada en la fórmula: *I would prefer not....* El destino de Bartleby sería un signo del fracaso de la humanidad: “¡Oh Bartleby! ¡Oh Humanidad!”³⁸³, en efecto, son las últimas palabras del narrador.

En la fórmula *I would prefer not to*, según Gilles Deleuze, “destaca cierto manierismo, cierta solemnidad”³⁸⁴, ya que la fórmula corriente (“realista”, por decirlo

³⁸⁰ *Ibid.* p.11.

³⁸¹ *Ibid.*

³⁸² *Ibid.* pp. 11-12.

³⁸³ Melville, Herman. *Bartleby, el escribiente*. En: *Benito Cereno; Billy Budd; Bartleby, el escribiente*. Biblioteca personal Jorge Luis Borges. Hyspamérica. Buenos Aires. 1985. p. 275.

³⁸⁴ “Bartleby o la fórmula”. En: *Crítica y clínica*. Anagrama. Barcelona. 2009. p. 98.

de algún modo) sería “*I had rather not*”. Lo extraño de la fórmula articulada por Bartleby, en todo caso, sería aquel “*not to*”, “que deja indeterminado lo que rechaza, le confiere un carácter radical, una especie de función límite”.³⁸⁵ Aunque gramatical y sintácticamente esta frase sea correcta, “posee la misma fuerza, tiene el mismo papel que una fórmula agramatical”.³⁸⁶ En todas las circunstancias en las que Bartleby emplea su fórmula se produce el desconcierto a su alrededor, “como si se hubiera escuchado lo indecible o lo insoportable”.³⁸⁷ Razón por la que sus palabras producen una devastación en el ámbito semántico y “no permite que nada subsista a su paso”.³⁸⁸ Cabe mencionar que no se trata de una frase afirmativa ni negativa. La fórmula, de hecho, desemboca en lo indiscernible³⁸⁹, excava una zona de incertidumbre “entre unas actividades no preferidas y una actividad preferible”.³⁹⁰ A Bartleby se le insta a decir sí o no, pero logra mantenerse firme en su sitio mediante aquellas palabras, las que están más cerca de la nada que de algún referente. Por eso, en su preferir nada antes que algo, según Deleuze, “no hay una voluntad de nada, sino el crecimiento de una nada de voluntad”.³⁹¹

Entonces, nada y vacío operan una y otra vez en las reflexiones sobre Bartleby: “Bartleby hace el vacío en el lenguaje” y asimismo desarticula los actos de habla mediante los cuales el jefe puede mandar. Este modo de horadar el lenguaje, expulsa a Bartleby, lo lleva a su propia destrucción, como un bonzo que se quema. Si Bartleby se negara, todavía podría ser reconocido como rebelde, pero como no blande precisamente una negación, las autoridades no saben qué hacer con él. Por esto, su frase “convierte a Bartleby en un ser excluido puro al que ninguna situación social puede serle ya atribuida”.³⁹² Y el abogado ya no puede officiar de jefe, es decir, mandar, ni tampoco puede desempeñar el rol de amigo o protector, dado que, si bien cortés, Bartleby no genera ninguna confianza. Así, este personaje de Melville se vuelve un hombre sin

³⁸⁵ *Ibid.* pp. 98-99.

³⁸⁶ *Ibid.* p. 99.

³⁸⁷ *Ibid.* p. 100.

³⁸⁸ *Ibid.* p. 101.

³⁸⁹ Entre tales reflexiones, ronda constantemente la idea de Deleuze que dice que las grandes obras literarias parecen escritas en una lengua menor y extranjera. Esta idea fue sacada del libro *Contra Sainte-Beuve*, Marcel Proust, la cual figura en el epígrafe de *Crítica y Clínica*: “Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera”. *Op.cit.* p. 7.

³⁹⁰ *Ibid.* p. 102.

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.* p. 105.

referencias³⁹³. Nada se sabe sobre su pasado, excepto una débil conjetura. Es un hombre liso, “sin pasado, ni futuro, es instantáneo”³⁹⁴.

Deleuze sostiene, además, que todo el siglo XIX estuvo impregnado de la búsqueda del hombre sin nombre, regicida o parricida, una especie de Ulises de los tiempos modernos, “el hombre aplastado y mecanizado de las grandes metrópolis, pero de quien se espera, tal vez, que salga el hombre del futuro o de un mundo nuevo”.³⁹⁵ Tal mesianismo decimonónico estaría cifrado en las grandes novelas norteamericanas y rusas, emparentado con el nihilismo decimonónico. Y no sólo *Bartleby*, sino el conjunto de la literatura de Melville se desplegaría alrededor de dos tipos de personajes. Estos son: los monomaniacos y los hipocondrios. Del lado de los monomaniacos, estaría el capitán Achab, obsesionado con el cachalote albino Moby Dick, hasta el punto de desafiar las leyes de la marinería ballenera, arriesgando la vida de los integrantes de su tripulación³⁹⁶. Achab sería, por eso, un demonio y “convertirá a la nada como objeto de su voluntad”.³⁹⁷ Por otra parte, encontramos a estos ángeles hipocondrios, como *Bartleby* (y también como *Billy Budd*), seres aparentemente casi estúpidos, inofensivos, pero insoportables. Ellos optan por “ninguna voluntad en absoluto, un vacío de voluntad antes que una voluntad de vacío”.³⁹⁸ Ellos “sólo quieren sobrevivir volviéndose piedra, negando la voluntad, y se sacrifican en esta suspensión”.³⁹⁹ Mientras unos son traidores innatos, otros son los traicionados. En la tipología deleuziana acerca de los personajes de Melville, un tercer tipo se añade al dúo compuesto por los demonios monomaniacos y los santos inocentes: el profeta o el vidente. Este tipo es a menudo el narrador; puede comprender ciertos mecanismos de la realidad, pero es incapaz de hacer nada frente a la traición de los unos sobre los otros: Ismael, testigo de la locura infernal del capitán Achab, mientras que el abogado de Wall Street observa el destino de *Bartleby*, e impotente logra articular un relato, su testimonio y su lamento.

Además, tanto el proceder como su destino *Bartleby* no admitirían explicaciones: “El acto fundador de la novela americana, el mismo que el de la novela rusa, ha consistido en hacer que nazcan esos personajes que se sostienen en la nada, que

³⁹³ Aquí se hace inevitable sugerir una relación con *El hombre sin atributos*, la monumental e inconclusa novela de Robert Musil.

³⁹⁴ *Ibid.* p. 106.

³⁹⁵ *Ibid.*

³⁹⁶ Ver: Charles Olson. *Call Me Ishmael*. Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1997.

³⁹⁷ *Ibid.* p. 113.

³⁹⁸ *Ibid.*

³⁹⁹ *Ibid.*

sólo sobreviven en el vacío, que conservan hasta el final su misterio y que constituyen un reto para la lógica y la psicología”.⁴⁰⁰

En este sentido, Bartleby es un enigma, un puzzle, como los que resuelve Bartlebooth, quien estaría a medio camino del monomaniaco y del hipocondrio. El programa vital de Bartlebooth, como un proceder infernal, debe ser respetado por su artífice, sin mayores fundamentos de la lógica y la psicología. Hay una voluntad férrea que debe desembocar en la nada. “Partiendo de nada, Bartlebooth llegaría a nada, a través de transformaciones precisas de objetos acabados”.⁴⁰¹ Es por eso que al final de su vida, como de regreso de sus viajes, Bartlebooth tendrá las manos vacías. Su trayectoria será reducida a cero. Está empeñado en esto, y nada puede impedirselo. Trabaja con fervor monomaniaco para lograr esa nada, basada en un deseo inmenso y terrible que le permite, por momentos, olvidarse de sí, suprimir su deseo: “un olvido profundo del cuerpo, [...], un espíritu vacío, perfectamente vacío, abierto, disponible, una atención intacta pero flotando libremente por encima de las vicisitudes de la existencia, las contingencias del puzzle y las emboscadas del artesano”.⁴⁰²

Semejantes estados de éxtasis logrados por Bartlebooth, en los que puede comprender cómo crece la hierba, nos retrotraen a las enseñanzas del Maestro Eckhart y su idea del templo vacío. El Maestro Eckhart ensalzaba el vacío como un estado de beatitud y afirmaba que el templo, del que Cristo expulsó a los mercaderes, era el alma de los hombres, la cual debía estar vacía para que Dios morara solo en ella⁴⁰³. Por otra parte, Bartlebooth sería Bartleby, cuya negativa no es una fórmula verbal sino una hoja de papel Whatman vacía. Y sin embargo no podemos dejar de lado una frase ya citada. Cuando Valène le pregunta a Bartlebooth por qué se afana tanto en aprender un arte (el de la acuarela) que le es casi indiferente, Bartlebooth responde que no le interesan las acuarelas, sino lo que quiere hacer con ellas: “¿Y qué quiere hacer con ellas?” “*Puzzles*, naturalmente”, contestó Bartlebooth sin la menor vacilación”.⁴⁰⁴ Esta frase puede ser leída en un sentido casi literal; la respuesta es tan evidente para el personaje que sólo

⁴⁰⁰ *Ibid.* p. 116.

⁴⁰¹ *Op.cit.* p. 146.

⁴⁰² *Ibid.* pp. 396-397.

⁴⁰³ “El templo, en el que Dios quiere dominar según su voluntad es el alma del hombre, que ha formado y creado a su semejanza. [...] Ésa es la razón por la que Dios quiere tener el templo vacío, para que allí dentro no haya nada que no sea él. Por eso le agrada mucho ese templo, que le es tan semejante, y se encuentra tan bien en su interior cuando está solo”. Maestro Eckhart. *El fruto de la nada y otros escritos*. Siruela. Madrid. 2014. p. 35.

⁴⁰⁴ *Op.cit.* p. 147.

puede provocar una risa por parte del lector, una risa de estupor, como si fuera natural producir enigmas con las acuarelas, juegos que no terminarán en nada: hacer de la propia vida un enigma, realizar *puzzles* como manifestaciones de una potencia no referencial. Aquí la mimesis, entendida como *imitatio* de una realidad exterior a los elementos puramente pictóricos, está al servicio de la potencia lúdica y del vacío en que esta potencia descansa.

La potencia de la fórmula y la fórmula que reflexiona sobre la potencialidad esgrimida por Bartleby reaparece en las reflexiones de Giorgio Agamben, particularmente en el ensayo *Bartleby o de la contingencia*, como una reivindicación de la nada en tanto que potencia pura y absoluta, frente a la cual el narrador nada puede hacer, excepto dar cuentas sobre el abismo. Agamben afirma que Bartleby pertenece a una constelación literaria compuesta por Akaki Akakevich (*El capote*, de Nikolai Gogol), Bouvard y Pécuchet (de la homónima e inacabada novela de Gustave Flaubert), Simon Tanner (*Los hermanos Tanner*, de Robert Walser) y el Príncipe Mishkin (protagonista de *El idiota*, de Dostoievski; personaje que podía imitar la caligrafía de cualquiera). Esto es, una cadena de personajes emparentados a través de la copia, de las virtudes y sinsabores del escriba.

Por otra parte, Agamben propone una constelación filosófica para Bartleby, que se compone de algunos pasajes del tratado *Acerca del Alma* de Aristóteles y de la *Teodicea* de Leibniz, entre otras obras. Particularmente nos interesa un fragmento del Estagirita, un pasaje del libro tercero (430a), citado por Agamben, “en el que Aristóteles compara el *nous*, el entendimiento o pensamiento en potencia, con una tablilla de escritura en la cual no hay escrito aún nada”.⁴⁰⁵ En la época del Estagirita las tablillas de escritura eran con frecuencia de madera de boj y se escribía sobre ellas grabando con un punzón la superficie cubierta con una fina capa de cera⁴⁰⁶. La palabra griega para nombrar estas tablillas, o al menos la palabra utilizada por Aristóteles fue *grammateion*. El traductor latino “al verter *grammateion* por *tabula rasa*, la consignó en una nueva

⁴⁰⁵ Agamben, Giorgio. “Bartleby o de la contingencia”. En: *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Pre-textos. Valencia. 2005. p. 97.

⁴⁰⁶ Ver: Roger Chartier. *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Katz. Buenos Aires. 2006.

historia que desembocaría, por una parte, en el papel blanco de Locke, [...], y por otra en la frase hecha *hacer tabula rasa*".⁴⁰⁷

De este modo, el pensamiento en potencia y la tabula rasa son dos conceptos emparentados. Es decir, el *nous* aristotélico es definido como una *tabula rasa*, una tablilla inmaculada, un papel en blanco podríamos decir, en el que innumerables cosas podrían ser escritas, o no: "La mente no es, pues, una cosa, sino un ser puramente en potencia, y la imagen de la tablilla de escribir en la que aún no hay nada escrito sirve justamente para representar el modo de existencia de la pura potencia".⁴⁰⁸ Para Aristóteles, sostiene Agamben, toda potencia de ser o de hacer algo, antecede al acto y está separada de él precisamente porque junto a la potencia de sí está la "potencia de no"⁴⁰⁹, ya que de otra manera la potencia trascendería siempre en el acto. Por esto, la potencia, la potencia de no que convive con la potencia de sí, alcanzaría una afinidad especial con la figura de Bartleby: "El escriba que no escribe (del cual Bartleby es la última figura y más extrema) es la potencia perfecta, a la cual una nada separa del acto de creación".⁴¹⁰ Esta potencia se revela como tal precisamente en el momento en el que el escribiente se niega a escribir, o a copiar, esbozando un condicional, que no anula del todo la potencia de sí, es decir, de llevar a cabo su escritura o la copia. Bartleby, así, pondría en evidencia la nada, el no ser, lo no ente, la negación que a la vez permite la afirmación, como la idea de la *creatio ex nihilo*, en la que una afirmación tan rotunda como el mundo puede salir de la nada. Bartleby, "como escriba que ha dejado de escribir es la figura extrema de la nada de la que procede toda creación y, al mismo tiempo, la más implacable reivindicación de esta nada como potencia pura y absoluta".⁴¹¹ Y la consecuencia lógica del proceso: "De este modo el escriba se ha convertido en la tablilla de escribir; ya no es nada más que una hoja de papel en blanco".⁴¹² Al respecto podríamos decir que también Bartlebooth, en cuanto pintor de marinas, se ha convertido en su hoja de papel blanco Whatman por medio de una extraña negativa que convive con una afirmación.

De hecho, Bartlebooth, quien sólo pretende pintar para transformar sus acuarelas en *puzzles*, *naturalmente*, está conformado por dos piezas. Anteriormente fue

⁴⁰⁷ *Ibid.* pp. 97-98.

⁴⁰⁸ *Ibid.* 98.

⁴⁰⁹ *Ibid.* 99.

⁴¹⁰ *Ibid.* p. 102.

⁴¹¹ *Ibid.* p. 111.

⁴¹² *Ibid.*

mencionado que su articulación como personaje se realiza a partir de una homografía: *Bar*, el cual hace que dos nombres propios (Barnabooth y Bartleby) se reúnan en un personaje que resuelve puzzles, trabajo en apariencia intrascendente, al interior de este gran puzzle llamado *La vida instrucciones de uso*.

Antonio Altarriba, en un artículo ya citado, afirma que Bartlebooth es el personaje de las piezas, ya que en sus actividades “demuestra que vive para encajar fragmentos que compongan un proyecto global”.⁴¹³ De manera que Bartlebooth pasa su existencia en el vaivén entre la parte y el todo. No sólo juntaría piezas, sino que él mismo estaría hecho de piezas. Como el monstruo del Dr. Frankenstein, estaría hecho de fragmentos. Su quehacer convoca el recogimiento y la febril dedicación, como si se tratara de hallar la piedra filosofal o dar con el grial (el nombre de pila de Bartlebooth es, no lo olvidemos, Percival). “Sin embargo tan exhaustivo y organizado esfuerzo no pretende descubrir la verdad sino festejar su ausencia”.⁴¹⁴ Bartlebooth, una pieza dentro de un entramado de piezas, muere sujetando una pieza. Esta pieza “constituye la prueba de la imposible coincidencia”.⁴¹⁵ La pieza que le queda por poner es una W, mientras que la forma que falta por llenar es una X. Tal es la venganza urdida por el artesano que hizo los puzzles, Gaspard Winckler. Las dos piezas “están hechas de la conjunción de dos ángulos agudos. La W los abre hacia arriba y la X los opone y abre uno hacia arriba y otro hacia abajo”.⁴¹⁶ Ambas son, sin embargo, irreconciliables, como la idea de su proyecto y su realización. Ni siquiera la ausencia de la verdad sería verdad, se cae. Además, el método del trabajo, del blanco inicial del papel para acuarelas, al blanco final de los puzzles resueltos y disueltos, quedan restos ínfimos, marcas de un cortado, que indican el paso de una mano y, por ende, de una vida. Aquel método, insiste Altarriba, “no persigue un núcleo duro y denso configurador y explicativo del mundo y la existencia,”⁴¹⁷ sino que tal método “sólo se persigue a sí mismo y no lleva a ninguna parte o tan sólo, sin apenas dejar una huella, al mismo lugar del que había partido”.⁴¹⁸

Altarriba sostiene que la conjunción de Barnabooth y Bartleby está dada en el proceder escindido de Bartlebooth. La primera parte de la vida de éste se encuentra dominado por la figura del dandy Barnabooth. El *booth* de Barnabooth le proporciona

⁴¹³ *Op.Cit.* p. 63.

⁴¹⁴ *Ibid.*

⁴¹⁵ *Ibid.*

⁴¹⁶ *Ibid.*

⁴¹⁷ *Ibid.* p. 64.

⁴¹⁸ *Ibid.*

más que el apellido, la fortuna. Barnabooth es un heredero millonario. Ambos comparten una actitud similar ante el dinero: “Están muchos más preocupados en idear sistemas para gastarlo que en incrementarlo. De hecho se enfrentan a su patrimonio como si se tratara de una carga de la que hay que liberarse. Para ellos el dinero no es la solución sino el problema (el que trabaja busca la diversión, el que no lo hace busca las obligaciones, dice Barnabooth)”.⁴¹⁹

Tanto Barnabooth como Bartlebooth se enfrentarían al problema de disponer del dinero viajando, ocupando su tiempo con la deriva espacial, elogiando la movilidad. Por esto la primera parte de la vida de Bartlebooth, la parte de los viajes por el globo, estaría emparentada con el dandy viajero. Hasta ahí llegaría esa relación, debido al influjo de la otra pieza que conforma a Bartlebooth: Bartleby, de quien ya hemos hablado. Para Altarriba, Bartleby sería el personaje de la implosión. En efecto, después de los viajes de Bartlebooth, éste regresa con las manos en los bolsillos y se dedica por completo a la tarea de resolver los puzzles y no salir ya más del hogar, alimentándose con galletas de jengibre, como Bartleby. Bartlebooth es un personaje implosivo: “Una implosión cuya onda expansiva desaparece en el blanco inmaculado de su propio fogonazo, cuya detonación se fragmenta en pequeños pedazos hasta hacerse silencio, cuyo impacto se marea dando vueltas en un círculo”.⁴²⁰

La actividad pictórica de Bartlebooth, para Altarriba, “no tiene nada de artística”⁴²¹, puesto que obedece a la trabajosa entrega manual del copista, en un sentido pre-artístico, supuestamente no creativo, en una dimensión artesanal. Nosotros, por el contrario, pensamos que la actividad pictórica de Bartlebooth concentra la idea de la potencialidad artística del arte del siglo que lo vio nacer, o al menos de un parte de él, con su rechazo a la obra definitiva, con la transformación de los materiales en un espacio heterónimo, con su obsesión con la nada y el vacío, con su circularidad y su fragmentariedad; si bien a Bartlebooth le provocaba horror la posibilidad de exhibir su trabajo y de ver trascender su obra. Por el contrario, el trabajo de Bartlebooth pugnaría por la inmanencia, por el enigma, por la destrucción, por la tabula rasa en un lugar a oscuras, o ante un escenario marítimo donde no haya nadie. Pero como Bartlebooth no es un hombre sino un personaje, construido de piezas, de una novela múltiple llamada

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.* p. 65.

⁴²¹ *Ibid.*

La vida instrucciones de uso, representación de un artista que preferiría no ser un artista, posee un carácter auto reflexivo. Es decir, por medio de él, la escritura de Perec se piensa, se trama, juega con su potencialidad y fantasea con su ausencia, con la nada de la cual salió y a la que volverá en un momento u otro.

Cuarto capítulo

Poéticas negativas, *Bartlebooth* y el *Cuadrado negro sobre fondo blanco*

*I have nothing to say
and I'm saying it
and that is poetry
as I need it*

John Cage

El francés, el inglés y el italiano distinguen dos tipos de nada derivadas del latín *nihil*⁴²². La primera corresponde a una nada de carácter absoluto, que designa la inexistencia total de cualquier ser o ente (*néant* en francés, *nothingness* en inglés, *nulla* en italiano). Mientras que la segunda nada, terminológicamente indiferenciada en castellano, pertenece al orden de lo nimio, de lo pequeño, de lo fútil: el *rien*, francés; el *nothing*, inglés, el *niente* italiano. Respecto a esto, Joan Corominas en su diccionario etimológico afirma que *Nehilum* es un compuesto arcaico del latín *ne*: “cuyo segundo elemento significaba ‘cosa insignificante’, pero sólo por casualidad se parece con el cast. *hilo*”⁴²³, mientras que *nada* procede de “RES NATA ‘cosa nacida’”⁴²⁴. A su vez, Eduardo de Echegaray, sostiene en el siglo XIX que la *nada* es “no ser, o la carencia absoluta de todo ser. (...) Etimología. Del latín *res nata*, cosa nacida. (ACADEMIA.)”⁴²⁵; y *Nihilismo* corresponde a la “Negación de toda creencia, completa incredulidad. (...) Del latín *nihil*, nada”⁴²⁶. El reverendo Valpy coincide con que *nihilum*, proviene de la locución *ne hilum*⁴²⁷ y en el apéndice de su diccionario

⁴²² Pronombre indefinido indeclinable.

⁴²³ *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico: ME-RE*. Gredos. Madrid. 1985. p. 232.

⁴²⁴ *Ibid.* p. 202.

⁴²⁵ *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española. Tomo IV*. José María Paniqueto (ed.) Madrid. 1889. p. 458.

⁴²⁶ *Ibid.* p. 495.

⁴²⁷ *Etymological Dictionary of the Latin Language*. A.J. Valpy (impresor). Londres. 1828. p. 286.

etimológico agrega que *hilum* es “una mancha negra en un poroto; todo lo malo y sin valor”⁴²⁸.

En la historia de la filosofía, nada y nihilismo se pertenecen mutuamente y sin embargo son dos conceptos disímiles. Givone dice que el nihilismo es un fenómeno histórico, propio de la modernidad, y como tal da cuenta de “un proceso disolutivo en el cual está implicada toda una tradición”.⁴²⁹ Por esto, el nihilismo presupone una filosofía de la historia, mientras que de la nada puede hablarse suspendiendo la historia: “Es lo que hace la metafísica con la llamada pregunta fundamental ¿Por qué hay algo y no más bien la nada?”⁴³⁰ En tal caso, se permanece en un plano especulativo. Para la metafísica la nada sería el fundamento abismal del ser⁴³¹, su revés simétrico, su sombra, es decir, lo denegado [*rimosso*] dentro del pensamiento⁴³². Por otra parte, la lógica define a la nada como un pseudo-concepto: “ha sido proscrita por completo de lo que puede pensarse”.⁴³³ Desde los presocráticos, la nada absoluta constituyó un problema aplazado en la filosofía occidental. Parménides recomendaba no aventurarse por su camino: “Fuerza más bien al pensamiento/ a que por tal camino [del no-ente] no investigue”⁴³⁴. Esta admonición permanecería vigente en los siglos sucesivos. Sin embargo, diversos místicos como Pseudo Dionisio y el ya mencionado Maestro Eckhart, desoyendo los caminos de la ortodoxia, utilizaron la nada como centro de sus reflexiones.

¿Con qué lenguaje puede referirse la nada, aquello que no es?⁴³⁵ Una larga tradición respondió a esta pregunta mediante el paradójico no-decir que constituye al discurso apofático (*aphofasis*, voz griega que significa negación). Al respecto, Willian Frankle realizó una contundente compilación de “los lenguajes de aquello que no puede

⁴²⁸ *Ibid.* p. 536. “*Hilum, a black spot in a bean. Anything vile or worthless*”.

⁴²⁹ *Op. cit.* p. 7.

⁴³⁰ *Ibid.* p. 8.

⁴³¹ *Ibid.* p. 10.

⁴³² *Ibid.* p. 11.

⁴³³ *Ibid.* p. 8.

⁴³⁴ García Bacca, Juan David (ed.). *Los presocráticos*. FCE. México D.F. 2012. p. 41.

⁴³⁵ Esta pregunta es fundamental para el grupo de investigadores del proyecto Fondecyt Poéticas Negativas, Megumi Andrade (Universidad Finis Terrae), Dra. Marcela Labraña (Universidad Finis Terrae y Pontificia Universidad Católica de Chile) y Dr. Felipe Cussen (Universidad de Santiago de Chile), quienes se han propuesto investigar y reflexionar en torno a obras visuales y textos literarios contemporáneos, utilizando conceptos de la mística y de la teología negativa. El tesista fue parte del proyecto, como asistente y becario, durante el año 2016.

ser dicho, lenguajes que cancelan, interrumpen, y deshacen el discurso”⁴³⁶. Según Alois M. Hass⁴³⁷ Nada es uno de los nombres que se le dio a Dios en el cristianismo, no porque Dios sea un sujeto de poca entidad, sino porque al no pertenecer a este mundo, los místicos reconocen la imposibilidad de abarcarlo mediante el lenguaje⁴³⁸.

El *no* enunciativo, entonces, no es exclusivo de la modernidad. La teología negativa, cuyas fuentes se encuentran en la filosofía neoplatónica pagana de Plotino (siglo III d.C.) y en la obra de Pseudo Dionisio Areopagita (siglo VI d.C), es pre-moderna. La “Teología mística”⁴³⁹ de éste último, según José Pablo Martín, es “el texto fundacional de lo que podríamos denominar radicalización del método *apofático*, es decir, de la propuesta de acenso hacia la verdad mediante el despojo completo de todo lenguaje articulado, combinando la lógica, la dialéctica y la metáfora de la negación”⁴⁴⁰. La verdad (la Causa Primera) al ser inefable sólo puede ser enunciada por Pseudo Dionisio Areopagita a través de una serie de negaciones. En la traducción de la *Teología Mística* que hace Marcelo Boeri se señala la ausencia de voz y la insuficiencia de la palabra en el proceso ascendente hacia el Dios desconocido: “Al ascender desde lo de abajo hacia lo superior, de acuerdo con la medida del camino ascendente, se contrae y, después de todo ascenso, carecerá por completo de voz y estará completamente unificada con lo inexpresable”⁴⁴¹. Mediante la negación, Pseudo Dionisio afirmaba la imposibilidad de comunicar lo divino⁴⁴², e incluso podríamos agregar que presentaba una escritura hipnótica que horadaba el entendimiento y habitaba la paradoja.

Esta negatividad que está presente a lo largo de todo el siglo XX se manifiesta a través de distintos apelativos, tales como: ausencia, vacío, irrepresentable, destrucción, sublime y, en definitiva, la nada [*nihil*], como categoría ontológica y reverso del ser que aglutina a estos conceptos. Sergio Givone dice que una constante intención poética guía

⁴³⁶ Ver: William Frankle (ed.). *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and The Arts. Vols. 1 y 2.* University of Notre Dame Press. Notre Dame. 2007. *La traducción es propia.*

⁴³⁷ Haas, Alois María. “La nada de Dios y sus imágenes explosivas”. *ER Revista de Filosofía*. N° especial: *Nada, mística y poesía*, n° 24/25. Sevilla. 1999. pp. 13-34.

⁴³⁸ Ver: Michael A. Sells (ed.). *Mystical Languages of Unsaying.* The University of Chicago Press Chicago. 1994.

⁴³⁹ Boeri, Marcelo D. y José Pablo Martín. “La teología mística de Pseudo Dionisio Areopagita: una nueva lectura”. *Tópicos* N° 23. Universidad Panamericana. México. 2002. pp. 9-27.

⁴⁴⁰ *Ibid.* p. 12.

⁴⁴¹ *Ibid.* p. 26.

⁴⁴² “Y, retomando el ascenso, decimos que [esta causa] no es alma ni intelecto, que no comporta representación u opinión o razón o intelección. No es razón ni intelección, no es nombrada ni pensada; no es número ni orden, no es grandor ni pequeñez, ni igualdad ni desigualdad, ni semejanza ni desemejanza, no se encuentra fija ni está sujeta a movimiento; tampoco lleva al reposo”. *Ibid.* pp. 26-27.

a la pintura romántica, “la representación de aquello que no es (que ya no es o que jamás ha sido) representable”⁴⁴³. Esta representación de lo irrepresentable se dio a través de distintos modos, figuras y tópicos. El más significativo fue lo sublime, donde el objeto de la representación “se convierte en desmesura absoluta frente a una subjetividad contemplativa que se pierde en el infinito”⁴⁴⁴. Allí: “el objeto mismo se abre hacia una disolución de las imágenes que anula los valores semánticos”⁴⁴⁵. Tras analizar detenidamente el óleo de Caspar David Friedrich *Mujer en la ventana* [*Frau am Fenster*. 1822], Givone dice que en sentido estricto “el objeto de la representación no es lo que se ve, sino lo que no se ve: es un mirar dirigido hacia el vacío y simultáneamente replegado hasta el grado cero (mancha o punto ciego) de la visibilidad”⁴⁴⁶.

Desde la representación de lo irrepresentable de los románticos hacia la crisis de la mimesis, según Givone, hay un paso. Por esto no sería injustificado inscribir la parábola de la pintura contemporánea hacia abstracción y hacia Malévich, a partir de los románticos: de los espacios vacíos e inmensos en comparación a la pequeñez del individuo de Friedrich (algo que se hace evidente en *Monje frente al mar* [*Der Mönch am Meer*. 1810], donde las manchas ocreas y grisáceas se levantan como un muro sobre la oscuridad del mar y la insignificancia del personaje⁴⁴⁷) hasta los paisajes deshabitados y difusos de Turner, hay un efecto de realidad, una ilusión que poco a poco se va resquebrajando hasta desaparecer en la segunda década del siglo con el primer *Cuadrado* de Malévich, el fin de la representación, de la ilusión, acaso el comienzo de “la verdad”, entendido de un modo milenarista y mesiánico, sentimientos constitutivos de cierta vanguardia y del proceso revolucionario en Rusia⁴⁴⁸.

Allí donde emerge la idea del fin de la representación y de la representación del fin, sostiene Givone, parece estar operando la idea del Evangelio de San Juan, 19:28-29: *Omnia consummata sunt, ut consummaretur Scriptura*, que interpreta la Pasión como un hecho escrito antes del comienzo de los tiempos, algo por ende inevitable, de igual modo que la segunda venida se propone como la consumación de todas las cosas de este mundo, su fin. Es decir, el fin, entendido como la consumación de cada cosa “está pre-

⁴⁴³ *Op.cit.* p. 123.

⁴⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁴⁶ *Ibid.* p. 125.

⁴⁴⁷ Ver : Joseph Leo Koerner. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Yale University Press. New Haven. 1995.

⁴⁴⁸ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 442.

comprendido en un proyecto trascendente en el que se despliega la voluntad de Dios, que la escritura custodia y revela”⁴⁴⁹. Lo cual produce la tan conocida melancolía romántica⁴⁵⁰, la que “caracteriza el sentir de quien, experto en la vanidad y en la nulidad de las cosas humanas, extiende su mirada sobre el vacío universal y allí se deja seducir, desesperando no sólo de la vanidad sino también y sobre todo de la redención”. El melancólico, signado por el fin de los tiempos, (que no advienen), es quien renuncia: “renuncia a cualquier punto de vista sobre el mundo que no sea aquel que ve la nada y exclusivamente la nada”⁴⁵¹.

La negatividad sería entonces parte de un proyecto romántico y éste, a su vez, sería una lectura del arte cristiano desde los albores de la modernidad. Por eso el romanticismo se caracterizaría por “el gusto por la cita y por la reelaboración estilística”⁴⁵². La cita y la reelaboración operan en este contexto como una escritura apasionada por la ausencia, por el pasado griego o de los primeros cristianos, nostalgia moderna por tiempos pre-modernos, donde habría existido una escucha atenta y pausada del murmullo de las cosas. La ausencia en el romanticismo asume muchas figuras y formas “según los grados de indeterminación: la amada, la patria, lo divino, el ideal, lo absoluto”⁴⁵³. Es el lugar del no-lugar, que hace que la mirada se desplace en el espacio en busca de refugio. La nada es justamente este absolutamente otro de la realidad, lo imposible, el horizonte de todos los significados posibles, la nostalgia de un deseo que no encuentra objeto. “La nostalgia se nutre a sí misma y no encuentra paz”⁴⁵⁴, porque se busca lo absoluto y se encuentran sólo cosas, mientras que el objeto de su deseo (la nada) es lo inobjetivable, la ausencia total de objetos, el mundo sin objetos que más tarde pregonará Malévich. En definitiva, la nada, el espacio sin objetos, es propuesta por Givone como “apertura originaria de todo lo que existe”⁴⁵⁵. De modo que la nada no sería la contraparte del ser, sino que una dimensión desdoblada y potencial de todo lo

⁴⁴⁹ *Op.cit.* p. 126.

⁴⁵⁰ Para profundizar sobre el romanticismo, ver:

Laure Cahen-Maurel. *The Relevance of Romanticism*. Oxford University Press. Oxford. 2014.

Jean-Luc Nancy y Phillipe Lacoue-Labarthe. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.

Paolo D’Angelo. *La estética del romanticismo*. Visor. Madrid. 1999.

Paolo D’Angelo y Félix Duque (eds.). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Akal. Madrid. 1999.

Javier Arnaldo (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid. 1987.

⁴⁵¹ *Op.cit.* p. 132.

⁴⁵² *Ibid.* p. 140.

⁴⁵³ *Ibid.* p. 142.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.* p. 143.

que podría ser, como aquella potencia de no que se realiza en la célebre frase de Bartleby⁴⁵⁶.

En esta investigación nos centramos en dos representaciones: en primer término en el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* (1915) y en el personaje *Bartlebooth* de *La vida instrucciones de uso* (1976), puesto que nos parecía que al reunirlos algo decisivo iba a ocurrir, que ante nosotros se revelaría el funcionamiento de un mecanismo y de una tradición articulada sobre su negatividad. Los que, en apariencia, eran dos casos disímiles y heteróclitos, encuentran una vinculación coherente gracias a la nada. Ambas representaciones fundan poéticas que son negativas, pues las dos orbitan el grado cero, reflexionando sobre el fin de la representación y sobre la *tabula rasa*. Pertenecen al arte y a la literatura del siglo XX, periodo marcado por el nihilismo. En palabras de Roland Barthes: “la modernidad empieza con la búsqueda de una literatura imposible”.⁴⁵⁷ Esta literatura imposible es una escritura obsesionada con lo que no es, con lo que no puede ser, con el borrado de sí. Y la pintura sigue un movimiento similar hacia la nada.

Maurice Blanchot dice que el grado cero corresponde al punto de ausencia en el que la literatura desaparece, en el que se escribe sin escritura: “la neutralidad que todo escritor busca, deliberada o inconscientemente, y que conduce a algunos al silencio”.⁴⁵⁸ Tal neutralidad establece un diálogo invisible con la pintura sin objetos que pregonaba Malévich, la cual, a su vez, encontraría un eco pictórico a la monocromía y el conceptualismo de la posguerra. La creación absoluta, de la que hablaba Malévich en su manifiesto *El nuevo realismo*, debía forjar un nuevo modo de ver y crear la realidad, realizando una idea propia del cristianismo ortodoxo, es decir, la misión del pueblo eslavo, la salvación de la humanidad.

El aspecto ascético del *Cuadrado* era una renuncia a la representación y al tema, un grado cero pictórico: el monocromo. Barbara Rose, en sus investigaciones sobre el color como tema en sí, decía: “el fondo de la cuestión es la idea de que el monocromo es tanto una negación revolucionaria del pasado como literalmente una *tabula rasa* que

⁴⁵⁶ Ver: “Tercer Capítulo. *Bartlebooth* de Georges Perec: la vida desde nada hacia la nada. “*Bartleby, Bartlebooth* y la potencia de la nada”. pp. 102-112.

⁴⁵⁷ *Op.cit.* p. 14.

⁴⁵⁸ *Op. cit.* p. 232.

simboliza un nuevo comienzo para el arte y la sociedad”⁴⁵⁹. La pintura monocroma negaba los recursos ilusionistas, presentaba un compromiso con el éxtasis místico y enfatizaba la presencia material del objeto. Malévich siguió “un camino negativo hacia lo absoluto”⁴⁶⁰, al señalar que la fuerza expresiva radica en lo elemental, básico y mínimo de las formas. En su manifiesto, la creación autónoma comenzaba en el cero, el lienzo vacío, la página, el blanco; también el puzzle enfatiza los elementos pictóricos primarios. Por otra parte, Rosalind Krauss propuso la retícula, la superficie dividida por líneas horizontales y verticales, como figura del fundamento de lo pictórico en las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. La retícula es impermeable al lenguaje: “La retícula promueve este silencio, expresándolo además como una negación del discurso. La absoluta estasis de la retícula, su carencia de jerarquía, de centro, de inflexión, refuerza no sólo su carácter anti-referencial, sino –lo que es más importante –su hostilidad hacia la narración”.⁴⁶¹ Entre la retícula y el lienzo vacío, hallamos la ausencia, el espacio vacío y anónimo, que decidirá a Yves Klein pintar no con pincel, sino con rodillo, porque éste borra toda huella psicológica⁴⁶².

Por otro lado, la potencia reflexiva de *La vida instrucciones de uso* radica en la información que falta, en el espacio que media entre el juego de espejos producido entre la descripción de las cosas y las peripecias de los personajes, entre el conflicto entre materialidad y motivo pictórico, por lo cual el tema de los puzzles de Bartlebooth, los objetos que representan, pasan a un lugar menor, siendo desplazados por la materialidad y los elementos pictóricos primarios. El “modo de empleo” [*mode d’emploi*] o “instrucciones de uso”, corresponde al sistema de poleas y de procedimientos combinatorios de la restricción [*contrainte*] oulipiana que permite producir textos. Mediante restricciones, como líneas de una retícula, Perec pugna por aprehender la vida. La escritura, de este modo, opera como un método de clasificación de eso, un enigma, que va en todos los sentidos.

Bartlebooth trabajaba con fervor monomaniáco para volver al blanco inicial, donde se mezcla el vacío de la voluntad con la voluntad de vacío, es decir, hace de su propia vida un enigma: realiza puzzles como manifestaciones de una potencia no

⁴⁵⁹ *Op.cit.* p. 160.

⁴⁶⁰ Besançon, Alain. *Op.cit.* p. 445.

⁴⁶¹ *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid. 1996. p. 172.

⁴⁶² Ver: Barbara Rose. *Monocromos: de Malévich al presente*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 2004.

referencial. Aquí la mimesis, entendida como *imitatio* de una realidad exterior a los elementos puramente pictóricos, está al servicio de la potencia lúdica y del vacío en que esta potencia descansa. Bartlebooth, recordémoslo, está construido por medio de una cita doble: el Barnabooth de Valéry Larbaud y el Bartleby de Herman Melville, el dandy y el copista, el aventurero y el hipocondrio.

Barthes escribió: “Partiendo de una nada, [...] la escritura atravesó así todos los estados de una progresiva solidificación: primero como objeto de una mirada, luego de un hacer y finalmente de una destrucción, alcanza hoy su último avatar, la ausencia”⁴⁶³. Al respecto, hemos sostenido que la pintura siguió un camino análogo. Es más, quien logra concentrar todos aquellos estadios es Bartlebooth: la pintura es entendida en él como objeto de una mirada, luego de un hacer, más tarde de un complejo análisis que debe ser resuelto (los puzzles), para desembocar en su ausencia por medio de un proceso pacientemente sustractivo. De la pintura de objetos al monocromo se dibuja un arco, articulado por Bartlebooth, sostenido por él.

En el último párrafo de *Especies de espacios*, Perec sostiene que la escritura es un intento de retener algo con meticulosidad y de lograr que sobreviva: “arrancar algunas migajas precisas al vacío que se excava continuamente”⁴⁶⁴, aunque el espacio se deshaga y se deslice entre los dedos, como agua, como arena; aunque el tiempo lo corroya todo y sólo deje algunos signos negros sobre un fondo blanco, la transparente veladura de la acuarela, piezas de un enigma irresoluble, una pequeña mancha en un poroto o, tal vez, ni siquiera eso.

⁴⁶³ *Op. cit.* p. 15.

⁴⁶⁴ *Op.cit.* p. 140.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Orbis. Madrid. 1984.
- Amaya, Mario. *Art Nouveau*. A Dutto Vista. London. 1966.
- Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno: del iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Akal. Madrid. 1988.
- Arnaldo, Javier (ed.). *Fragmentos para una teoría romántica del arte*. Tecnos. Madrid. 1987.
- Badiou, Alain. *El siglo*. Manantial. Buenos Aires. 2005.
- Badiou, Alain. *Que Pense le poème ?* Nous. Caen. 2016.
- Barr, Alfred H. *Cubism and Abstract Art*. Harvard University Press. Cambridge. 1986.
- Barr, Alfred H. *What is Modern Painting?* Museum of Modern Art. New York. 1946.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI. México D.F. 1973.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Paidós. Buenos Aires. 1987.
- Bartra, Roger. “El arte en la academia melancólica”. Ducoing, Patricia (Coord.). *El otro, el teatro y los otros*. UNAM. México D.F. 2003.
- Bellos, David. *Georges Perec, une vie dans les mots*. Seuil. Paris. 1994.
- Bénabou, Marcel. “Quarante siècles d’Oulipo”. *Magazine Littéraire* N° 398. Mayo, 2001. www.magazine-litteraire.com.
- Benjamin, Walter. *Denkilder: Epifanías en viajes*. Cuenco de Plata. Buenos Aires. 2011.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Siglo XXI. México D.F. 2006.

- Besançon, Alain. *La imagen prohibida: una historia intelectual de la iconoclasia*. Siruela. Madrid. 2003.
- Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. Monte Ávila. Caracas. 1992.
- Blom, Philipp. *El coleccionista apasionado: una historia íntima*. Anagrama. Barcelona. 2013.
- Boeri, Marcelo D. y José Pablo Martín. “La teología mística de Pseudo Dionisio Areopagita: una nueva lectura”. *Tópicos N° 23*. Universidad Panamericana. México. 2002.
- Bourbaki, N. *Éléments d'histoire des mathématiques*. Springer Berlin Heidelberg. Berlin. 2007.
- Cabanne, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Anagrama. Barcelona. 1972.
- Cahen-Maurel, Laure. *The Relevance of Romanticism*. Oxford University Press. Oxford. 2014.
- Cardoza y Aragón, Luis. *Malévich: apuntes sobre su aventura icárica*. Fondo de cultura económica. Mexico D.F. 1992.
- Chartier, Roger. *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*. Katz. Buenos Aires. 2006.
- Chejov, Anton. *Cuentos imprescindibles*. Edición y selección de Richard Ford. De Bolsillo. Barcelona. 2004.
- Coetzee, J.M. *Contra la censura*. Random House Mondadori. Buenos Aires. 2014.
- Corominas, Joan. *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico: ME-RE*. Gredos. Madrid. 1985.
- D'Angelo, Paolo. *La estética del romanticismo*. Visor. Madrid. 1999.
- D'Angelo, Paolo y Félix Duque (eds.). *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*. Akal. Madrid. 1999.
- Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Anagrama. Barcelona. 2009.

- Domínguez Michael, Christopher. *El siglo XIX en el siglo XX*. Sexto piso. México D.F. 2010.
- Durozoi, Gérard (dir.). *Diccionario Akal de arte del siglo XX*. Akal. Madrid. 1997.
- Echegaray, Eduardo de. *Diccionario General Etimológico de la Lengua Española*. Tomo IV. José María Paniqueto (ed.) Madrid. 1889.
- Eckhart, Maestro. *El fruto de la nada y otros escritos*. Siruela. Madrid. 2014.
- Flaubert, Gustave. *Œuvres Complètes de Gustave Flaubert: Correspondance*. Deuxième série. L. Conard. Paris. 1954.
- Frankle, William (ed.). *On What Cannot Be Said. Apophatic Discourses in Philosophy, Religion, Literature, and The Arts*. Vols. 1 y 2. University of Notre Dame Press. Notre Dame. 2007.
- Figes, Orlando. *El baile de Natacha: una historia cultural rusa*. Edhasa. Barcelona. 2010.
- Fraschina, Francis, Nigel Blake, Briony Fer, Tamar Garb y Charles Harrison. *La modernidad y lo moderno: La pintura francesa en el siglo XIX*. Akal. Madrid. 1998.
- Fried, Michael. *Manet's Modernism: or, The Face of Painting in the 1860's*. University of Chicago Press. Chicago. 1996.
- Galeyev, B. M. y I. L. Vanechkina, "Was Scriabin a Synesthete?" *Leonardo Music Journal Vol. 34. N° 4*. August. MIT Press. Cambridge. 2001.
- García Bacca, Juan David (ed.). *Los presocráticos*. FCE. México D.F. 2012.
- Givone, Sergio. *Historia de la nada*. Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2011.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Teoría de los colores*. Colegio oficial de Arquitectos Técnicos de Murcia. Madrid. 1999.
- González García, Ángel, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz. *Escritos de arte de Vanguardia 1900/1945*. Madrid. 2009.
- Grigoriev, Sergey Leonidovich y Vera Bowen (ed.). *The Diaghilev Ballet*. Constable. London. 1953.

Guillerm, Jean-Pierre (ed.). *Récits Tableaux*. Presses universitaires de Lille. Villeneuve d'Ascq. 1994.

Haas, Alois Maria. “La nada de Dios y sus imágenes explosivas”. *ER Revista de Filosofía*. Número especial: *Nada, mística y poesía*. n° 24/25. Sevilla. 1999.

Heidegger, Martin. *Caminos de bosque*. Alianza. Madrid. 2010.

Impey, Oliver y Arthur MacGregor. *The Origins of the Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*. Oxford University Press. Oxford. 1985.

Jouannais, Jean Yves. *Artistas sin obra. I would prefer not to*. Acantilado. Barcelona. 2014.

Klee, Paul. *Théorie de l'Art moderne*. Denoël. Paris. 1985.

Koerner, Joseph Leo. *Caspar David Friedrich and the Subject of Landscape*. Yale University Press. New Haven. 1995.

Kosoi, Natalie. “Nothingness Made Visible: The Case of Rothko’s Paintings”. *Art Journal*. Research Library Core. Summer. 2005.

Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza. Madrid. 1996.

Lee, Rensselaer W. *Ut pictura poesis: La teoría humanística de la pintura*. Cátedra. Madrid. 1982.

Lopez, Jonathan. *The Man Who Made Vermeers: Unvarnishing the Legend of Master Forger Han Van Meegeren*. Mariner Books. Boston. 2009.

McClintock, Francis Leopold. *In the Arctic Seas: A Narrative of Discovery of the Fate of Sir John Franklin and his Companions*. Elibron Classics. London. 2011.

Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse: Tradición y nihilismo en la literatura moderna*. Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra. Navarra. 2012.

Maiakovski, Vladimir. *Una bofetada al gusto público*. Península. Barcelona. 1971.

- Malévich, Kazimir. *Escritos Malévich* (ed. Nakov, Andrei). Síntesis. Madrid. 2007.
- Melville, Herman. *Benito Cereno; Billy Budd; Bartleby, el escribiente*. Biblioteca personal Jorge Luis Borges. Hyspamérica. Buenos Aires. 1985.
- Melville, Herman; Giorgio Agamben; Gilles Deleuze; José Luis Pardo. *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, José Luis Pardo*. Pre-textos. Valencia. 2005.
- Merton, Richard. *A hombros de gigantes*. Península. Barcelona. 1990.
- Molinuevo, José Luis (comp.). *A qué llamamos arte. EL criterio estético*. Universidad de Salamanca. Salamanca. 2001.
- Mutis, Álvaro. “¿Quién es Barnabooth?” *Revista de la Universidad de México*, n°5 Enero. México D.F. 1966.
- Nancy, Jean-Luc y Phillipe Lacoue-Labarthe. *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.
- Nietzsche, Friedrich. *Fragmentos póstumos*. Volumen XII. Tecnos. Madrid. 2010.
- Olson, Charles. *Call Me Ishmael*. Johns Hopkins University Press. Baltimore. 1997.
- Oulipo. *Atlas de littérature potentielle*. Gallimard. Paris. 1973.
- Oulipo. *La littérature potentielle*. Gallimard. Paris. 1973.
- Ouspensky, Léonide. *Teología del ícono*. Sígueme. Salamanca. 2013.
- Ouspensky, Piotr Demiánovich. *La consciencia: una búsqueda de la verdad*. Luis Cárcamo. Madrid. 1993.
- Parton, Anthony. “Russian 'Rayism', The Work and Theory of Mikhail Larionov and Natalya Goncharova 1912-1914: Ouspensky's Four-Dimensional Super Race”. *Leonardo Music Journal*. Vol.16. Fall. Cambridge. 1983.
- Perec, Georges. *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*. CNRS. Paris. 1993.
- Perec, Georges. *El Condotiero*. Anagrama. Barcelona. 2013.

- Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Anagrama. Barcelona.
- Perec, Georges. *Especies de espacios*. Montesinos. Barcelona. 2001.
- Perec, Georges. *L'Infra-ordinaire*. Seuil. Paris. 1989.
- Perec, Georges. *La Vie mode d'emploi*. Hachette. Paris. 1980.
- Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Anagrama. Barcelona. 2015.
- Perec, Georges. *Las cosas*. Seix Barral. Barcelona. 1967.
- Perec, Georges. *Les Choses : une histoire des années soixante*. Julliard. Paris. 1965.
- Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2013.
- Perec, Georges. *Nací*. Eterna Cadencia. Buenos Aires. 2012.
- Perec, Georges. *Poética narrativa y teoría literaria: La experimentación oulipiana*. Camarero, Jesus (comp.). *Suplementos Anthropos n°34*. Barcelona. 1992.
- Perec, Georges. *Una teoría potencial de la escritura, de la configuración del mundo. Literatura y vida. Revista Anthropos n°134-135*. Barcelona. 1992.
- Pessoa, Fernando. *Libro del desasosiego*. Acantilado. Barcelona. 2013.
- Piotrovsky, Boris. *The Hermitage: its History and Collections*. Johnson Reprint Corporation. New York. 1982.
- Portalez, Gonzalo y Breno Onetto. *Poética de la infinitud: Ensayos sobre el romanticismo alemán. Fragmentos del Athenaeum. Edición Bilingüe*. Intemperie/Palinodia. Santiago de Chile. 2005.
- Queneau, Raymond. *Abrégé de littérature potentielle*. Mille et une nuits. Paris. 2002.
- Queneau, Raymond. *Exercices de style*. Gallimard. Paris. 1993.
- Quignard, Pascal. *Las sombras errantes*. Cuenco de Plata. Buenos Aires. 2014.
- Rella, Franco. *El silencio y las palabras: el pensamiento en tiempo de crisis*. Paidós. Barcelona. 1992.

- Rey, Pierre-Louis. *La Comédie humaine : Balzac : analyse ; critique*. Hatier. Paris. 1979.
- Riout, Denys. *La Peinture monochrome : histoire et archéologie d'un genre*. Gallimard. Paris. 2006.
- Rose, Barbara. *El arte abstracto. Los dominios de lo invisible*. Mapfre Vida. Madrid. 2005.
- Rose, Barbara. *Monocromos: de Malévich al presente*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid. 2004.
- Roubaud, Jacques. *Poesía, Etcétera: Puesta a punto*. Hyperión. Madrid. 1999.
- Roussel, Raymond. *Cómo escribí algunos libros míos*. Tusquets. Barcelona. 1973.
- Ruiz de Samaniego, Alberto (ed.). *Pere(t)c: tentativa de inventario*. Maia. Madrid. 2011.
- Schiff, Richard. *Cézanne y el fin del impresionismo: estudio de la teoría, la técnica y la valoración crítica del arte moderno*. A. Machado Libros. Madrid. 2002.
- Sells, Michael A. (ed.). *Mystical Languages of Unsaying*. The University of Chicago Press Chicago. 1994.
- Skira, Albert (ed.) *Del impresionismo al cubismo*. Carrogio. Barcelona. 1982.
- Stachelhaus, Heiner. *Malevich, un conflicto trágico*. Parsifal. Barcelona. 1991.
- Stangos, Nikos (comp.) *Conceptos de arte moderno*. Alianza. Madrid. 2006.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio*. Gedisa. Barcelona. 1986.
- Temple, Richard. *Russian & Greek Icons: from the Charles Pankow collection of Russian & Greek Icons Thirteenth through the Nineteenth Century*. Cal Van Doren Gallery. San Francisco. 1982.
- Torreano, John. *Dibujar lo que vemos: la percepción de la Gestalt aplicada al dibujo*. Blume. Barcelona. 2008.

Valpy, Rev. F. E. *Etymological Dictionary of the Latin Language*. A.J. Valpy. London. 1828.

Venturini, Franco. *El populismo ruso*. Alianza. Madrid. 1981.

Verstegen, Ian. *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*. Springer Vienna. Vienna. 2005.

Vila-Matas, Enrique. *Bartleby y compañía*. Anagrama. Barcelona. 2000.

Volpi, Franco. *El nihilismo*. Biblos. Buenos Aires. 2011.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logicus-philosophicus*. Alianza. Madrid. 2010.

Wajcman, Gérard. *El objeto del siglo*. Amorrortu. Buenos Aires. 2001.

Wahl, Jean André. *Historia del existencialismo: Discusión; Kafka y Kierkegaard*. La Pléyade. Buenos Aires. 1971.