



Literatura: Teoría, Historia, Crítica
ISSN: 0123-5931
ISSN: 2256-5450
Universidad Nacional de Colombia

Cid Hidalgo, Juan D.
Lareo: museo, memoria, *déjà vu*
Literatura: Teoría, Historia, Crítica, vol. 21, núm. 1, 2019, Enero-Junio, pp. 225-252
Universidad Nacional de Colombia

DOI: <https://doi.org/10.15446/lthc.v21n1.74817>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503759718009>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNAM  redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Larco: museo, memoria, *déjà vu*

Juan D. Cid Hidalgo

Universidad de Concepción, Concepción, Chile

jdqid@udec.cl

El presente trabajo intenta reparar sobre la imagen del museo en una novela breve del laureado escritor chileno José Donoso. *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) nos permite estudiar y reconocer de qué manera el carácter memorial del ejercicio museal resignifica no solo los objetos que se incorporan dentro de sus límites, sino también los enunciados, los discursos e, inclusive, las prácticas artísticas, las cuales van desplegándose de tal modo que se constituyen en sistema. Los *déjà vu* que sufre Marcos Ruíz en el Museo Larco tienen una especial importancia en el relato puesto que desencadenan la notable transformación del personaje, quien pasa de ser un ignorante y tradicional gestor cultural a un gallardo y progresista crítico de arte, cuya cara de “gato empachado con ese bigotito ridículo” es ahora la de un célebre curador y protector del legado de un artista tan singular como desconocido.

Palabras clave: museo; *déjà vu*; memoria; José Donoso; naturaleza muerta; cachimba.

Cómo citar este artículo (MLA): Cid Hidalgo, Juan D. “Larco: museo, memoria, *déjà vu*”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 21, núm. 1, 2019, págs. 225-252.

Artículo original. Recibido: 28/07/17; aceptado: 26/11/17. Publicado en línea: 01/01/19.



Larco: Museum, Memory, *Déjà vu*

The paper examines the image of the museum in a novella by Chilean writer José Donoso. *Naturaleza muerta con cachimba* (*Still Life with Pipe*, 1990) allows us to study and understand how the memorial nature of museum practice resignifies not only the objects housed in museums, but also statements, discourses, and even artistic practices, which unfold in such a way that they become a system. Marcos Ruíz's *déjà vu* experiences in the Larco Museum are especially important in the story since they trigger the character's remarkable transformation. The erstwhile ignorant and traditional cultural manager becomes a gallant, forward-looking art critic, whose "overstuffed cat face with that ridiculous little moustache" is now that of a famous curator and protector of the legacy of a unique and unknown artist.

Keywords: museum; *déjà vu*; memory; José Donoso; still life; pipe.

Larco: museu, memória, *déjà vu*

O presente trabalho tenta reparar sobre a imagem do museu em um romance curto do laureado escritor chileno José Donoso. *Naturaleza muerta con cachimba* (1990) nos permite estudar e reconhecer de que maneira o caráter memorial do exercício museológico ressignifica não apenas os objetos que são incorporados dentro de seus limites, mas também os enunciados, os discursos e, inclusive, as práticas artísticas, que vão se desdobrando de tal modo que se constituem em sistema. Os *déjà vu* que Marcos Ruíz sofre no Museu Larco têm uma importância especial no relato, uma vez que desencadeiam a notável transformação do personagem, que passa de um ignorante e tradicional gestor cultural a um galante e progressista crítico de arte, cuja cara de "gato enfadado com esse bigodinho ridículo" é agora a de um célebre curador e protetor do legado de um artista tão singular quanto desconhecido.

Palavras-chave: cachimbo; *déjà vu*; José Donoso; memória; museu; ainda vida.

Si habitáramos nuestra memoria, no tendríamos
necesidad de consagrarle lugares.

Pierre Nora, *Pierre Nora en les lieux de mémoire*

LA INFLUENCIA DECISIVA DEL MUSEO en el desarrollo de las artes visuales o plásticas ha desbordado este territorio para instalarse en múltiples y heterogéneos espacios culturales (Huyssen) como, por ejemplo, el espacio literario, especialmente la novela de tradición latinoamericana.¹ De este modo, el museo, el mismo definido por cualidades inmovilizadoras que privilegian la clausura y el mismo que autoriza el paso de ciertos productos culturales (la obra) al mausoleo sacralizado, ahora se refunda como eje de innumerables actividades culturales contemporáneas y como material de trabajo de la literatura.² *Naturaleza muerta con cachimba* (1990), texto en que José Donoso despliega su sapiencia respecto del mundo del arte,³ nos permite estudiar y reconocer de qué manera el carácter memorial del ejercicio museal resignifica no solo los objetos que se incorporan dentro de sus límites, sino también las prácticas artísticas, las cuales van desplegándose de

- 1 En una revisión rápida podemos dar cuenta de un número significativo de novelas y relatos cuyo trabajo con el signo museo es valioso para proyectar esta investigación: *De sobremesa* (1887-1896) del colombiano José Asunción Silva, *La invención de Morel* (1940) del argentino Adolfo Bioy Casares, *La región más transparente* (1958) del mexicano Carlos Fuentes, *El museo de la novela de la eterna* (1967) del argentino Macedonio Fernández, *La lección de pintura* (1979) y *La comedia del arte* (1995) del novelista y pintor chileno Adolfo Couve, *Un novelista en el Museo del Prado* (1984) relatos de Manuel Mujica Lainez, *Los museos abandonados* (1968) y *El museo de los esfuerzos inútiles* (1983) relatos de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi, *El museo de cera* (1981) del novelista chileno Jorge Edwards, *La ciudad ausente* (1992) del argentino Ricardo Piglia, *El museo de la revolución* (2006) del argentino Martín Kohan, *Proyecto piel* (2008) del colombiano Julio César Londoño y *Una novelista en el Museo del Louvre* (2009) de la cubana Zoé Valdés.
- 2 Sobre los múltiples acercamientos a la exégesis conjunta de literatura y artes, recomendamos el volumen *Literatura y Pintura*, cuyo editor, Antonio Monegal, recoge una buena cantidad de trabajos que tienen como fin articular una visión de conjunto respecto de ambas artes. Destacamos, además del trabajo del propio Monegal, “Diálogo y comparación entre las artes”; el trabajo de Ernest Gilman, “Los estudios interartísticos y el imperialismo del lenguaje”; el de Murray Krieger, “El problema de la écfrasis: imágenes y palabras, espacio y tiempo y la obra literaria”; el de Wendy Steiner, “La analogía entre la pintura y la literatura”; y el de W. Mitchell, “Más allá de la comparación: imagen, texto y método”.
- 3 En José Donoso. *Diarios, ensayos, crónica*, podemos notar el aprecio de nuestro autor por las artes plásticas y cinematográficas, además de su gusto por artistas de renombre internacional.

tal modo que se constituyen en sistema, dispositivo —dirá Michel Foucault (*Vigilar*)—, que resguarda a la vez que genera exclusión. Didier Maleuvre, en *Museum Memories. History, Technology, Art*, señala que “el museo no es sólo el lugar donde el arte es curatoriado, también es donde el arte es encarcelado [...] bloquea aquellos elementos considerados demasiado peligrosos o demasiado bellos para moverse libremente en el dominio público” (39).⁴ María Teresa Marín Torres, en un texto sumamente sugestivo titulado “Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística”, sostiene que la aparición de estos semas de clausura y encierro, que rodean y definen el museo como espacio totalitario, se articulan alrededor del interés por controlar la memoria artística, aquella perturbadora praxis archivística.

Aproximaciones iniciales

Alfonso Reyes, en la década de 1920, ya había puesto el acento en la desarticulación de esta imagen arquitectónica cuando propuso, en “Contra el museo estático”, dinamizar el mausoleo rompiendo la verticalidad de las relaciones propuestas por ese organismo cultural, de modo que incluso las miradas de los visitantes o espectadores de las exhibiciones pudieran convertirse en un motivo plástico, y por lo tanto, exponible en ese recinto vigoroso y abierto donde el arte, entendido en términos amplios y desubordinados, configura un espacio con “intensiones diversas” (Heidegger 159). La posibilidad de esta subjetividad radical la sugiere el enorme intelectual mexicano, con una imagen plástico-poética inquietante:

[Q]uemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el *film* de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Este —oh Mantegazza— es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos otras leyes de su conducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones. (47)

4 La traducción es mía. En adelante todas las traducciones son responsabilidad del autor.

De este modo, Reyes pretende eliminar la tradicional dimensión de las exhibiciones, decisión terminante que sugiere desembarazarse de los objetos; cuestión relevante cuando comprendemos que el ejercicio museal en su origen revela una obsesión profunda por los objetos y el anhelo de posesión sugerido por ellos.⁵ Orhan Pamuk describe bellamente lo expuesto cuando apunta, en su novela *El museo de la inocencia*, que la obsesión por los objetos es un indicador de la imposibilidad de poseer aquello que se desea. Por lo tanto, en el acto de coleccionar se logra rozar el fuego del placer por la posesión (458 y ss.). Al respecto, los museos, incorporados como agentes novelares (museos de papel), van sacudiéndose aquella “herencia agobiadora” percibida por Marta Traba en *El museo vacío*, donde el desconcierto y la perplejidad desestabilizan la aparente sencillez de la aventura que significa deambular por los consagrados pasillos de una de las construcciones sustentadoras de la idea de nación. El museo, entonces, legitima aquello relevante para la cultura, para una ideología y para los poderes.

El museo, entonces, se consagra como “lugar de memoria” (Nora) pero, a la vez, esta construcción arquitectónica comienza a instalarse como dispositivo y como aparato (Maleuvre; Castilla; Déotte, *Qué es*) que selecciona, reúne, conserva, hospeda y legitima aquello que culturalmente es valioso y que forma parte de lo que será definido como patrimonio inmaterial; archivos sostenedores de ficciones que buscan la clave de la cultura y de la identidad latinoamericana (González Echevarría 238). Américo Castilla en el capítulo titulado “El museo como construcción política”⁶ agrega que “en sus colecciones se encuentran las evidencias materiales de todos los enunciados que componen el cuerpo de la cultura, sus indicios y sus marcas” (17), con lo cual abre una discusión francamente apasionante en la que expone la relación con que aquello resguardado y prestigiado como valioso es el material primero y último de una construcción discursiva particular —parte de un proyecto mayor, en algunos casos ideológico, en otros político y en otros utópico—. Esta construcción está marcada por las

5 El intelectual mexicano es enfático en su argumentación cuando propone eliminar esa cesura entre arte y ciudadanía, ese binarismo que pretende un ordenamiento que neutralice el carácter perturbador de la producción artística. En sus palabras: “Los museos debieran confundirse con la misma vida” (47).

6 Para mayores antecedentes recomendamos la lectura de “Las políticas del museo” y “El Louvre, el olvido de la división” capítulos claves de *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo* de Jean Louis Déotte.

decisiones tomadas por las estructuras de poder que orientan, o inducen, ciertas interpretaciones acomodaticias de los posibles significados de los archivos, de las obras coleccionadas e inmovilizadas en sus pinacotecas. Por lo tanto, la labor curatorial pareciera la continuación de una actividad política por otros medios. El ejercicio curatorial, de manejo, conocimiento y distribución (montaje) de archivos, entonces, se transforma en una práctica de la memoria, en una actividad provocadora. Jacques Derrida en “El cine y sus fantasmas” anota:

Cuando hablo de mi pasado, voluntariamente o no, selecciono, inscribo y excluyo. Conservo y confisco. No creo que haya sólo archivos conservadores [...]. El archivo es una violenta iniciativa de autoridad, de poder, es una decisión de poder sobre el futuro, pues *preocupa* el futuro; confisca el pasado, el presente y el futuro. Sabemos muy bien que no hay archivos inocentes. (106)

El coleccionismo, referente inmediatamente anterior al museo, desde siempre ha estado relacionado con el poder tanto económico como ideológico. “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento” acotará Derrida en *Mal de archivo* (24). Las colecciones, entonces, exponen, además de los objetos eminentes, representativos y cuya dignidad amerite su vigencia en el futuro, la violencia en la conformación del corpus. La posición de los objetos en la colección, a su vez, manifiesta el paso del mero receptáculo al dispositivo. Este pone en valor los objetos/obra a partir del aprecio de sus beldades más allá de la materialidad, relegada a posiciones inferiores a favor de la consagración de la esfera simbólica. Esta consagración facilita la instrumentalización de los objetos en direcciones tan múltiples como contradictorias. Aurora León, destacada historiadora del arte de la Universidad de Sevilla, en *El museo. Teoría, praxis y utopía*, refrenda nuestra propuesta cuando destaca el carácter inacabado de los objetos de museo y su “potencial permanente de vida” (71), siempre latente y a la expectativa del futuro.⁷ Por su lado, Didier Maulevre, en el texto antes citado, define

7 “Cada objeto de museo, sea cual sea su edad y naturaleza, es siempre un producto inacabado. Ni siquiera termina en sus dimensiones o cualidades físicas. La obra contiene un potencial permanente de vida que genera nuevas respuestas a las demandas del público de todos los tiempos. Ella siempre responde a la naturaleza del hombre, vuelto en parte a un pasado que le suministra datos para fabricar su presente y experiencias para moldear el futuro” (71).

como “momento museal del arte” ese instante en el que “la obra misma reconoce su separación de la praxis (de la vida, del ser, de la naturaleza o de la inmediatez) como constitutiva de la obra” (52);⁸ subraya que la separación del objeto de su contexto utilitario decanta en su consagración (53 y ss.). La novela donosiana, en este plano, pareciera ejemplar debido a que la colección de obras, junto a los trastos y chucherías, asumen su valía desde el momento en que se encuentran reunidas en el recinto garante del talento, del genio y del virtuosismo plástico.

Déjà vu. Comienzo del cambio

En *Naturaleza muerta con cachimba* la sensación de que un momento presente lo hemos vivido antes (*déjà vu*) constituye el móvil que provoca en el protagonista, Marcos Ruiz Gallardo, una metamorfosis existencial magnífica que lo hace traspasar la barrera del relato plástico. Esta actividad se proyecta como la máxima expresión de la materialización del deseo de posesión provocado por el encuentro con la obra magna de Larco.

Recordemos brevemente la fábula de esta *nouvelle*.⁹ Marcos es un modesto empleado bancario, funcionario sin expectativas mayores, personaje grisáceo como su traje, cuya novia extremadamente conservadora y reprimida no pudo satisfacer su deseo sin crear el artificio de un viaje fuera de la capital. Su tiempo lo reparte entre un trabajo vulgar, una relación amorosa sin “acción” y la presidencia de la Corporación para la Defensa del Patrimonio

8 El crítico francés, además, propone que la museificación nace simultáneamente con el discurso sobre el arte en la cultura occidental (43).

9 Texto de algún modo terapéutico para su autor y distractor del *sui generis* escenario político chileno, a propósito del plebiscito con el cual se da término formal a una larga dictadura que, sin embargo, subterráneamente se mantuvo al menos por los primeros gobiernos democráticos y la muerte del dictador. En José Donoso. *La cocina de la escritura. Diarios, ensayos, crónicas* leemos de la misma pluma del escritor chileno: “Esta *nouvelle*, desde luego, me ha servido en la vida de una manera muy curiosa: durante el mes anterior al plebiscito me encerré lo más que pude en ella, fue mi refugio, mi protección, la concha donde podía replegarme y protegerme de las cientos de entrevistas de periodistas nacionales y extranjeros, a quienes, por otra parte, no les interesaba absolutamente nada mi ser como escritor ni como persona, ni conocían mis escritos, sino que acudían a mí porque soy, al parecer, ‘un nombre’... y me entrevistaban para marcar el paso mientras sucedía algo interesante relacionado con el plebiscito, o con la oposición, o que alguien dijera algo o no lo dijera. [...] El mundo imaginado, en cambio, la ficción de ‘Naturaleza muerta con cachimba’, me servía de contrapeso para mantenerme a flote y poder respirar mi propio aire, no el de los otros” (528).

Artístico Nacional, que, más que un organismo cultural, parecía clínica geriátrica, actividad que marca más aún la seriedad y madurez de este joven con aires de viejo. El cambio del *statu quo* habitual comienza con un viaje a Cartagena, donde los amantes lejos de las inhibiciones familiares consumirían su amor. Ella, mujer de treinta y dos años que aún vive con sus padres, es hija única y ayudante de un odontólogo. Él vive en soledad puesto que quedó huérfano tempranamente, es un año menor que Hilda, trabaja como cajero de un banco en el mismo lugar donde el padre de su novia se jubiló. Dentro de su rutina no tienen espacio para la intimidad, así que deciden escaparse un fin de semana a la ciudad mencionada, lugar que cambiaría rotundamente la historia de sus vidas. Michael Colvin, en *Las últimas obras de José Donoso. Juegos, roles y rituales en la subversión del poder*, dice que “al atravesar el umbral de la sala de exposiciones, Marcos e Hilda regresan a una etapa pre-natal, para luego renacer” (67).

Sin embargo, la pareja no logra cumplir su objetivo, pues las determinaciones sexuales de Hildita y el desbocado deseo de Marcos destruyen la ilusión programada, lo que se traduce en que ella se comporte tímidamente y rehúse el encuentro sexual. Deciden salir a conocer el lugar. Caminando por las calles aledañas al hotel descubren una casa que funciona como espacio de exhibición de arte. El Museo Larco resguarda las obras de un pintor chileno del que nada han escuchado y que se convertiría en una obsesión para el joven cajero bancario. Un viejo tosco y malhumorado los recibe, les cobra doscientos pesos para entrar. En ese momento —al atravesar el pórtico de la edificación para ingresar parsimoniosamente a la sala donde se encuentran expuestas las obras, pinturas que a simple vista no tendrían valor—, Marcos experimenta un *déjà vu*. Esta experiencia de percatarse de que una situación determinada ya ha sucedido antes prefigura en la novela el fundido entre el plano real y el plano de la ficción plástica, de manera que Marcos no reconoce dónde se produce la paramnesia: “antes de darme cuenta de si el ‘*déjà vu*’ que continuaba alucinándome se situaba adentro o afuera de los cuadros...” (115). A partir de esta experiencia comienza a sentir inclinación por esas escenas memoriales en clave vanguardista, por lo pronto privadas, y que luego concentrarían todo su interés existencial. En esta escena, además, se anticipa la conexión del personaje con alguna de las obras que él considera dignas de “memorizar”, es decir, de inscribir en la memoria colectiva para con ello resistir los poderes hostiles articuladores

del olvido.¹⁰ Didier Maleuvre es tajante cuando subraya que “el museo conserva la memoria de la memoria” (152), por lo tanto, ha tenido un grado significativo de importancia en la creación de una imagen de la historia en las coordenadas de un encuentro ritual con el pasado. Llega a tanto la influencia de este dispositivo que Maleuvre postula que el museo se comporta como si la historia pudiera ser resumida y completada (330 y ss.). La memorización propuesta por la práctica museal pasa, entonces, por una inquietud privada, particular, personal y reservada de quien tiene en las manos la motivación o el imperativo de la experiencia.

Aquí surge la pregunta: ¿hasta qué punto el arte o la experiencia de él puede cambiarnos o trastornarnos?¹¹ Marcos paga la entrada al museo para evadir la realidad, con el objetivo de que Hilda olvide que quiere regresar a Santiago. Sin embargo, el personaje termina olvidando que quería consumir su deseo. En su mente, a partir de este momento, solo estará el museo y especialmente el cuadro que lo perturba intensamente y que anhela “poseer”, el que lleva por título “Naturaleza muerta con cachimba”.

Para Jean-Louis Déotte, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière, déjà vu* “es una palabra, un susurro, una llamada que tiene el poder de atraernos desprevenidos a la fría tumba del pasado, cuya bóveda parece devolver el presente tan sólo como un eco” (68). De este modo sostiene que es una experiencia sensible que se organiza a partir de la articulación entre resonancia y repetición, dinámica que nos lleva a reflexionar sobre la situación en que nos encontramos y el valor que tiene esta actualización puntual del pasado. De algún modo, el *déjà vu* provoca la sensación de estar en un tiempo detenido (*still life*), pero, por otro lado, nos da la ilusión de que somos espectadores de lo que ocurre en el momento, espectadores y

10 El carácter narrativo de materializaciones plásticas busca precisamente trabajar en una zona en que los archivos pictóricos, o artísticos, generan una discursividad insurrecta que se resiste al olvido. Fernando Aínsa, en “Los guardianes del olvido: novelar contra el olvido”, agrega que “[e]n esta perspectiva se inscribe la idea de que todo discurso narrativo es, antes que nada, una recreación que intenta preservar la memoria. A través del proceso de interacción y diálogo entre el presente y el pasado, en el “vaivén” de un tiempo al otro que toda narración propicia, se establece una relación coherente entre ambos, se define un sentido histórico de pertenencia orgánica inscrito en un devenir colectivo, local, nacional o regional. Gracias a esta relación intertemporal se preserva la memoria como hogar de la conciencia individual y colectiva y se crea el contexto objetivo donde se expresan modos de pensar, representaciones del mundo, creencias e ideologías” (14).

11 Pregunta que nos hacemos al estudiar el llamado efecto Stendhal (véase la nota 13).

actores al mismo tiempo, desdoblados lo suficiente para observar la escena completa que, en ocasiones, resulta vaticinio del destino.

En primera instancia, Marcos abandona Cartagena con la sensación de que debe regresar luego, se obsesiona y ya no quiere ir a trabajar, pide permiso y se dedica a investigar en bibliotecas sobre Larco, llega incluso a olvidar a su novia. Observamos que la entrada en el museo decadente lo trastorna y lo lleva a cambiar radicalmente su vida a tal punto de que siente la imposibilidad de vivir como lo hacía antes de su experiencia con el repositorio plástico. Marcos Ruiz Gallardo cae en la seducción propia de los objetos sancionados como obras (de arte), como diría Aurora León, en el texto citado, cae en “esa obstinada tendencia del hombre a venerar de forma institucionalizada y ritual los objetos que rodean nuestra existencia” (9). El personaje comienza, entonces, un desplazamiento desde la ignorancia a un conocimiento falaz del mundo del arte, en que el descubrimiento por azar del Museo Larco lo introduce también, sin saberlo, en una sistemática reflexión sobre el valor de la colección de un desconocido pintor y la influencia que este “encierro parisino” tiene sobre sus actos y los de la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que dirige.

Este espacio físico es una casa vulgar que alberga una galería de arte a la vez que una colección de antigüedades pertenecientes al pasado parisino del artista. Además, hay objetos claves en la imaginería de las artes plásticas, como la pipa, los juegos de entretenimiento, la botella de vino que degustara el pintor y que, Felipe, el borracho cuidador, hacía pasar por piezas valiosas de colección. Américo Castilla en *El museo en escena* dice que “los artistas han hecho de los museos de arte su institución legitimadora” (33). Sin duda, este “curador” ebrio¹² conoce el oficio y la experticia funcionaria como director del *sui generis* espacio museal: construye discursivamente —o pone en valor— las baratijas de Larco que vienen a sostener el mito de la genialidad del artista no reconocido en su tierra.

Al entrar por primera vez al museo, Marcos destaca algunas situaciones que prefiguran su ingreso a la pintura y al mundo del arte: “[u]n inexplicable ‘déjà vu’ —locución que desconocería sin mi acercamiento al universo de

12 En el argot chileno la palabra “curado” se utiliza para designar el estado etílico de los sujetos que tienen alteradas temporalmente las capacidades físicas y mentales debido al consumo excesivo de alcohol. Nótese la cercanía fonética a la vez que la distancia semántica de los términos: curado y curador.

Larco que empezó en esa visita— me envolvió al entrar al museo” (114-115). Más adelante:

Cuando me preguntó por qué me interesaba este pintor le confíé ciertas sensaciones inasibles: era, le dije, como si todo lo que sucedía en su pintura me hubiera sucedido a mí antes. Eso se llamaba un “déjà vu”, me explicó preguntándome con sumo interés si yo tenía poderes psíquicos. (127)

Se nos sugiere, entonces, la aparición del síndrome Stendhal,¹³ aquella afección documentada por el naturalista francés que consiste en un estreñimiento somático que afecta a ciertos individuos expuestos a obras de arte, especialmente cuando estas son particularmente bellas o cuando se presentan en gran número en un mismo lugar. Los síntomas que dan cuenta de esta experiencia son: un elevado ritmo cardíaco, vértigo, temblor, delirio, confusión, palpitaciones e incluso depresión y alucinaciones. Más allá de sus materializaciones, el síndrome Stendhal se ha convertido en una categoría imprescindible para explicar la reacción romántica ante las colecciones de arte, ante la acumulación de belleza y ante las extremas variantes que puede provocar la contemplación y el goce estético. Nuestro personaje se encuentra conmovido precisamente en las coordenadas recién planteadas frente al descubrimiento de la obra de Larco, reunida en la casa/museo de Cartagena, obra que desea poseer y dominar.

El proceso formativo en que se encuentra Marcos Ruiz, originado por ese estímulo visual recientemente descubierto, pone a nuestro personaje en la senda ilustrada de los profesionales del arte. Creemos que en esta línea se asienta la crítica y la ironía donosiana respecto de la forma *sui generis* en que se concibe el trabajo con el “patrimonio artístico nacional” y el desmedido

13 También denominado *Síndrome de Florencia* o “estrés del viajero”. Se designa así por el famoso autor francés del siglo XIX Stendhal (Marie-Henri Beyle, 1783-1842), quien dio una primera descripción detallada del fenómeno que experimentó en 1817 en su visita a la Basílica de la Santa Cruz en Florencia, Italia, y que publicó en su libro *Nápoles y Florencia: Un viaje de Milán a Reggio*. En *El síndrome del viajero. Diario de Florencia*, en tanto, subraya: “Estaba en una especie de éxtasis ante la idea de estar en Florencia y por la proximidad de aquellos grandes hombres cuyas tumbas acababa de visitar. Absorto en la contemplación de la belleza sublime, la veía de cerca, la tocaba casi. Había llegado a aquel punto de emoción en que se juntan las sensaciones celestiales aportadas por las Bellas Artes y los sentimientos apasionados. Saliendo de Santa Croce, me latía el corazón, la vida estaba agotada en mí, andaba con miedo a caerme” (6).

poder de aquellos sujetos que han capturado para sí el saber de las artes (incluidas las visuales). En el camino de Marcos a su consolidación como curador podemos notar las singulares prácticas y la rapidez con que asume el rol de “experto”. La preocupación por la actividad curatorial, como vemos, se manifiesta en el desarrollo argumental de la novela y su interés radica fundamentalmente en sostener que esta actividad de “escogencia” de los archivos, y su articulación con propósitos derechamente supradisciplinarios, propone una mirada sobre el poder y sus ficciones.¹⁴ La labor curatorial, como dijimos, pareciera la continuación de una actividad política por otros medios: el montaje de una exposición, la definición de lo patrimonial y su protección, la selección de unas obras y el desprecio de otras, todo ello va conformando una narrativa crítica del poder y de los distintos estadios de contacto. Apenas comenzada la novela notamos que Marcos es afín a esta inquietud curatorial, no desarrollada aún pero sí esbozada en el momento en que genera un contrapunto entre arte y peculio; apreciación intuitiva y menor que va cambiando a medida que su formación concluye. De este primitivo comentario rápidamente pasa a enunciar arriesgadas declaraciones: “... el propósito de esta pintura no es retratar la realidad ni las emociones, sino que consiste en una serie de intrincadas propuestas formales” (116); y a un juicio extremadamente totalizador respecto de la obra que lo perturba a partir de un criterio cuantitativo (su tamaño): “no eran capaces de darse cuenta de que Naturaleza muerta con cachimba de Larco, por ejemplo, era una de las obras maestras de la pintura de este siglo. ¿Lo habíamos visto...? Sí, claro era el cuadro más grande de todos” (119). Este episodio, junto a otros, va imprimiendo en Marcos una seguridad existencial desconocida hasta ese momento, como sucede en la escena de la oficina en que su jefe percibe que “el viejito” tiene algo extraño. En esa ocasión Marcos le pidió permiso para ausentarse porque tenía que investigar a Larco, actividad que

14 En *Mirada de curador* de Corina Matamoros, leemos: “Como toda obra humana, la recolección de esos objetos está sujeta a determinaciones sociales que no pueden ser obviadas ni vanamente anatemizadas” (10). La investigadora y curadora cubana Corina Matamoros propone en este texto un acercamiento a los nombres del Nuevo Arte Cubano (José Bedia, Lázaro Saavedra, Carlos Garaicoa, Tania Bruguera, Juan Roberto Diago, Arturo Montoto, Abel Barroso, Douglas Argüelles, Los Carpinteros, Olazábal, Sandra Ceballos, Fors, Ernesto Leal, Aimée García y Yoan Capote) a partir del ejercicio curatorial con exposiciones curadas por ella. En el texto deja de manifiesto la naturaleza crítica de la actividad curatorial y lo riesgoso que puede ser al momento de juzgar y defender la ruptura, el experimentalismo y los nuevos lenguajes visuales.

lo asciende a un estatus desconocido por él, pero deseado desde siempre. Señala el texto: “En cuanto di la vuelta a la esquina del banco de donde había salido agobiado, me erguí, estiré mi vestón y apuré el paso, *mi* paso ahora, porque era como si hubiera adquirido el derecho de andar airoso” (122). La satisfacción y plenitud de Marcos nace entonces de su desprendimiento de la ordinaria rutina y la intrascendencia de su labor de empleado y del encuentro con el caleidoscopio que significa mirar con el ojo del arte.

No obstante, este camino desde la ignorancia al conocimiento del mundo del arte representa, en algún modo, la crítica manifiesta de Donoso al mundo artístico cultural chileno, en la medida en que los actores culturales tienen opiniones mediatizadas por discursos de terceros; posiciones disciplinarias que, por su elaborada discursividad, “convencen” tanto al público interesado como a los espectadores informados acerca de las viejas y nuevas vanguardias. Producto de su investigación bibliográfica, los libros le revelan —a nuestro Marcos Ruiz— una serie de adjetivos (“mundano”, “aventurero”, “frívolo”, “encanto personal”) y valoraciones que en su ingenuidad conjetura, porque él no comparte aquellos juicios. Sin embargo, a poco andar se suma a la descripción y valoración de los “expertos”, en uno de los cuales se convertirá más adelante.

Fue “uno de los más dotados de su brillante generación”. ¿Brillante? ¿Larco? Sus cuadros no tenían nada de brillante. Al contrario, eran nublados, desordenados, feos. Pero ante los textos abiertos tuve que reconocer que, bueno, al fin y al cabo qué entendía yo de estos asuntos para contradecir a los expertos: bastaba el hecho de que en Cartagena yo había encontrado una pinacoteca repleta de estos cuadros “brillantes, interesantes, difíciles”, ejecutados por uno de los pintores “más dotados de su generación”. (123)

Es de tal aprecio la obra del desconocido Larco que el joven aprendiz comienza a trabajar para constituirse en el curador oficial de la propuesta plástica larquiana; de algún modo el deseo de posesión experimentado por Ruiz Gallardo se expresa, por un lado, en querer que Felipe le vendiera la obra “Naturaleza muerta con cachimba” y, por otro, en poseer, en términos intelectuales y discursivos, la capacidad de verbalizar y argumentar la grandeza y exuberancia del pintor recientemente descubierto:

Tenía que esperar unas semanas antes de retomar el asunto de la compra, cuando pudiera asimilar la fuerza del cuadro por medio de lecturas que pensaba emprender, que de paso me servirían para dar una conferencia sobre Larco a nuestro grupo. (126)

Con esto intenta dar paso o justificación a su decisión de convertirse en el curador de la obra, en un experto que en principio no estuvo realmente convencido de los alcances que el conocimiento del arte podría entregarle. En una reunión de la Corporación pronuncia un discurso laudatorio respecto del Museo Larco y de la posibilidad histórica que tenían como conglomerado de efectivamente realizar un salvataje del patrimonio cultural del país. Pero el mismo Marcos se sorprende de sí y del nivel de compenetración que estaba teniendo con el universo plástico larquiano: “La admiración general me hizo sentirme tan ligado a la pintura de Larco que quedé yo más convencido que nadie de que en verdad sentía lo expuesto en mi discursito cívico” (128-129). La tarea del experto no fue nada sencilla, como notamos en la escena de los peregrinos de la Corporación visitando el museo en Cartagena¹⁵ cuando leemos: “Es verdad que a nadie le gustaron los cuadros pese a sus doctas explicaciones” (130). Para el grupo de ancianos el viaje fue solo un “gastadero de plata” para ver unos cuadros que causaban hilaridad en vez de recogimiento o goce estético. Más adelante, repitiendo el gesto de conversión de Marcos, comienzan a valorizar las obras por conveniencia inmediatamente después de que las apreciaciones del presidente de la Corporación fueran recogidas por la prensa. Es decir, cuando alguien con autoridad o experticia sanciona de tal o cual manera los objetos, es recién en aquel momento en que se pone en valor la obra y, por lo tanto, se consagra como museable.¹⁶ La actividad curatorial de Marcos lo instala en un lugar eminente, el lugar

15 Cómo olvidar la ironía de *La taberna* de Emile Zola (texto muy conocido entre los investigadores de la museología) en que se nos narra el peregrinar de un grupo de invitados a una boda, perdidos en el Museo del Louvre, escena que privilegia la acepción del museo como almacén o bodega en donde las obras descontextualizadas (o sobresignificadas al momento de su inclusión en el edificio de las bellas artes) pierden su valor, debido a esa falsa solemnidad atribuida a obras que en ese territorio han domesticado el placer de su belleza: “las ideas de clasificación, de conservación y de utilidad pública... tienen poco que ver con los placeres” (137), dijo Paul Valery en *Piezas sobre arte*.

16 En “Museo Valery-Proust”, texto que leemos en *Prismas*, Theodoro Adorno plantea que el proceso de museificación de la obra de arte es constante desde el momento mismo del origen o nacimiento de la obra.

de los iluminados por el conocimiento (“notable experto”), ubicado sobre el saber de los sujetos de la calle, de los cuales hace muy poco era uno de ellos.

Las preocupaciones curatoriales irrumpen permanentemente en el relato y van yuxtaponiéndose a las experiencias del personaje que va ingresando paulatinamente al mundo plástico donde la descripción del narrador (el mismo Marcos) va retratando y recortando del espacio narrativo ciertos episodios que, mediante este ejercicio, aparecen revestidos de una condición artística distanciada del contexto inmediato en que aparece. La narración de Marcos comienza a perfilarse como pintura con palabras; es evidente en una escena en que se describe el interior del museo, la acumulación de cuadros en las paredes y el *déjà vu* que experimenta. En medio de este registro aparece un bodegón, una escena de *still life*:

Las paredes de la habitación donde nos encontrábamos estaban cubiertas hasta el techo con cuadros. Antes de darme cuenta de si el “*déjà vu*” que continuaba alucinándome se situaba adentro o fuera de los cuadros, me pareció reconocer cierto olor a comida tibia sobre un mantel de hule, el aire estancado pese a las corrientes, los anteojos y el periódico junto a una botella que había dejado una redondela morada en el mantel, y una flor deshojándose prosaicamente en un vaso para lavarse los dientes... (115)

La descripción corresponde efectivamente a una naturaleza muerta.¹⁷ La traducción literal de *still life* es vida detenida, nos recuerda Guy Davenport en *Objetos sobre una mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*, ensayo que aborda la fascinación que muchos artistas han sentido, por más de 4.000 años, por el bodegón y su influencia a lo largo de la historia del arte.

Al destacar que pese a las corrientes el aire estaba estancado, se sugiere que Marcos percibe que hay algo irreal, fantástico; este es el momento en que nos percatamos de que el protagonista ha entrado al cuadro, a la

17 Otro momento ejemplar en que el narrador pareciera estar pintado con palabras es la escena en que se describe la playa de Cartagena como si se estuviera detallando una marina o cuadro plástico cuyo tema es el mar: “Las nubes estaban bajas sobre el mar sin horizontes cuando llegamos, y todo tenía un aire desteñido, como una vieja acuarela vista a través de un vidrio que no se limpia hace años. Los vetustos caserones de tablas con terracitas y galerías de vidrio de cuando Cartagena era un balneario de moda, remontaban las colinas, ahora convertidas en pensiones con letreros y en hotelitos clausurados con chapas de fierro atornilladas sobre las ventanas” (109).

dimensión plástica. Es como si el tiempo o la vida se detuviera, como si en este nuevo mundo no fuera necesario el aire para respirar. Se produce con esto un cambio importante en su proyecto de vida. De una cuestión puntual (el amor por Hildita Botto) a otra universal (exhibir y recuperar el Museo Larco), el influjo extraordinario de su acceso al conocimiento de las bellas artes transforma a nuestro personaje chato en un hombre culto y autoridad en lo que al universo Larco se refiere.

Ni con cebollas... ni con jarros y tazas... ni con frutas... ni con calavera... con cachimba.

En relación con la obra que deja absorto a Marcos, “Naturaleza muerta con cachimba”, se describe en dos momentos. Uno, en que se privilegia lo vulgar, lo corriente y ordinario del cuadro en su conjunto:

Me detuve ante Naturaleza muerta con cachimba: era el resumen de esta casa y por extensión de todo Cartagena, aunque nada fuera una representación real de nada. La guitarra me parecía una sierra, la botella estaba ladeada, unas cuantas letras de periódico magnificadas eran proyecciones de las gafas, la cachimba era como de plasticina, y a la derecha, arriba, había una ventana abierta sobre una usina que colmaba el cielo sin aire con sus chimeneas estilizadas..., no era aire respirable: era pardo, gris, negruzco, ahogante como el resto del espacio plástico, más denso que los objetos que lo ocupaban, que el guante de mujer, que la botella, que la cachimba, relacionados entre sí pero independientes de una perspectiva real. (125)

El cuadro, como *still life*, posterga esta cualidad definitoria y se abre a la posibilidad de absorber¹⁸ vida y, por lo tanto, de desarticular su principio constructivo canónico: la inmovilidad. La obra lo obsesiona con tal fuerza que alimenta esa insipiente sensibilidad artística. La pintura suscita reflexiones en el protagonista:

18 Jacques Aumont en *La estética hoy*, a propósito de la sentencia de Valéry “todo termina en la Sorbona”, explica el fenómeno de domesticación del arte de vanguardia cuando declara que este arte rebelde termina siempre por ser arte consagrado, tarde o temprano llega al museo quien “parece haberse dotado de una capacidad de absorción verdaderamente digna de una ameba” (287).

¿Cómo iba a ser una mierda si la realidad artificial de este cuadro tenía fuerza para absorber la realidad de toda esta habitación e incorporarla, y a mí, como uno de sus tantos trastos? ¿Cómo explicarme esta dependencia, mi atención conquistada, mis cánones de belleza —¿era belleza?— anulados por este cuadro cuya fuerza me detenía? (125)

Esta descripción en que se funden los límites de la ficción (la que está dentro del marco)¹⁹ y de la realidad (el contexto en que se inscribe la obra) nos recuerda las consideraciones de Michel Foucault en su ensayo sobre Magritte, *Esto no es una pipa*, donde el pensador cabila sobre lo que constituye o diferencia la inscripción plástica de un objeto en un soporte determinado. La habitación, la sala de exposición, es un elemento más, “un trasto”, un cacharro más dentro de la composición de la monumental obra de Larco. Marcos, al convertirse en curador de los fondos del museo, se transforma en garante del patrimonio plástico del artista y del país, y se convierte en guardián/conservador/difusor memorial, es decir, en aquel sujeto que se constituye en uno con aquel lugar de la memoria que es el museo. Desde ese lugar se compromete a trabajar para el porvenir. Los dichos, los hechos de Marcos revisten, “enmarcan”, las escenas, lo que las transforma en obras que van escribiendo un relato superior al acotado en el interior del paspartú. Según Pierre Nora, “[l]os lugares de memoria nacen y viven del sentimiento de que no hay memoria espontánea, que hay que crear archivos, que hay que mantener los aniversarios, organizar celebraciones, pronunciar elogios fúnebres, ya que estas no son operaciones naturales” (24). El Museo Larco cifra todas las posibilidades de cambio de Ruiz Gallardo, pero no solo de él sino de todo un país que en esta como en otras materias ha olvidado. Tal vez sea por esto último que la novela parece satirizar el mundo del arte en Chile, a la vez que exhibe la desidia de aquellos que, pudiendo, no han trabajado para que el país, su cultura, sus genios, sus artistas se arraiguen en lugares de privilegio, olvidando o descreyendo la labor de aquellos sujetos sostenedores de la memoria cultural de la nación. La crítica al sistema de prácticas de fomento y puesta en valor de las artes en Chile

19 A propósito del marco como constituyente de lo pictórico y, por lo tanto, como la inscripción material del poder, recomendamos el capítulo “See(k)ing Power / Framing Power” de Sharon Magnarelli en *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*.

pareciera exacerbarse cuando notamos que esta tarea ha sido entregada a incompetentes y advenedizos que solo se mueven si hay algo a cambio. Marcos, nuestro ascendente curador, se siente algo responsable del rescate del pintor y su legado plástico: “Debemos apresurarnos a salvar los otros, a darles el rango que merecen, a llevar su importancia al primer plano de la conciencia cultural de la nación mediante una campaña de prensa, hasta lograr una oficialización de ese museo que no debe permanecer en manos de quien está” (128). El ingreso al conocimiento del arte, no obstante, trae una externalidad negativa que contamina y dobla la mano al humanitario y culto interés por los otros nombres de la plástica nacional. Marcos prontamente idea una forma de vivir a expensas de Larco de quien se ha convertido en su archivista, su historiador. Pierre Nora, en el texto citado, nos recuerda que la emisión de archivos es un imperativo de época que busca resistir y evitar el olvido, la imposición del conocimiento sobre el origen otorga sentido a las sociedades a la vez que subsana su necesidad de sagrado. “Cuanto más grandes eran los orígenes, más se agrandaban. Porque era a nosotros mismos a quienes venerábamos a través del pasado” (Nora 30).

La segunda descripción transforma la vulgaridad de la primera en belleza. Aquella prolijidad y estilización observada, entonces, aparece revelada junto con la aparición de Marcos e Hilda como parte del relato pictórico:

Lo deposité sobre el hule de la mesa y lentamente lo fui abriendo: claro..., mi Naturaleza muerta con cachimba. Los rombos y cuadrados grises y pardos y verduscos desordenados como siempre pero con un cambio deslumbrante: en el ángulo derecho, arriba, donde la ventana se abría sobre chimeneas estilizadas, todo había cambiado. Un mundo distinto ocupaba ese espacio ahora. En colores profundos, como de viejas joyas, amatistas, zafiros, granates, una mano diestrísima había pintado un minucioso paisaje de rocas y de mar que reconocí como el Suspiro, y sobre ese paisaje, de medio perfil como en los retratos italianos del Renacimiento, en traje de princesa recamado de pedrería, la Hildita, bella como solo los ojos de ese hombre la vieron, se volvía hacia mí. Al lado derecho y también de medio perfil y con una gallardía que le hacía honor al apellido de mi madre, estaba yo, de jubón de terciopelo color guinda, vuelto hacia ella. Entrelazábamos nuestros dedos sobre el reborde inferior que imitaba madera, en que leía: El caballero Marcos Ruiz Gallardo y su dama, firmado Larco en letras azulinas: la pintura de la firma estaba

fresca. Nos bañaba una luz cálida, dorada, la luz de la belleza que bañaba también la mesa de hule, y la habitación, y la casa. (151-152)

El cuadro fetiche de Marcos Ruiz Gallardo también sufre una metamorfosis. Al absorber a ambos protagonistas del texto (relato literario) ingresa el color, es decir, un elemento que perturba el orden claro/oscuro de la composición a la vez que incorpora el tiempo, el movimiento, la paradoja. Davenport dice que “la naturaleza muerta gusta de los retruécanos y de los significados dobles” (20). Su incorporación o desplazamiento desde el relato vital al relato plástico proyecta el desplazamiento de Marcos desde la más profunda ignorancia al conocimiento de las bellas artes. Conocimiento falaz, como lo hemos apuntado en otro lugar. El personaje cambia su estatus pues se siente en un lugar superior al tener el conocimiento del arte (un saber prestigiado), pero también abandona todo lo que era; olvida sus objetivos —su trabajo, su promesa de matrimonio— y su preocupación en adelante es vivir en/de la obra que Larco ha pintado. Por su parte, Hilda dejará a un lado las ataduras sociales y sin explicación se irá a vivir su rol en la pintura junto a Marcos.

La constatación de que el mundo ya no volverá a ser lo que fue, porque ya tuvo la experiencia del arte, cambia radicalmente la vida de aquel funcionario bancario, cara de “gato empachado con ese bigotito ridículo” (155), pues percibe el mundo desde otro punto. Ahora tiene una perspectiva propia, no mediatizada por terceros, aunque basada en las mismas condiciones utilitaristas e interesadas, propias de los operadores de arte. El universo Larco desestabiliza por completo el proyecto de vida de nuestro personaje, tanto que incluso se manifiesta arrepentido de haberle pedido matrimonio a Hilda: “La verdad es que paralelamente a mi necesidad sentía un gran rechazo por el compromiso que otrora adquirí con el corazón henchido de amor, de unir mi destino al suyo. ¿Cómo había llegado a amarrarme así...? ¿Cómo liberarme?” (102). No obstante, Marcos reflexiona sobre el derecho a cambiar: “¡Qué difícil me parecía ahora permanecer sumiso a mi destino! ¿No tiene uno derecho a cambiar, entonces, a desarrollarse, a crecer...? ¿Cómo dejar de rebelarme después de conocer aspiraciones tan distintas al asomarme al universo de Larco?” (102). El estático museo de Cartagena, la ingenuidad de una pareja de visitantes por azar y la extrema influencia sobre ellos transforma este espacio precario en un museo dinámico (Reyes), fundamentalmente

porque con la absorción de la pareja por el cuadro (*still life*), la colección y el espacio museal se dinamizan, rompen la inmovilidad al incorporar un elemento ajeno al relato pictórico. La adición de Marcos e Hilda rompe el eje habitual de relación entre obra exhibida y sujeto espectador. La obra de Larco, entonces, de claros tintes vanguardistas, se sacude la ininteligibilidad y se transforma en el lienzo que da cuenta de las pasiones humanas. La obra, la colección, el mausoleo devienen en museo de pasiones humanas.

El cambio y la transformación provocada por la irradiación del oropel larquiano se prolongan en el interés de Marcos por asemejarse, por fundirse con la imagen del pintor desconocido.

La verdad es que el planteamiento era simple. Podía resumirse en una sola pregunta, urgentísima porque sintetizaba todas las demás: ¿cómo no comparar lo mío con lo suyo, el trabajo de banco con el trabajo de artista, Santiago por París, ahora con entonces, mi vida con la suya, a la Hildita Botto, por último, con la baronesa Elsa von Freytag-Loringhoven, la sugestiva danesa que fue el gran amor de Larco, y del brujo del opulento chileno se lucía por los bulevares de París con su melena adornada con latas de sardina para escandalizar a los burgueses? (102)

Marcos compara varios aspectos de su vida con el universo Larco, por ejemplo, su trabajo como banquero donde podríamos señalar que él sería el “cuidador” de los tesoros económicos, divisas efectivamente valiosas en el registro capitalista propio del mundo financiero. En algún momento de la novela, inclusive, se comparan las pinturas con mercaderías, ironía que por supuesto se extrema cuando el ejercicio de comparación pone a Hildita frente a la amante danesa del pintor vanguardista chileno.

Marcos: curador/operador de arte

La casa Museo Larco descubierta por Marcos Ruiz Gallardo en Cartagena nos recuerda la asociación museo-mausoleo de Theodoro Adorno en *Prismas*, recogida por Douglas Crimp²⁰ a modo de epígrafe en su texto *On the Museum's Ruins*:

20 Douglas Crimp (1944) es un historiador y crítico de arte, formado en la Universidad de Rochester donde se ha desempeñado como codirector del programa de estudios visuales.

La palabra germana *museal* tiene tonalidades displicentes. Describe objetos frente a los cuales el observador ya no tiene una relación vital y que están en proceso de morir. Deben su preservación más a respeto histórico que a las necesidades del presente. Museo y mausoleo están conectados por más que asociación fonética. Los museos son los sepulcros familiares de las obras de arte. (Citado en Crimp 44)

Desde su título *En las ruinas del museo*, Crimp nos lleva a reflexionar sobre la decadencia del museo, no por la falta de arte valioso sino por el descuido de los espacios dedicados a conservar y exponer las obras, las colecciones. Al realizar esta analogía entre museo y mausoleo —a partir del recuerdo de una anécdota acerca del montaje de la sala del siglo XIX en el Museo Metropolitano de Nueva York que incluyó artistas consagrados y desconocidos— el crítico evidencia que la decadencia del museo lo aproxima a la muerte²¹ y que esta condición mortuoria ha sido favorecida por las propias contradicciones del recinto sacralizado; condición que, por cierto, también alcanza a las obras depositadas en su interior. Por otro lado, Crimp se sirve de los planteamientos de Foucault en *Vigilar y castigar* para evidenciar la transformación de las instituciones de poder y los nuevos discursos, en donde se plantea que el museo, junto al asilo, la clínica y la prisión, es una institución más de reclusión y, por tanto, un dispositivo de poder.

En *Naturaleza muerta con cachimba*, el museo da cuenta de esta decadencia y cercanía a la desaparición. La llegada de Marcos pareciera la última oportunidad de sobrevivencia del espacio museal y del artista que durante mucho tiempo no pudo salir del anonimato, aun cuando su conservador manifestara frente a los escasos visitantes un manejo más que adecuado de la colección y de su autor. Felipe, el curador de las obras del museo, es

Para muchos de sus contemporáneos, Douglas Crimp ha sido un renovador del discurso crítico del arte en los Estados Unidos a partir de sus numerosos ensayos (algunos de ellos disponibles en el volumen *On the Museum's Ruins* de 1993) desde los cuales proyecta una mirada exhaustiva en los tópicos fundamentales del cambio artístico. “En las ruinas del museo” realiza un recorrido por los orígenes de las transformaciones que la pintura ha tenido desde el modernismo hasta nuestros días; además plantea un itinerario acerca de la manera en que las prácticas artísticas posteriores al modernismo relativizaron y pusieron en duda la idoneidad del museo y su praxis asociada a reunir, guardar, curar, poner en valor y albergar aquello valioso al porvenir.

- 21 No son pocas las relaciones entre museo y muerte. Sin más, Didier Maulevre propone una imagen gráfica bastante dura: “el arte, de polizón en los museos, muere lentamente” (24).

quien mantiene en incertidumbre el futuro de la casa/museo; por un lado, tiene el conocimiento de las obras de arte (que lo habilita para curarlas y ponerlas en valor), pero, por otro lado, tiene la facultad de anularlas como lo hace finalmente cuando las pinta de azulino —gesto neodadaísta que nos recuerda a los lienzos monocromos de Yves Klein—. El ebrio curador asume el rol de vigilante, garante del patrimonio conservado en ese espacio arquitectónico que resguarda y genera exclusión. En la primera visita de Hilda y Marco al museo, el curador más bien parece un celador cuyo interés es obtener rápidamente algunas monedas para beber, pareciera no interesarle genuinamente que la colección perdure al futuro. Con el tiempo y luego de notar el interés superior de Marcos por la obra del pintor desconocido, se conforma con dejar un heredero que crea, admire y reconozca la grandeza larquiana; es ahí donde la transformación de Marcos, su ingreso al mundo del saber pictórico, se ve coronada, no tan solo con recibir la sucesión en el rol de curador, sino también de su inscripción como parte del relato plástico modificado en el momento en que él y su mujer son incorporados al cuadro motivador de sus desvelos.

Dueño de los lienzos, transformado en curador e inclusive en restaurador de las obras monocromas en azul (156 y ss.), empoderado en los roles heredados, justifica su menesterosa vida a partir de la negativa a vender la obra del artista: “Me gusta vivir pobremente. Así tengo poca necesidad de vender cuadros” (157); a la vez que ejercita su egoísmo y desconfianza en el público de las artes:

La verdad es que pienso que no vale la pena mostrarle la obra de Larco al público, para que la mire al pasar y la olvide. ¿No basta con que una sola persona, yo, la admire en toda su profundidad, para resucitar a Larco, no solo el Larco esplendoroso, sino también al emocionante cuidador borracho que inventó para derrotar la incompreensión? (157)

La crítica donosiana se deja caer precisamente en este contexto cuando notamos que efectivamente Marcos Ruiz Gallardo ha ingresado al mundo intelectual, al mundo de la cultura en que artistas se confunden con agentes y operadores de arte; donde el engaño, la falsificación, el fraude, la mentira y el embuste contaminan los principios éticos y estéticos fundantes de la inquietud artística.

Con un gancho sobre las rodillas pongo un cuadro azulino encima: con aguarrás y un trapo, lentamente, con mucho cuidado, desprendo la pintura azulina, intentando no estropear lo que pintó Larco hace tantos años [...] Llamo por teléfono a un coleccionista de Santiago, de esos que hacen remates de pintura chilena que quién sabe de dónde sacan, y se los vendo. Y sigo limpiando sin vender hasta que se me acaba la plata: compro una tela de la dimensión del cuadro recién limpio, la pinto azulino, la coloco en su marco y la devuelvo a su espacio en la sala de exposiciones. (156)

Marco ha comprendido la forma de manejarse en el mundo del arte nacional, donde las buenas intenciones —como las de la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional que él mismo lideró— no tienen ningún futuro, porque a nadie le importa algo si no es por su capacidad de generar réditos económicos o de poder. Sebastián Schoennenbeck en *José Donoso: paisajes, rutas y fugas* lo dice de otro modo: “la única posibilidad de existencia es la apariencia, el artificio, porque el significado original se ha oscurecido” (102). La memoria, el carácter memorial de las obras y de su autor, no se pondera frente a la posibilidad de conseguir algún beneficio monetario o reconocimiento sectorial, con ello se maniatada y se silencia la discursividad, cualquiera que esta sea, propuesta por los lienzos. Manejarse en el mundo de las apariencias, de algún modo, se nos ofrece como la actividad indiscutible que da cuenta del ingreso absoluto de Marcos al *establishment* del arte, grupo dominante y autoritario que sanciona, autoriza y legitima ciertos relatos (plásticos, sociales, económicos, culturales) que, de algún modo, reproducen las lógicas en pugna en otras esferas del desarrollo humano.

Jaime Cerón, en “El museo como representación de los conflictos sociales”, plantea que “[e]l museo no solo involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte, sino que moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión” (145). En dicho proceso de resignificación pareciera buscarse un punto inocuo en que la obra no represente agitaciones mayores de manera que la transacción (dinero o reconocimiento) pueda expresarse sin inconvenientes ni malos entendidos. En este sentido, el relato pareciera desconocer esa labor propia de las artes con salvaguardar la memoria artística de un pueblo (Dujovne; Déotte, *Las ruinas*; Malevre; Matamoros; Castilla; León) para cambiarla por un marcado

interés de controlar la memoria artística. En el plano concreto, fuera de la ficción, María Teresa Marín Torres subraya que en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial se comenzó a trabajar sobre la idea —utópica por esos tiempos debido al incipiente desarrollo tecnológico— de controlar la información procedente del ejercicio artístico “sobre todo de las (obras) gestionadas por los museos” (Marín Torres 124). Desde nuestra perspectiva, el proyecto curatorial del Museo Larco en manos de Marcos busca precisamente cerrar el círculo alrededor del goce, del interés, del negocio, de la vida de un hombre: el mismo Marcos.

Dicho de otro modo, nuestro exfuncionario bancario emprende un gran proyecto: salvar el arte y la cultura de su país, pero fracasa en su deseo, pues el museo se cierra o, mejor dicho, él lo clausura y se encierra con las obras (de las cuales ya forma parte desde el momento en que se incorpora en el relato plástico de “Naturaleza muerta con cachimba”, la obra magna de Larco). Solo vende una cada cierto tiempo para subsistir y cumplir con la tarea de mantener la mitificación de la figura del autor de tan singulares obras, sin “mosquearlo” ni agotarlo; ello, tal vez, como una forma de no llamar demasiado la atención sobre el pintor cuyo conocimiento seguía siendo de élite.

Me trajo algunos libros de referencia que le pedí porque los necesito para escribir mis noticias sobre pintura, y a veces —no muy a menudo para no mosquearlo— sobre Larco, que me publican los diarios de la tarde y llevan mi firma, y debajo, ‘De nuestro corresponsal en Cartagena’. (157)

Con esta forma de plantearse frente a los acontecimientos, nuestro personaje consume aquella máxima larquiana que orientó la vida entera de Felipe: “Es la vida lo que tiene que ser una obra de arte, decía: el arte es una mierda” (120), no importan las obras, exceptuando “Naturaleza muerta con cachimba”, importa la vida.²² El desplazamiento del interés de

22 En otro nivel de la discusión, pero no por eso menos importante, cabe recordar a Jacques Aumont en *La estética de hoy*, cuando señala que “el museo parece haberse dotado de una capacidad de absorción verdaderamente digna de una ameba” (287). Sin embargo, esa capacidad superior del receptáculo del arte ha provocado que los mismos artistas hayan perdido la confianza en la capacidad del arte de significar por sí mismo. En ese preciso momento aparece otro actor en esta compleja escena: el curador. Es este último el que construye un discurso a expensas de la obra, ejercicio en el cual se desplaza “lo artístico” desde la materialidad de la obra a su argumentación discursiva.

las obras a la figura del artista deja de manifiesto en Marcos ese carácter contemporáneo al que estamos habituados, en que el curador pareciera oscurecer el ingreso al/los sentido/s de las obras a partir de un discurso que privilegia no la materialidad de la obra sino su capacidad de significar múltiples, heterogéneos y hasta contradictorios sentidos. Las obras solo le importan a nuestro personaje en cuanto pueden financiar su práctica curatorial esporádica y su actividad clandestina como restaurador, es decir, en cuanto pueden ser el soporte de su trabajo mitificador del artista a quien retrata de continuo en su discursividad. Américo Castilla nos da la razón cuando recuerda que los espacios museales son instituciones legitimadoras, no de las obras, sino de los artistas (33).

Conclusión

En *Naturaleza muerta con cachimba* hay un tiempo mítico, circular, donde los personajes centrales imitan sus modelos y se ficcionalizan. La fabulación de sus vidas los saca del mundo real, los introduce en este juego entre realidad y ficción, o realidad y arte. Marcos no es pintor e Hilda no es modelo por llevar kimono, ambos ocupan lugares que no son suyos, pero a los cuales aparentan estar predestinados. Lo que le revela el *déjà vu* a Marcos es que ha sido escogido para ocupar su lugar en la casa museo. En la novela, entonces, el *déjà vu* implica la aparición del umbral a un nuevo mundo; un cambio del mundo material al pictórico, un cambio del mundo vulgar e ignorante al extraordinario oropel del mundo artístico, un cambio desde el espacio público al privado, desde la Corporación para la Defensa del Patrimonio Artístico Nacional a la casa/museo Larco.

El artista anciano y ebrio, dueño y artífice de las obras coleccionadas en el museo de Donoso, construye —al igual que su sucesor Marcos Ruiz— un gran relato en que el pintor irreverente, desconocido y genial, es apenas un recuerdo difuminado en el pasado que conserva a través de los lienzos. Larco no solo construyó una ficción plástica (múltiples cuadros en que “Naturaleza muerta con cachimba” es el centro organizador) sino también una ficción “real” dentro del pacto narrativo. Felipe es un invento, una ficción creada por el viejo curador para resguardar su ingreso al porvenir y para construir a la vez el mito del artista romántico (bohémio y maldito).

En este contexto, en el centro de la mitificación Larco ubicó el museo, aquel receptáculo consagratorio y lugar de memoria inequívoca, pinacoteca y almacén de uno de los nombres del arte nacional. Según Jean-Louis Déotte, en *¿Qué es un aparato estético? Benjamín, Lyotard, Rancière*, “el juicio estético no trataba sobre el arte, sino más bien sobre un objeto de naturaleza coleccionable” (9). La colección Larco, las partículas memoriales y patrimoniales de esas obras, la relación de ellas con los profesionales de arte, etc., son insumos que Donoso utiliza para retratar y generar otro relato. Un relato no plástico, aunque lleno de ficcionalizaciones antojadizas, sobre una nación pequeña en la cual el mundo de la cultura y de las “bellas” artes ha sido confiscado por actores culturales que han utilizado este soporte como herramienta política e ideológica, no para salvar la memoria sino para reconstruirla desde el propio sesgo; por cierto, dichas mentes perversas se encuentran desprovistas de ese candor de nuestro ingenioso y gallardo Marcos Ruiz.

Obras citadas

- Adorno, Theodor. *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad*. Traducido por Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962.
- Aínsa, Fernando. “Los guardianes de la memoria: novelar contra el olvido”. *Cuadernos Americanos: Nueva época*, vol. 3, núm. 137, 2011, págs. 11-29.
- Aumont, Jacques. *La estética hoy*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Cátedra, 2001.
- Castilla, Américo. *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires, Paidós, 2010.
- Cerón, Jaime. “El museo como representación de los conflictos sociales”. *Calle14: Revista de investigación en el campo del arte*, vol. 5, núm. 7, 2011, págs. 142-151.
- Colvin, Michael. *Las últimas obras de José Donoso. Juegos, roles y rituales en la subversión del poder*. Madrid, Pliegos, 2001.
- Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, MIT Press, 1993.
- Davenport, Guy. *Objetos sobre la mesa. Desorden armonioso en arte y literatura*. Traducido por Gabriel Bernal Granados, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2002.

- Déotte, Jean-Louis. *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*. Traducido por Justo Pastor Mellado, Santiago, Cuarto Propio, 1998.
- . *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Traducido por Francisca Salas Aguayo, Santiago, Metales Pesados, 2012.
- Derrida, Jacques. *Mal de archivo*. Traducido por Paco Vidarte, Madrid, Trotta, 1997.
- Derrida, Jacques, Antoine de Baecque, Thierry Jousse, y Stéphane Delorme. “El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida”. Traducido por Antonio Tudela-Sancho. *Desobra [Pensamiento: Arte: Política]*, núm. 1, 2002, págs. 93-106. Web. 20 de enero del 2017.
- Donoso, José. *Diarios, ensayos, crónicas. La cocina de la escritura*. Prólogo, selección y notas de Patricia Rubio, Santiago, RIL Editores, 2009.
- . *Taratuta. Naturaleza muerta con cachimba*. Madrid, Mondadori, 1990.
- Dujovne, Marta. *Entre musas y musarañas. Una visita al museo*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Traducido por Joaquín Jordá y Francisco Monge, Barcelona, Anagrama, 1997.
- . *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducido por Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
- González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Heidegger, Martin. *El arte y el espacio*. Traducido por Jesús Adrián Escudero, Barcelona, Herder, 2009.
- Huyssen, Andreas. “Escapar de la amnesia. El museo como medio de masas”. *Revista de Crítica Cultural*, núm. 13, 1996, págs. 16-27.
- León, Aurora. *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 2010.
- Maleuvre, Didier. *Museum memories. History, Technology, Art*. Stanford, Stanford University Press, 1999.
- Marín Torres, María Teresa. “Los museos de museos: utopías para el control de la memoria artística”. *Imafronte*, núm. 15, 2001, págs. 123-144.
- Matamoros, Corina. *Mirada de curador*. La Habana, Letras Cubanas, 2009.
- Monegal, Antonio. *Literatura y pintura*. Madrid, Arco Libros, 2000.
- Nora, Pierre. *Pierre Nora en les lieux de mémoire*. Traducido por Laura Masello, Santiago, LOM, 2009.
- Pamuk, Orhan. *El museo de la inocencia*. Traducido por Rafael Carpintero, Barcelona, De Bolsillo, 2011.

- Peavler, Terry J. y Peter Standish, editores. *Structures of Power: Essays on Twentieth-Century Spanish-American Fiction*. Nueva York, State University of New York Press, 1996.
- Reyes, Alfonso. *Calendario*. Madrid, Cuadernos literarios, 1924.
- Schoennenbeck, Sebastián. *José Donoso: paisajes, rutas y fugas*. Santiago, Orjikh, 2015.
- Stendhal. *El síndrome del viajero. Diario de Florencia*. Traducido por Elisabeth Falomir Archambault, Madrid, Gadir, 2011.
- Traba, Marta. *El museo vacío*. Bogotá, Ediciones Mito, 1958.
- Valery, Paul. *Piezas sobre arte*. Traducido por José Luis Arantegui, Madrid, Visor, 1999.

Sobre el autor

Doctor en Literatura Latinoamericana, académico e investigador del Departamento de Español de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad de Concepción. Su trabajo gira en torno a problemáticas literarias contemporáneas como: Figuraciones de la locura en la novela chilena y latinoamericana (Fondecyt 3100007 / IR), Nuevas lecturas de textos clásicos de la tradición latinoamericana (DIUC 03.F2.05 / CO1), La constitución de una dimensión museal de la narrativa latinoamericana (Fondecyt 11121221 / IR) y El rastreo de la éfrasis como procedimiento fundamental en la alianza entre novela y artes visuales (VRID 216.062.050-1.0 / IR). Además, se desempeña como director del programa de Magíster en Literaturas Hispánicas de la Universidad de Concepción y director de la publicación *Theuth. Revista de Humanidades*. Frecuentemente es invitado a participar como evaluador de proyectos del Fondo Nacional de Desarrollo de la Ciencia y Tecnología (Fondecyt) y como experto en los procesos de evaluación de becas de doctorado del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conicyt).

Sobre el artículo

Este trabajo fue concebido en el contexto del proyecto financiado por el Fondo de Desarrollo de la Ciencia y Tecnología (Fondecyt N.º 11121221), Apuntes sobre la dimensión museal de la literatura latinoamericana o los museos de papel, cuyo investigador principal es el doctor Juan D. Cid Hidalgo. En él se han rastreado las materializaciones narrativas del museo (museo de papel) en la novela latinoamericana para identificar, lo que hemos denominado, sensibilidad museal de la novela latinoamericana.