

**DE LA CASA AL MUSEO PORTÁTIL:
EL ESCRITOR FRENTE AL ESPEJO**

**FROM THE HOUSE TO THE PORTABLE MUSEUM:
THE WRITER IN FRONT OF THE MIRROR**

Mario Cámara¹

Resumen: El siguiente texto se propone como una reflexión en torno a la creciente proliferación de museos dedicados a escritores. Se analizan las políticas de exhibición en dichos museos, la construcción de la figura del autor, el aura en relación a los objetos exhibidos. Como contrapartida, se toma en cuenta un texto de César Aira que narra la visita a la casa museo de José Lezama Lima como un modelo posible de museo alternativo.

Palabras clave: museo; escritores; aura.

Abstract: The following text is proposed as a reflection on the growing proliferation of museums dedicated to writers. The policies of exhibition in these museums, the construction of the figure of the author, the aura in relation to the exhibited objects are analyzed. In return, we take into account a text by César Aira that narrates the visit to the house museum of José Lezama Lima as a possible model of an alternative museum.

Keywords: Museum; Writers; Aura.

Los museos dedicados a escritores no constituyen una novedad. A lo largo del siglo XX numerosas viviendas particulares de escritores, una vez fallecidos, se fueron convirtiendo en museos. Las residencias de Pablo Neruda en Isla Negra, Valparaíso o Santiago, la casa de Francis Scott Fitzgerald en Alabama, la de Fernando Pessoa en Lisboa, la de Guimarães Rosa en Cordisburgo o la de Drummond en Itabira, por citar unas pocas, son actualmente casas-museo y pueden ser visitadas. Pero ¿qué vemos

¹ Professor na Universidade de Buenos Aires, Argentina: <mario_camara@hotmail.com>.

cuando visitamos uno de estos sitios?, ¿qué esperamos encontrar?, ¿sobre qué régimen visual se asientan? Parto de un dato obvio pero de todos modos significativo: la conexión entre escritor y domicilio particular. “Aquí vivió Pablo Neruda”, se nos informa, “en este cuarto compartió sus tardes con Matilde Urrutia” (CASA, [s.d.]), se nos explica en otro sitio. El domicilio particular construye una biografía y una intimidad posibles, pero también un origen. En la casa museo de Drummond en Itabira uno de carteles nos hace saber lo siguiente:

Foi neste sobrado do século 19 que Carlos Drummond de Andrade morou dos 2 aos 13 anos. Foi um período marcante na vida e na obra do poeta: vários poemas escritos por Drummond relembram o tempo em que ele morou no casarão. Depois que foi transformada em museu, a casa expõe objetos pessoais do brasileiro, como a sua primeira máquina de escrever, cartas, fotografias e prêmios literários (CASA, [s.d.]).

La vivienda, sea una típica construcción colonial del siglo XIX o una construcción diseñada como las de Pablo Neruda, se propone como un sitio con el cual el escritor ha construido una relación de mutua inspiración. Desde la ventana del departamento de Pessoa podríamos imaginar la escena de *Tabaqueria*, con el señor Esteves caminando por la vereda luego de haberse cortado el cabello, y en Isla Negra creemos encontrar el paisaje perfecto que inspiró *Residencia en la tierra*. La casa museo es no solo un domicilio, sino un emplazamiento. En arquitectura, recordemos, el emplazamiento es el plano que muestra la situación y las dimensiones de un edificio que se va a erigir, así como las dimensiones, los pasos de acceso y otras características significativas. En general, por supuesto, las casas museos de escritores no explicitan su emplazamiento, simplemente seguimos un recorrido orientados por la señalética y vamos apreciando objetos y ambientes. Pero, por ejemplo, a diferencia de los emplazamientos de archivos que, salvo excepciones, carecen de importancia, la casa museo del escritor construye una interioridad y tiende puentes (los construye) con el exterior. Las ventanas desde las cuales se recorta un paisaje, los patios traseros ajardinados, o las galerías externas, se convierten en imágenes que comienzan a producir efectos sobre los escritos que ese escritor haya producido. A esos retazos visuales, que denomino emplazamiento, podríamos sumar la localización. El fastuoso Rowan Oak, que fuera el hogar de William Faulkner, localizado en Albany, nos remite de inmediato a algunos de los ejes centrales de su literatura: el sur profundo, la pobreza, la memoria de la esclavitud.

Conjuntamente con el emplazamiento y la localización, el régimen visual que se construye en el interior de estas moradas está constituido por un conjunto heterogéneo de principios. Uno de ellos es el de la organicidad y la coherencia, representado frecuentemente a través de una línea temporal progresiva que, como estaciones claramente pautadas, nos informa sobre los inicios, el desarrollo, la madurez, y la vejez plena del escritor. El otro es de tipo visual-indicial, y consiste en, por ejemplo, la posibilidad de observar el bolígrafo con el que escribió Fitzgerald, la silla en la que sentó Balzac, la primera máquina de escribir de Drummond, cartas manuscritas, en donde lo que importa no es tanto lo que allí se dice, sino el trazo del escritor. La indicialidad refrenda la existencia del autor, que probablemente hasta ese momento, para los visitantes de ese sitio era apenas una imagen –en algunos casos ni siquiera eso. En esa sucesión de objetos e indicios, el espacio íntimo comienza a hablar, se convierte en una prosopopeya, se puebla del espectro del escritor que allí vivió.

El conjunto, aun en el caso de ser minimalista, resulta escenográfico –emplazamiento, localización, temporalidad lineal, indicialidad depositada en los objetos– y se rige por principios de coherencia y homogeneidad que construyen un origen y la primacía del autor por sobre la palabra literaria o al menos algo así como su absoluto control. Lo que allí se configura es, en definitiva, un retrato honorífico a través del cual una versión del escritor se incorpora a las aguas tranquilas de la cultura oficial.

¿Pero quién decide sobre esas memorias? ¿quién construye esos retratos honoríficos? ¿quiénes son los arcontes encargados del resguardo de que esa persona literaria mantenga una apariencia coherente? En principio, en términos materiales, los herederos o los albaceas, familiares directos o indirectos o eventualmente quien el escritor haya designado como tal, llegado el caso hasta el propio Estado puede desempeñar ese papel. Estos arcontes velan por lo exhibible y también lo publicable. En este sentido se puede pensar en la severidad arcóntica de María Kodama, que justamente está abriendo, en 2018, un museo dedicado a la memoria de Borges. Es interesante recordar que Kodama inició en 2009 un juicio al escritor argentino Pablo Katchadjian, quien había editado *El Aleph engordado*, una versión libre y, como su nombre lo indica, más extendida del relato de Borges. De las cuatro mil palabras originales de la obra publicada en 1949, la versión “engordada” le agregó otras cinco mil seiscientas en un procedimiento absolutamente borgeano. Frente a la severidad arcóntica también encontramos espectadores emancipados,

capaces de burlar los relatos orgánicos y homogéneos que nos proponen las casas museo de escritores.

Quisiera tomar como ejemplo un texto breve de César Aira titulado *En la Habana*, y publicado junto a *Sobre el arte contemporáneo*, en el que el escritor argentino comienza relatando una visita a la casa museo de Lezama Lima. El relato se inicia con los prolegómenos: el desplazamiento hasta el domicilio, tocar el timbre, pagar la entrada y disponerse a una rápida visita guiada con la directora.

La recorrida, dice Aira, no pudo llevar más que unos minutos, entre cinco y diez, aun contando los discursos memorizados de la guía. No había tanto para ver: los muebles son dudosos, los cuadros no son muy buenos, hay unas vitrinas con libros (pero la biblioteca de Lezama la donó la viuda a la Biblioteca Nacional) y la mitad de los cuartos, que son cinco más un pasillo (la sala, el dormitorio de la madre, el dormitorio del poeta, el baño, el estudio y el comedor) están vacíos y se los adorna con deplorables cuadros donados por jóvenes pintores. Todo es pequeño, minúsculo, de casa de muñecas. En total el departamento no debe de tener más de cuarenta metros cuadrados. El patio, un diminuto cuadrado con una marca por la mitad donde estaba la pared divisoria, es un pozo oscuro al que dan las cocinas y lavaderos de los departamentos superiores, que parecen superpoblados. En uno de ellos, allá arriba, estuvo cantando un gallo todo el tiempo que duró mi visita. Los pisos de todos los cuartos y del patio son de baldosas con dibujos verdes y rojos. En las paredes, en todas, descomunales manchas de humedad que han hecho saltar la pintura y hasta el revoque: “La humedad es invencible –me dijo la guía–, hagamos lo que hagamos vuelve siempre, como el espíritu mismo del Maestro”. No sé diría que hacen mucho, pero la idea es poética. Si quisiera ser ingenioso, podría decir: “Qué es lo que más me gustó de la casa de Lezama? La humedad”. (Haría pendant con la famosa respuesta iconoclasta de Cocteau a la encuesta “Qué salvaría del Louvre en un incendio”: El fuego (AIRA, 2016, p. 62).

En estas pocas líneas, Aira desarma lo coartada indicial y elige, provocativamente, la mancha, con la cual enfrenta el relato coherente de la guía, y su recurrencia, como una dimensión de lo reprimido que siempre retorna. Pero Aira continúa y nosotros también. En los párrafos siguientes nos cuenta que lo que realmente le había gustado de la casa había sido una serie de objetos que observó sobre las bibliotecas y sobre el escritorio, concretamente “un vaso danés” y dos latas de tabaco, que de acuerdo al relato de la guía aparecen en *Paradiso*. ¿Qué le interesa a Aira de estos objetos? No la indicialidad, sino las imágenes que estos objetos poseen grabadas en sus superficies. Sobre el vaso danés, Aira nos dirá:

[...] una vez admirado en su realidad palpable (tan frágil) e increíble a la vez, podría abrirme un camino nuevo en la interpretación de la obra de Lezama. En

realidad, un viejo camino: el de la imagen, que es el de la microscopía. Lezama teorizó largamente, a su modo, sobre la “imagen”, o las eras imaginarias, y aunque en él la palabra está contaminada con el sentido de “metáfora”, creo que coincide, o se lo podría hacer coincidir sin violencia, con la idea de Deleuze de nuestra época actual como era antiimaginaria (2016, p. 64).

En efecto, son varios los ensayos que Lezama Lima le dedica a la imagen, cito unos pocos, “Preludios a las eras imaginarias” (1958), “La imagen histórica” (1959), “Las eras imaginarias: los egipcios” (1961), “Las eras imaginarias: La biblioteca como dragón” (1965). En “La imagen posible”, por ejemplo, uno de sus primeros ensayos, Lezama (1988, p. 300) afirma:

Apesadumbrado fantasma de nada conjeturales, el nacido dentro la poesía siente el peso de su irreal, su otra realidad, continuo. Su testimonio del no ser, su testimonio del acto inocente de nacer, va saltando de la barca a una concepción del mundo como imagen. La imagen como un absoluto, la imagen que se sabe imagen, la imagen como la última de las historias posibles. El hecho mismo de su aproximación indisoluble, en los textos, de imagen y semejanza, marca su poder discolo y cómo quedará siempre como la pregunta del inicio y de la despedida; pues cuanto más nos acerquemos a un objeto o a los recursos intocables del aire, derivaremos con más grotesca precisión que es un imposible, una ruptura sin nemosine de lo anterior. Ni es posible que un orgullo desacordado al enarcar la red de la imagen pueda prescindir de la constitución de los cuerpos de donde partió. La semejanza de una imagen y la imagen de una semejanza, unen a la semejanza con la imagen, como el fuego y la franja de sus colores. En realidad, cuando más elaborada y exacta es una semejanza a una Forma, la imagen es el diseño de su progresión. Y es cierto que una imagen ondula y se desvanece si no se dirige, o al menos logra reconstruir un cuerpo o un ente. Ninguna aventura, ningún deseo donde el hombre ha intentado vencer una resistencia, ha dejado de partir de una semejanza y de una imagen; él siempre se ha sentido como un cuerpo que se sabe imagen, pues el cuerpo, al tomarse a sí mismo como cuerpo, verifica tomar posesión de una imagen.

La imagen como vínculo con una entidad siempre fluyente, como captura de un instante y fotografía de una respiración, pero, como apunta Lezama Lima, sin mnemosine de lo anterior, sin origen. Nos resuena aquí el concepto de imagen dialéctica o, incluso, de origen de Walter Benjamin. Y de alguna manera a esto parece referirse César Aira cuando observa el vaso danés o las dos latas de tabaco. La imagen, nos dice Aira (2016, p. 64), “debe surgir como enigma, fuera del lenguaje, definitivamente sin explicación, ni justificación: fuera de todo relato posible, es decir como misterio y posibilidad infinita”. Tengo la impresión, sin embargo, de que estas reflexiones producen un corrimiento de las lecturas más tradicionales de Lezama Lima. Trataré de explicar ese corrimiento. La visita al museo-

casa de Lezama Lima es muy breve, apenas unos pocos minutos. Aira declara haber leído *Paradiso* “cuatro o cinco veces”, pero no recuerda ni la escena del vaso danés ni la presencia de las latas de tabaco en la novela. Al encontrarlos, como por azar, estos objetos le permiten imaginar una nueva teoría sobre el modo en que Lezama Lima trabaja con la imagen.

A partir de aquí la operación de Aira se vuelve enrevesada. Sus argumentos no siguen una progresión, más bien están invertidos. Aira dirá que un escritor puede hacer algo más que describir una imagen, y eso es lo que hace Lezama. En ese momento, sin embargo, aparece un nombre inesperado, el de Raymond Roussel. Una aclaración: Roussel no es inesperado para Aira, más bien es central para pensar su literatura, pero sí lo es para Lezama Lima. Aira cita el breve texto, “Cómo escribí algunos de mis libros”, en el que Roussel explica su método compositivo. Recordemos que en aquel texto Roussel indicaba que su método compositivo se valía de dos frases casi iguales en las que hubiera un mínimo cambio en algunas de las palabras o que algunas palabras tuvieran un mismo sonido y diferente sentido. Una de esas frases debía ser el inicio del relato, la otra su final. Con el tiempo, según Roussel, su método se transformó en una traslación de enunciados a imágenes, por ejemplo, “Tu ne l’aura pas” se transformaba en “Dune en or a pas” (Tu no lo tendrás en Duna de oro tiene pasos). Lo que le interesa a Aira (2016, p. 66) del método Roussel es que “un relato puede surgir no de la imaginación o la memoria o cualquier otro agente psicológico sino de la ordenación y organización narrativa de elementos o figuras provenientes del mundo externo y reunidos por el azar”, y aquí juegan las imágenes grabadas en las latas de tabaco y en el vaso danés.

El corrimiento que produce Aira, me adelanto, consiste en poner en serie a Lezama con Roussel y con él mismo. Transforma las pulsiones órficas del escritor cubano en una máquina nominalista que funciona a través del montaje, guiada por principios de similitudes y diferencias. Las latas de tabaco con diferentes escenas le servirían de este modo a Lezama para construir un relato que comience con la primera escena y culmine con la segunda. Pero, y paso aquí a la segunda parte de su argumentación, Aira nos sorprende una vez más y nos dice que Lezama no hizo eso, sino que describió.

Sucede que la guía tenía razón [...] se limitó a describir, como dice ella, los objetos y las escenas pintadas en ellos; no los usó para generar relatos nuevos sino en todo caso para decorar relatos generados psicológicamente. Y sin embargo... Es como si esas descripciones fueran un paso previo a mi utopía de lo nuevo (AIRA, 2016, p. 73).

Dicho esto, se las ingenia para que el nombre de Roussel regrese pero de otra manera. Entre los libros no escritos bajo su famoso método compositivo, Aira cita los poemas “La vue”, “Le concert” y “La source”, que son descripciones de escenas pintadas sobre objetos: La vista en una miniatura insertada en una lapicera, el dibujo en el membrete del papel de cartas de un hotel, la etiqueta de una botella de agua mineral. Hay un texto de Aira (2011) titulado “Raymond Roussel la clave unificada” en el que afirma haber encontrado la clave que une toda la producción de Roussel, la que escribió bajo el método compositivo y la que escribió por fuera de éste. Esa clave es el uso del tiempo, ocupar la mayor cantidad de tiempo. ¿Qué significa esto? Que su escritura no persiguió ninguna finalidad ulterior, no pretendió transmitir ningún mensaje o ideología, sino simplemente ocupar la mayor cantidad de tiempo, por eso su *Nouvelles impression de l’Afrique* le llevó siete años. Retomo la visita a la casa museo, el vaso danés y las latas de tabaco proponen una primera relectura (“falsa”) de Lezama Lima que lo aproxima al método rousseliano, y una segunda relectura (“verdadera”) que a su vez es, también, una relectura de Roussel, pues la teoría de las microscopías conforma la clave unificada de lectura de toda la obra de Roussel y mantiene, al mismo tiempo, a Lezama Lima próximo de su universo.²

2 Reproduzco la descripción de las tabaqueras y de la jarra danesa a las que alude César Aira: “Delante de los tres elefantes, dos tabaqueras con grabados alusivos a las delicias de los fumadores. Uno de los grabados mostraba en su parte superior una banderola que decía: La granja. En la parte inferior del grabado decía otra inscripción: Tabaco superior de la Vuelta Abajo. Más abajo una dirección: Calle de la Amargura, 6, Habana. El grabado mostraba una puertecita. La granja estaba enclavada entre una fila de pinares y un río que parecía el San Juan y Martínez. Delante de la empalizada se veían tres figuras: un arriero, que, a pie, dirigía un caballo con un serón muy cargado; delante del arriero, un caballero de indumentaria cotidiana, se paseaba apacible, como quien viene de la casa de la novia muy esperanzado o va a su casa donde lo espera una esposa fidelísima; en la esquina, otro caballero, este sí enigmático y apesadumbrado, parecía regresar de un entierro, o meditar sombríamente en una quiebra que lo ronda. Su sombrero de copa lo acercaba a los últimos años de Stendhal neurótico, diplomático retirado, con las escapadas a las bibliotecas de Londres, de José Saco cuando se iba a documentar sobre la esclavitud egipcia. Lo curioso era la coincidencia en el instante de una calle, de un arriero, un caballero diligente y otro preocupado y solemne.// La solución de esta extraña triada coincidente venía dada por el otro grabado. La banderola del otro grabado decía: la sopimpa habanera de 1948. En el óvalo del grabado, hombre y mujer danzantes, los ojos muy irritados, es el fervor deseoso el que los hace mirarse sobresaltados. Él le aprieta la pequeña cintura. Ella con elegante *langueur* deja caer su mano sobre el hombro del acompañante. A ambos lados del grabado, ceñidos por guirnaljetas, una inscripción bilingüe: ‘Nueva y superior fábrica de tabacos puros de la Vuelta Abajo’, calle de los Oficios 79, de la G. LL. y C. De esta fábrica

El texto de Aira (2011) referido, “Raymond Roussel la clave unificada” fue escrito con motivo de una exposición que el Museo Reina Sofía le dedicó a Roussel en 2011. Curada por Manuel Borja-Villel, François Piron y João Fernandes y titulada “Locus solus. Impresiones de Raymond Roussel”, la exhibición estuvo centrada en destacar la importancia de Roussel para una serie de artistas, desde Marcel Duchamp a Salvador Dalí. Recordemos que Duchamp declara que luego de asistir a la representación de *Impressions de l’Afrique* supo que dirección tomaría su obra.

Roussel suscitó muy pronto mi entusiasmo. Lo admiraba porque había creado algo jamás visto por mí. Eso es lo único que provoca en mí un profundo sentimiento de admiración, algo que se basta a sí mismo, que nada tiene que ver con grandes nombres o influencias. Apollinaire fue el primero que me mostró las obras de Roussel. Era la poesía. Roussel se consideraba filólogo, filósofo y metafísico. Pero sigue siendo un gran poeta. Propiamente fue Roussel el responsable de mi cristal “La mariée mis a nus par ses celibataires, encore (DUCHAMP, 1978, p. 160).

En la exhibición dedica a Roussel se encontraba *Étant donnés*, que debe observarse a través de un agujero hecho en una puerta de madera

tendremos un depósito en S. Thomas. A la derecha del óvalo, la misma inscripción en francés: ‘Fabrique nouvelle et super de cigarres purés de la Vuelta Abajo. Rué des Officios 79. de G. LL. y C. Nous aurons un dépôt de cette fabrique á S. Thomas’. Era un anuncio, con la ingenuidad publicitaria del siglo XIX en el que se veían el campesino, el hombre cotidiano y el elegante, transcurriendo por delante de una granja criolla, con secretas y elaboradas fascinaciones. Una de estas fascinaciones brotaba de las humaredas de la hoja y de las deslizantes delicias de la danza” (LEZAMA LIMA, 1982, pp. 362-363); “Coge la pieza danesa, revisa con lentitud los motivos grabados, la vuelve a poner en el mismo lugar. Recuerda los motivos: los barcos pequeños, como aquellos que son de plata y se exhiben en las vitrinas, en la bahía resuelta en un simplista cuadrado escolar. Las murallas que ciñen las plazas y el palacio real, con el burgomaestre recibiendo una comisión de estudiantes chinos, que le muestran una colección de estampas de la China de las montañas y los lagos. Luego, ya por la mañana, los ómnibus a la puerta mayor de las murallas, para recorrer los castillos medievales y las fábricas de vajillas. El círculo superior de la jarra es un castillo muy almenado que no precisa si es de nuevo las murallas que inician, con su puerto de cuadrados escolares, donde están anclados unos barcos que parecen ballenas con una bandera danesa arponada. El niño coge de nuevo la pieza danesa, quiere memorizar los motivos que se tienden a lo largo de la carretera hasta el castillo rocoso que almena el cuello de la jarra. Reintegra la jarra al sitio de su costumbre, pero ahora un manotazo la derrumba, la vuelve fragmentos con motivos completos y añicos indescifrables. La abuela no quiere exagerar el daño para que el niño no hiperbolice su miedo, comienza a recoger en silencio todos los pedazos de la jarra, a guardarlos en un paquete y a ponerle cintas y cordeles, como si fuese –la abuela no es irónica–, un regalo recibido por la mañana. Suena el timbre. ¿Serán los padres que llegan para regañar al niño? Ahora la Abuela tiembla y aprieta al niño contra su pecho” (LEZAMA LIMA, 1982, p. 377).

de Cadaqués, lo que obliga a que un único espectador -testigo oculista, reducido a una visión monocular- mire a través de una de las dos lentes de aumento, cristales de lupa encajados en una placa de vidrio. Este dispositivo evoca el poema “La vue”, escrito por Roussel (2018, p. 12) en 1904, inagotable descripción en verso de un paisaje en miniatura, inscrito en una bola de cristal en el fondo de un portaplumas: “Se enciende a veces un reflejo momentáneo/ en la vista encastrada en el fondo de un cortaplumas/ contra el cual está pegado mi ojo...”. “La vue” fue uno de los poemas citados por Aira.

Me interesa la perspectiva escogida por los curadores, al menos una de ellas, con la cual César Aira seguramente debe haber concordado. Esa perspectiva pone de relieve la preponderancia del concepto de procedimiento y de máquina sin función, la máquina célibe de Michel Carrouges, que resulta central para pensar buena parte de la producción artística del siglo XX. Y aquí retorno al libro de Aira, pero a su primer texto, *Sobre el arte contemporáneo*. En este texto Aira nos cuenta un origen, el origen de su literatura, de su proyecto literario, de su máquina de escribir historias. Cuenta que en el 1967 compró en una librería de Buenos Aires el libro de Duchamp *Marchand du sel* y que ese libro lo cambió para siempre.

A los dieciocho años que tenía cuando lo compré, yo quería ser escritor; quería escribir novelas como las que me habían acompañado desde la infancia, opinar sobre mis colegas, teclear la máquina de escribir hasta gastarme los dedos, decir cosas inteligentes, importantes, ser poeta, ensayista, ganar el Premio Nobel; además, y como si todo esto fuera poco, todavía me sentía a tiempo de llegar a ser Rimbaud. Pero el hechizo de Duchamp, esa especie de fascinación fría de la que él parecía tener el secreto, interrumpió para siempre estos planes (AIRA, 2016, p. 15).

Se construye en este relato de origen una cadena interesante: si Roussel “interrumpió” los planes de Duchamp o los orientó, Duchamp interrumpe los planes de Aira, que a su vez lee a Lezama desde una perspectiva rousseliana. Me pregunto ahora, para ir concluyendo, cómo sería una imaginaria casa-museo de César Aira o una virtual exhibición dedicada a un escritor curada por Aira. No tengo una respuesta clara para eso, pero teniendo en cuenta sus operaciones en la casa museo de Lezama Lima, que implicaban aspectos relacionados con la construcción de series anacrónicas y orígenes cruzados que ponían en crisis la idea de autor, creo que un interesante ejemplo es, ya no una casa museo, sino una exhibición, la de Fernando Lindote, llamada

Desenhos Antelo, jogos de amor e apropiações, realizada en 2008 en la galería Nara Roesler. Dicha exhibición partió de un gesto de Raúl Antelo, quien firmó dos hojas A4, luego de lo cual Lindote realizó sus diseños. La muestra consistió en siete diseños sobre papel y seis óleos sobre tela. Ivo Mesquita, el curador de la muestra, en el texto que forma parte del catálogo, sostiene que Lindote se apropia del imaginario heredado de los surrealistas, más precisamente del de las máquinas célibes o amorosas, y por supuesto, de la firma de Antelo. Pero la firma aquí no funciona como marca indicial, sino como máquina iterativa que pone en discusión la categoría de autoría, no solamente la de Fernando Lindote, sino la del firmante Raúl Antelo. ¿Cómo pensar la relación entre firma y dibujo? ¿No sería acaso posible pensar en la firma como un diseño y en el diseño como un texto? Por ello, creo que más que frente a una operación de apropiación, estamos frente a una operación de atribución errónea. La firma de Antelo, más que legitimar los diseños de Lindote, los multiplica en sus sentidos, los desplaza y les construye otros orígenes. Ese sería, quizá, un modelo posible de museo de escritor para César Aira, uno que tenga la portabilidad de la *Boite em valise* de Duchamp, uno en el que la figura de autor y su psicología, su coherencia y su homogeneidad sean difuminadas hasta la nadería o se multipliquen hasta el espanto, y uno, finalmente, en el que se nos inste a recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esa técnica puebla de aventuras los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce *La imitación de Cristo* ¿no es suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales?

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César. *Sobre el arte contemporáneo / En la Habana*. Buenos Aires: Mondadori, 2016.

AIRA, César . Raymond Roussel la clave unificada. *Carta*, 2011, pp. 46-49. Disponible en: <<http://www.elboomeran.com/nuevo-contenido/304/raymond-roussel-la-clave-unificada/>>.

CASA de Carlos Drummond de Andrade [Museu]. [s.d.] Praça do Centenário, n. 137, Centro, Itabira – MG. Disponível em: <<https://www.fccda.com.br/casa-de-drummond/>>. Acesso em: 10 maio 2019.

LINDOTTE, Fernando. *Desenhos Antelo*. São Paulo: Nova Letra, 2008.

DUCHAMP, Marcel. *Duchamp du signe*. Trad. Josep Elías Carlota Hesse. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

LEZAMA LIMA, José. *Paradiso*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1982.

Recebido: 18/01/2019

Aceito: 26/04/2019

Publicado: 10/07/2019