

vida cotidiana, en las casas, las tabernas, las mesas, los aparadores, los ramos de flores, las vajillas, los campos, los caminos, los ganados. El elogio corriente para este tipo de pintura era exaltar su terminación. Se felicitaba al artista por un trabajo plenamente conseguido, llevado a término. Cuando se hablaba de terminado, se admitía que la obra existía sólo en virtud de una inspiración o de una obligación aceptada, con una precisa finalidad, la de alcanzar un estado definitivo, como si un contrato de ilusión debiera ser respetado. Cuando se evocaba un término alcanzado, se introducía no solamente la metáfora del viaje, sino la de gestación y nacimiento. La obra era celebrada cuando se podía considerar que había recibido todos los miembros y órganos necesarios para su vida. Pero la distancia entre la imitación y lo imitado subsistía obstinadamente, puesto que el signo, sea cual fuere, no puede nunca confundirse con lo designado. Lo producido por el perfecto artificio jamás poseerá la vida eterna de la idea ni la palpitación de la vida real. La más virtuosa de las ilusiones, al completarse, se proclama ilusoria y no suprime la diferencia entre lo real y su representación. Es un falso secreto, que empieza por su divulgación. Los trampantojos sólo encantan a los ojos que no se dejan engañar y que aceptan ser engañados. Todo el mundo sabe que un cuadro o un fresco no son una ventana.

Es un asunto aceptado: la perfección imitativa no nos preocupa si no la sometemos a otras condiciones. Por su parte, el artista está libre de tal deber. La relación con lo real ya no pasa por la ilusión. Simplificando mucho se podría decir que, siendo la imitación una cuestión técnica, el campo ha sido desbrozado para la idea de una obra perfecta que sería mera construcción, vocada a parecerse sólo a sí misma, como una obra musical. Simplificando más: la aparición de la fotografía –podría creerse– que pareció encargarse enteramente de la representación, ha liberado por completo al arte de la construcción. Por un momento, se creyó que la fotografía imitaba sin construir. Desde luego, la fotografía descubrió muy pronto que podía y debía construir, lo mismo que la pintura. La idea de una perfección completamente voluntaria y enteramente dependiente del espíritu, ha ocupado un amplio espacio a lo largo del siglo XX. El cubismo, el constructivismo, la abstracción han apuntado muy alto. Por la magia de los ritmos, de las superficies, los espesores, los colores, los artistas persiguieron algo análogo a la Obra Magna de los alquimistas: objetos dotados de una energía autónoma, máquinas insuperables, mundos cerrados y enfrentados con el Mundo, en relaciones de igual a igual. De ahí la importancia concedida a las cifras, al cálculo de los intervalos, a los acordes y a las posiciones de colores. En cuanto se deroga el vínculo representativo entre dos términos –es decir: el objeto percibido y su imagen, el rostro y el espejo–, se abre un

espacio para que en él se desplieguen las tramas que sólo pueden ser tributarias de su propia organización sistemática, materializaciones soberanas de las relaciones posibles entre el todo y las partes. Suprimiendo el intervalo que concedía a la imagen su carácter a la vez subalterno y orgulloso en relación a lo real, este arte de la construcción pura aspira a la perfecta afirmación de sí mismo. Encuentra su justificación en su propio querer, como lo prueba su evidencia, pero esta evidencia no se encierra en su ley autónoma. En los casos más favorables, la renuncia a la representación no excluye, en manera alguna, entre el mundo percibido y el mundo construido, el juego entre las analogías más distantes y más conmovedoras.

II

Del camino

Demos voz a otro pensamiento.

¿No sería más justo renunciar al espejismo de un objetivo final –la perfección, el objeto perfecto– y decir simplemente: toda obra es un camino?

Sólo es camino. No puede ser considerada sino como algo encaminado. No posee el poder de exceder este movimiento, es decir, un reposo feliz, que sería en realidad su desaparición. Rehaciendo mi proposición inicial, digo ahora no ya que toda obra se encamina a la Obra, sino que toda obra alcanzable, o sea singular y concreta, es obra de pasaje. El pasaje y no la perfección, es la verdad. Emborrono: hacia la Obra. No para suprimir la tensión, sino para restringirla a ella misma, para que se cumpla en ella misma, en su singularidad momentánea.

La perfección sería el trabajo llevado hasta el punto en que no acepta más añadidos. ¿Dónde se situaría este punto? ¿Cuándo tendría el derecho y el deber de detenerse el movimiento del trabajo? Este punto sólo existe para el pensamiento deseante. Tal vez se encuentre en ninguna parte.

Los artistas han soñado siempre con la obra maestra. Pero la obra maestra es un espejismo mortal. Balzac la hizo tema de su admirable *Obra maestra desconocida*: Frenhofer, trabajando por dar forma y vida a una figura de mujer, no se ahorra ningún esfuerzo para acercarse al punto de la perfección. Su ambición lo hace vivir diez años en una exaltación y un tormento continuos. Cree, por fin, haber creado un ser viviente. «Mi obra es perfecta». Cuando descubre su cuadro ante dos visitantes, Porbus y el joven Nicolás Poussin, éstos sólo perciben un caos de líneas y colores, a excepción de un pie, el único fragmento que permanece de una etapa anterior. Los

visitantes comprenden que, a partir de cierto momento, el trabajo de perfeccionamiento ha sido una progresiva destrucción. «No hay nada en la tela». Frenhofer, que había creído crear una mujer viviente y respirante, no acepta reconocer su fracaso. Quema sus telas y muere de desesperación la noche siguiente.

¿No habrá preparado el gusto de la perfección su propio destronamiento? Cuanto más intensa es la persecución de lo perfecto, más suscita y pone en evidencia lo contrario: lo provisorio, el esbozo, los trabajos preliminares, la serie de las etapas recorridas antes de alcanzar el fin perseguido. De tales etapas quedan a veces unos portafolios con apuntes, unas páginas con estudios parciales. A la vista de estos resquicios, se impone una evidencia: la obra no ha surgido de golpe, sino que ha ocupado mucho tiempo el pensamiento de su creador. Para nosotros, puede insinuarse una tentación: la comprensión de la obra, por convincente que sea su forma «última» ¿no ha de integrar sus estados preparatorios? ¿No hemos de ponerlos en pie de igualdad con el resultado? Entre los lectores y espectadores actuales, hay quienes preconizan irse, contra toda esperanza razonable, hasta los sueños infantiles que la prefiguran. Hay que caminar a lo largo de la gran aventura precedente, a la cual se añade una historia ulterior. ¿Cambia de aspecto la obra cuando se la hace pública y se vuelve reconocida y es reproducida, imitada, banalizada? ¿Se la puede separar del juicio que la recibe, y que la reconstruye al recibirla? En resumen: ¿no ha de ser comprendida no sólo como la suma de sus partes, sino como la suma de sus estados, quizás hasta la ruina y la mutilación? Entonces, si se dispersa en la multitud de sus estados, no es un organismo cerrado, sino una serie abierta, cada uno de cuyos elementos es un subconjunto provisorio. Ante una mirada que se concentra en estos fenómenos, algunas grandes obras pierden su carácter unitario. Se ponen en movimiento. Se tornan móviles hasta disolverse en su propia historia. Reflexionando, se descubre que la inestabilidad de la significación de las obras corre pareja con su gloria y su difusión. Padecen en su sustancia íntima los efectos, a veces desastrosos, de los diversos medios que aseguran la divulgación y la reproducción en el espacio y en el tiempo. A decir verdad, las ramificaciones de la copia y de la variante son algo nuevo. No han dejado de manifestarse, ya se trate de talleres de copistas medievales, de imprentas con caracteres móviles, o de modernos multiplicadores. Voluntaria o involuntaria, la alteración acompaña al acto de comunicación, sea que lo cumplan los artistas mismos o unos terceros desconocidos. Imprevisiblemente, la energía aumenta con la transmisión o, por el contrario, se degrada con ella. Las exageraciones recientes sólo ven apariciones nómade o un texto infinito, sin bordes y sin espacio exterior.