

Mirar a (un) tiempo. La anécdota, entre la historia del arte y la novela del artista

DANIEL LESMES

Universidad Complutense de Madrid

Departamento de historia del arte

jdlesmes@ucm.es

Sumario: 1. De la anécdota a la *novella*; 2. Lo que separa la historia *del* arte (y lo que le pueda unir a la novela); 3. Claves, llaves, rostros e instante; 4. Clichés; 5. ¡Las cosas como son!; 6. La plusvalía de la anécdota (y también su minusvalía); 7. El pie y las huellas; 8. Pasajes y cortinas; 9. Tarjeta postal; 10. Autoridad y narración; 11. Sumisión/Subversión; 12. *No soy yo*.

1. De la anécdota a la novela

Según una anécdota que circula hasta hoy, cuando Tony Smith se decidió a montar en el jardín de su casa el primero de esos enormes cubos negros que le harían célebre en los años sesenta, una de sus hijas se acercó fascinada, rodeó la escultura y acabó por preguntar: “¿qué hay dentro?” (Goosse, 1981: 11). Por sencilla que parezca, la pregunta de la niña sigue dando que pensar, sobre todo en relación a unas esculturas que bien pronto fueron catalogadas como *minimal art* por su “mínimo contenido de arte”. Bien mirado, ocurre algo parecido con muchas de las anécdotas que encontramos en la historia del arte; apenas son minucias de esa historia, y sin embargo, a menudo introducen una suerte de dinámica que no poco tiene que ver con las propias obras de arte. Claro que no parece que ése fuese el motivo que más animase a los historiadores del arte a contarlas cuando lo que hacían era narrar las vidas de los

artistas. Pero si no hay vida sin anécdotas, llama la atención que, cuando los historiadores dejaron de estructurar sus discursos con anécdotas de artistas, germinase precisamente ese subgénero literario que se conoce como la *novela del artista*. Así, todo lo sorprendente que sería encontrar hoy un libro como *Anecdotes of Painting in England*, que tanto se le criticó a Horace Walpole en 1771 por su falta de rigor, no lo sería tanto si el libro tratase de vidas evidentemente inventadas como ocurre con las *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* que William Beckford publicó unos años después (Calvo Serraller, 2013: 43).

Si, como en alguna ocasión ha dicho Estrella de Diego, “las anécdotas son el territorio de la no autoridad” (2001: 8), lo cierto es que el título de Walpole era completamente sincero. Aunque puestos a escudriñar lo que sea una anécdota, quizás la etimología de esta palabra añada un sabroso matiz, puesto que los griegos llamaban *anékdotos* a lo que aún “no ha salido fuera”, lo que aún no se ha hecho público y se dice por primera vez. Por eso los historiadores del arte Ernst Kris y Otto Kurz explicaban, allá por 1934, que el sentido propio de la palabra “anécdota”, como “algo nuevo, desconocido, y por tanto secreto”, se relaciona con ese tipo de relato corto que en Italia comenzó a llamarse *novella* (2007: 27); lo cual, por cierto, refuerza la hipótesis de que cuando la historia de arte se fue despojando de sus anécdotas, la novela las fue tomando para sí.

A este respecto también decían Kris y Kurz que las anécdotas cumplieron en la historia del arte la importantísima función de describir al “artista tipo”, es decir, “la imagen del artista que tenía en su mente el historiador” (2007: 28), y quien sabe si esa imagen no permanece hoy en la memoria del público, al menos a juzgar por el *revival* de la novela del artista al que asistimos desde hace tiempo y al que se suma un número considerable de secuelas cinematográficas. Claro que afirmación de Kris y Kurz recuerda mucho al modo en que, en la época en que ellos escribieron *La leyenda del artista*, se argumentaba –con una particular revisión de la impronta platónica en Cicerón– que el propio artista trabaja con cierta idea que tiene en su mente. A fin de cuentas, eso sugería ya Ernst Cassirer, y Erwin Panofsky lo reafirmaba en un libro publicado en 1924 con el esclarecedor título de *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. ¿Sugerían entonces que también el

historiador trabaja como el artista al albergar, como él, en su mente la idea de lo que “el artista” es? ¿Pero no estaban separadas estas dos actividades, ya desde antiguo –al menos desde Aristóteles–, al punto de ser incompatibles? Heidegger decía incluso que los estudios de la historia del arte no tienen razón de ser y que los propios historiadores del arte “no pueden entrar en confrontación con [su] objeto, ya que, después de todo, son historiadores y nunca son artistas” (2019: 228). De ser así, las anécdotas, en su propia capacidad para volcarse hacia la novela del artista, ocuparían precisamente el lugar de esa separación, es decir, estarían justo en esa brecha que escinde a la historia *del* arte.

2. Lo que separa la historia *del* arte (y lo que le pueda unir a la novela)

Que las anécdotas sean el punto crucial de esta doble relación (entre la historia del arte y la novela del artista, pero también entre la historia y el arte) da una idea del extraño lugar que ocupaban los historiadores que las contaban. Basta con recordar en este sentido la diferencia que estableció Aristóteles entre la historia y la poesía –entendida ésta de un modo tan amplio como él mismo señalaba al hablar de todas esas artes de quienes producen imágenes (*eikonopoiós*)–. Esa contraposición no sólo estaba marcada por la que existe entre lo fáctico y lo ficticio, sino sobre todo por una separación, en este caso insalvable, entre lo particular y lo general. Por eso, una distinción como la que él empleó al afirmar que el historiador “dice lo que ha sucedido” y el poeta “lo que podría suceder” entraña, a pesar de su aparente sencillez, la dificultad de comprender que el poeta trabaja con tipos –y en eso se parece su forma de operar a la filosofía–, mientras que el historiador sólo da cuenta de lo que particularmente le ocurrió a un particular (Aristóteles, 1974: 158). Digamos que un historiador, en el sentido aristotélico, distribuiría su trabajo entre datos, descripciones y anécdotas, sin poder siquiera ordenar el transcurrir de los hechos de forma lógica, pues si suceden muchas cosas simultáneamente y con fines dispares, la historia es, en realidad,

tan irracional que ni siquiera se podría extraer de ella ningún tipo, al menos sin forzar la particularidad de cada individuo que la padece. Y la padece, desde luego, porque, para Aristóteles, la historia, en su suceder, es inestable, fortuita e incluso imposible de disciplinar, de tal manera que sería absurdo hacer una filosofía *de* la historia, y desde luego, mal que les pese a los historicistas, abordar su relato como ciencia.

Con un planteamiento como el de Aristóteles, las anécdotas sobre artistas no podrían haber producido algo así como la “imagen del artista”, al menos en teoría. Sin embargo, aún sin invalidar la distinción que él proponía, no quisiera dejar pasar la oportunidad de señalar que los historiadores antiguos, a los que la filosofía les quedaba tan lejos precisamente por no poder ocuparse ellos de nada “universal”, todavía podían citar la pequeña imagen de la anécdota como si fuese una apertura mucho más amplia para el pensamiento. Por ejemplo, cuando Herodoto cuenta cómo intentó humillar Cambises al rey de Egipto tras derrotarlo, sólo dice que se mantuvo impasible al ver desfilar como esclavos a todos sus seres queridos; asegura que ni se inmutó al ver a su hija convertida en sirvienta, que no se quebró cuando vio que conducían a su hijo al cadalso, pero al ver alrededor de aquel penoso desfile mendigando a un anciano andrajoso con el que alguna vez había compartido mesa, rompió a llorar desconsoladamente. El historiador no dice más. Tampoco explica nada. Sin embargo, todos le buscamos algún sentido a ese llanto; sin duda por eso afirmaba Walter Benjamin, a propósito de esta anécdota, que “se parece a las semillas que han estado encerradas bien herméticamente durante miles de años” y que aun así “han conservado hasta el día de hoy su capacidad de germinar” (2010: 389).

A la manida expresión de que una imagen vale más que mil palabras se le podría dar la vuelta, como sugiere Isidoro Valcárcel Medina, y decir entonces que “hacen falta mil imágenes para explicar una palabra” (Castro, 2018: 65). En el caso de las anécdotas quizás mil imágenes sean pocas. Valcárcel Medina lo sabe perfectamente, por lo menos a juzgar por su obra *2000 d. de J. C.*, un libro de dos mil páginas y donde cada página contiene una anécdota ocurrida en cada uno de esos años. Por otra parte, tan de acuerdo parece estar Valcárcel Medina con lo que Aristóteles decía a propósito de la historia que cuando da cuenta de lo que ocurrió en España en 711, 1212 o 1936 no habla ni de la entrada de los

musulmanes en la península, ni de la primera victoria de los cristianos sobre ellos en las Navas de Tolosa ni, por supuesto, del estallido de la Guerra Civil, sino de otras cosas que efectivamente ocurrieron esos años y el artista-historiador pensó dignas de ser destacadas. Sin embargo, lo más curioso de este libro quizás no sean las anécdotas que contiene, sino que uno se lo pueda encontrar en una biblioteca universitaria en la sección de Historia Universal, justo como le ocurrió a mi amigo Ignacio Estella: “¿Qué pasaría –venía a preguntarse él– si un hipotético estudiante de historia con el deseo de profundizar en los acontecimientos más señalados de cada año hojeara este libro?” (Estella, 2016: 113–126). Si, por ejemplo, buscase en la página de 1987 una mención al tercer mandato de Margaret Thatcher o si, siendo él historiador del arte, se interesase por el récord de venta que ese año logró uno de los cuadros de *Girasoles* de Van Gogh –iniciándose entonces la conocida obsesión del mercado con este pintor–, simplemente se encontraría que ese año apareció por última vez en Nueva Zelanda el albatros llamado “La abuela”, con que ya podemos imaginar la cara que se le quedaría a este historiador en ciernes.

Ni que decir tiene que esa obra de Valcárcel Medina sólo podría encontrar su punto de máxima corrosión en un mundo en que el espíritu de la historia es un individuo de naturaleza universal (cfr. Hegel, 2005: 101), precisamente como pensaba Hegel cuando al entrar Napoleón en Jena exclamó aquello de que había visto al espíritu de la historia montado a caballo. Claro que ésa sería la última de las anécdotas que se permitirán contar los historiadores, más interesados entonces en el paso indefectible con que avanza la historia misma. Digamos que Cronos tiene su lógica y desde ella se puede universalizar, todo lo contrario a lo que apuntaba Aristóteles sobre el historiador y su diferencia con el poeta –e insisto, con el artista–. Como si ambos se pudiesen intercambiar los papeles que el Estagirita les atribuía, resulta que llegó un momento en que los historiadores también podían reconocer a los grandes tipos de la historia, un poco como cuando Balzac decía que:

El genio es tan visible en el hombre que, paseando por París, hasta la gente más ignorante distingue de inmediato a un gran artista cuando pasa. Es como un sol moral cuyos rayos colorean todo a su paso. (1855: 476)¹

¿De dónde pudo sacar Balzac esta imponente imagen del artista? ¿Acaso de las biografías de artistas de un Giorgio Vasari o de un Lodovico Dolce? ¿Acaso de sus anécdotas? Cuando Vasari introducía su “vida de Leonardo”, apelando a los “grandísimos dones” que a veces se ven llover “desde los influjos celestes [...] de manera sobrenatural” (2014: 471) o cuando Dolce afirmaba que Tiziano “camina a la par de la naturaleza, por lo que cada figura suya está viva, se mueve, sus carnes tiemblan” (2010: 179), o incluso cuando este último sugiere que este pintor no ponía colores, sino carne (2010: 185), ya puede figurarse uno lo que habían sido las lecturas de Balzac. Sin embargo, no es exactamente ese tipo de legado lo que más me interesa, sino la propia capacidad que las anécdotas podrían tener, como decía Blanchot, para “hacer del pensamiento un espectáculo [y] crear un personaje de ficción sin la menor preocupación por las delicadezas de la verdad”. La cuestión que a continuación formula Blanchot podría estar directamente vinculada con aquellos historiadores que no dejaron de contarlas: “¿De dónde viene esa necesidad de buscar lo verdadero tan solo al nivel de la anécdota y por lo artificial de lo pintoresco?” (1962: 578)². Pero, ¿a qué verdad se refería Blanchot? ¿A lo que llamamos la “verdad histórica”? ¿O acaso podríamos entender que, en lo que al arte respecta, se trataría de eso que Cézanne llamó “la verdad en pintura”? Pero ¿es que puede darse algo así? ¿Acaso puede “decir” la

-
- 1 Las notas a pie están aquí simplemente destinadas a indicar los textos originales que cito, especialmente en los casos en que estimo que es preciso contrastar la traducción que he escogido. Aquí, el texto de Balzac dice así : “Le génie est tellement visible en l’homme, qu’en se promenant à Paris, les gens les plus ignorants devinent un grand artiste quand il passe. C’est comme un soleil moral dont les rayons colorent tout à son passage.”
 - 2 Blanchot trataba el concreto caso de Georges Bataille, criticando que se hablase de él simplemente como de “un homme qui entra en extase”. Efectivamente, eso, para Blanchot, “c’est donner la pensée en spectacle et créer un personnage de fiction sans le moindre souci des délicatesses de la vérité”. De ahí que se pregunte a continuación-: “D’où vient ce besoin de ne chercher le vrai qu’au niveau de l’anecdote et par le faux du pittoresque ?”

pintura algo sobre la verdad? ¿Acaso puede siquiera exponerla? “Queda un espacio por abrir para darle lugar a la verdad en pintura”, escribió Derrida, pero eso no está “ni afuera ni adentro” del cuadro (Derrida, 2010: 16)³. Tal vez con las anécdotas podría ocurrir algo parecido, quizás tengamos que abrirlas de esa manera, sin saber a qué atenarnos, sin buscar ni afuera ni adentro, y desde luego, pues su relación con la verdad siempre está por decidir.

3. Claves, llaves, rostros e instantes

En un importante pasaje de la novela de Miguel Ángel Hernández, *El instante de peligro* (2015), la artista Anna Morelli rebate al historiador novelista Martín Torres la idea de que “el arte es a veces pura contingencia”, y lo hace apuntando directamente a la “verdad”: “El arte verdadero”, dice la artista, con un énfasis que a juicio del narrador supondría su diferenciación con el falso arte, es decir, con la impostura, “sólo existe cuando no puede ser de otra manera de la que es”, y añade la siguiente explicación:

Hay un mecanismo interior que te dice que así deben ser las cosas. Como una caja fuerte. Buscas todas las combinaciones perfectas hasta que oyes el clic que la abre. Es así, aunque ese clic no se oye; se intuye. Y entonces eres consciente de que has llegado. (Hernández, 2015: 191)

Al leer este pasaje recuerdo de inmediato la “Caja negra” de Tony Smith y la pregunta que su hija le hizo. Algo debe de haber dentro de la caja, al igual que en la novela de Miguel Ángel Hernández toda la historia se despliega desde las fotografías que Anna Morelli encontró por casualidad en una vieja maleta. En este sentido, no es extraño que la novela de Hernández se abra ella misma con dos citas seguidas de Walter Benjamin en las que se alude a lo verdadero en su faceta más escurridiza,

3 “Un espace reste à entamer pour donner lieu à la vérité en peinture. Ni dedans ni dehors, il s'espace sans se laisser encadrer mais il ne se tient pas hors cadre.”

es decir, su faceta temporal. Desde esas mismas citas se podría pensar que, mucho antes que la artista intentase abrir la caja, *alguien* dispuso aquella combinación, de tal manera que volver a encontrarla y escuchar ese clic sería algo así como “articular históricamente el pasado”, como se dice en la primera cita de Benjamin que aparece en esta novela. Así, lo que Hernández llama con Benjamin “el instante de peligro” (Benjamin, 2008: 307), sería el instante en que la artista –o el historiador– vendría a dar con esa clave por tanto tiempo olvidada. Sin embargo, con la segunda cita de Benjamin que Hernández emplea el asunto se complica, puesto que tal vez, esa combinación nunca fue formulada propiamente en cifras, o por decirlo con el filósofo alemán, puede que aquí tengamos que “leer lo que nunca fue escrito” (Benjamin, 2009a: 67).

Por todo esto, la metáfora de la caja fuerte de la artista de Morelli me recuerda también a algunas historias que seguramente Benjamin le escuchó alguna vez a su amigo Gershom Scholem. Es sabido que el concepto de historia de Benjamin tiene un marcada vertiente teológica, así como la tiene su propia teoría de la interpretación, de modo que Scholem no le aburriría con parábolas como aquella del sabio “hebreo” –probablemente de la escuela rabínica de Cesarea– que explicaba la interpretación de las Sagradas Escrituras comparándolas a un gran palacio con muchísima habitaciones, en cada una de las cuales la puerta tiene puesta una llave que no abre, puesto que “las llaves de todos los aposentos están cambiadas” (Scholem, 2001: 13). Así, la tarea de descubrir la “verdad”, incluso como “sentido del sentido”, consistiría en encontrar la llave adecuada... o la contraseña de la caja que la custodia, como un Sanctasanctórum, de tal manera que al introducirla hará “clic”.

Si la artista –o el lector– busca descubrir lo que hay dentro de la caja, aún podría ser más complicado. El propio Scholem cuenta alguna historia más a este respecto que sigue admitiendo esa relación. Cuenta, por ejemplo, cómo, para la Cábala lusiánica, las Sagradas Escrituras poseen nada menos que “seiscientos mil ‘rostro’, planos de sentido o entradas, según el número de hijos de Israel que se encontraban reunidos en el monte Sinaí”. Así, aquí ya no encontramos ni una sola combinación que en otro tiempo *alguien* dispuso, ni tampoco un número indeterminado de llaves que *alguien* ha cambiado de puerta, sino que cada rostro de la “verdad” sería únicamente visible y descifrable por uno

de los hijos de Israel, pues “cada uno está en posesión de una propia e inconfundible posibilidad de acceso a la revelación”, de tal manera que “la autoridad ya no constituye el ‘sentido’ unilateral e inconfundible de la comunicación divina, sino que es muestra de su plasticidad infinita” (*unendlichen Plastizität*) (Scholem, 2001: 13). Trasladado al ámbito artístico, se podría decir que cada artista –siempre que lo sea– tendría su estilo personal e intransferible, y precisamente su trabajo consistiría en dar con él.

Sin embargo, digamos que aún existen rasgos conservadores en esta asignación de posibilidades que no se refieren ya a las llaves sino a las personas. Digamos que todavía hay otro tipo de lectura que Scholem no duda en llamar “revolucionaria” y a la que se añade, esta vez sí, una dimensión temporal, quizás la de ese *instante de peligro* a la que Miguel Ángel Hernández se refiere en su novela y que, como dije, ha tomado directamente de Walter Benjamin bajo la premisa de “apoderarse de un recuerdo que relampaguee en el *instante de un peligro*” (*Augenblick einer Gefahr*) (Benjamin, 2008: 307). Precisamente a este instante nos remite también Scholem a través de san Pablo y su “tiempo mesiánico” (*Ho nyn Kairós*). Ya se sabe que es propio de lo revolucionario el estallar, y ese estallido no dura más que un instante que, por lo demás, ha de ser el oportuno: llamémosle, si no “el instante de la revolución”, sí “el instante de la revelación”.

Recapitulemos entonces: primero teníamos una caja fuerte y sus posibles *claves*, luego una infinidad de puertas con las *llaves* cambiadas, a continuación la verdad como caleidoscopio de *rostros* que sólo se pueden ver uno a uno según una sola mirada; ahora, con el planteamiento paulino, además tenemos un *instante (kairós)* que puede concentrar todo eso y al mismo tiempo desplegarlo. Esto explica, por ejemplo, por qué decía san Pablo que cada cosa que ocurrió en el pasado fue “en figura” (*typos*) de este tiempo (1 Cor 10, 5–7); por eso decía también que el “tiempo apremia” o, más bien, que “ha plegado velas” (*ko kairós synestalménos*), que se estrecha, que se abrevia (1 Cor 7, 29–31).

Otro autor muy interesado en Benjamin, Giorgio Agamben, ha desarrollado esta cuestión de una manera sorprendente, sobre todo para el caso de que todo esto tenga algo que ver con *el instante de peligro* al que se enfrenta la artista Anna Morelli, incluso para el caso en que tenga

que ver con las anécdotas sobre artistas, o por lo menos con sus novelas. Lo señalo precisamente porque Agamben no sólo se refiere a la relación que el pensamiento de Benjamin tendría con el *kairós* paulino, sino porque su explicación coincide con una de las más célebres anécdotas que se hayan contado sobre artistas. En lo que respecta a la relación entre Benjamin y el *kairós* de san Pablo, Agamben explica ese instante de peligro, mesiánico por excelencia, recurriendo a la imagen que el alemán proponía para describir cómo el *ahora* está cargado de tensiones: sería como una línea entre dos fuerzas, la del *antes* y la del *después*, de tal manera que su instante cortaría de un tajo el tiempo presente. Claro que cuando uno lee esto se imagina una línea horizontal cortada por otra vertical, y se equivoca. En realidad la imagen que proponía Benjamin era algo más compleja, al menos a juzgar por la palabra con la que se refería a ese mismo corte (2013: 757). Los primeros editores de Benjamin leyeron esta palabra como *apollnischen*, que no existe en alemán. Seguramente la letra menuda y apretada de Benjamin les hizo dudar y entonces optaron por corregirla y escribir: *apoll<i>sche*, con lo que la frase de Benjamin se haría comprensible en alusión a cierto “corte apolíneo”, es decir, al corte de Apolo. A este respecto, Agamben afirma que se trataba de un error de lectura, pues, según dice, nunca ha existido un “corte de Apolo”. No entraré a discutirlo, simplemente diré que Agamben propone leer de corrido la frase: “*nach dem apellinischen Schnitt*”; es decir, “según el corte *apelinio*” (2000: 52).

¿Qué corte es ése y qué tiene que ver con el tiempo y, más aún, con algún tipo *de* verdad que podamos referir al arte? Todo esto nos remite a la anécdota que Plinio el Viejo cuenta, en el libro XXXV de su *Naturalis Historia*, según la cual Apeles fue a visitar al pintor Protógenes en Rodas, y al llegar a su taller sólo encontró a una señora que guardaba sus pinturas. Ésta le preguntó por su nombre para decirle a Protógenes que estaba buscándole, pero Apeles simplemente le pidió que le dijera que le buscaba “esta persona”, y así trazó una finísima línea de color sobre un cuadro que había allí apoyado en un caballete. Cuando Protógenes volvió a su taller, la señora le contó lo ocurrido, y en cuanto vio la línea supo que se trataba de Apeles. ¿Quién si no podía trazar algo tan fino? El de Rodas decidió entonces entrar en el juego, y trazó con otro color, sobre esa primera línea de Apeles, una segunda línea que la

dividía. En este punto recuerda Agamben que, según el relato, el propio Apeles volvió una vez más al taller, y al ver la línea que dividía la suya se esmeró en hacer otra línea, más sutil todavía, que dividiera a las tres (Plinio el Viejo, 2001: 98).

La comparación que Agamben hace entre esta anécdota y el *kairós* paulino se refiere al modo en que divide él mismo la división que dicta la ley. Para lo que aquí tratamos se podrá comprender perfectamente que esa ley es la que hace coincidir la combinación con la caja, la llave con la puerta o la única mirada con el único rostro. *Alguien* hizo todo eso en el pasado, alguien distribuyó esas posibilidades como se distribuyen estilos entre los artistas, como a unos les toca ser artistas y a otros no. Pero he aquí que con este corte “apelíneo” dice san Pablo que “no todos los [hijos] de Israel son de Israel” (Rom 9, 25), y añade: “*llamaré pueblo mío al que no es mi pueblo*” (Rom 9, 25); por eso afirma Agamben que el “corte de Apeles mesiánico no alcanza jamás un universal” (2000: 53). Lo cual, trasladado a las propias anécdotas, nos haría dudar de si en efecto configuran una “imagen (universal) del artista” o si por el contrario pueden ser como esa línea de Apeles sobre la línea de Protógenes, de tal manera que dividen lo que es de por sí una división similar, por ejemplo la que distingue a los artistas de los que no lo son.

4. Clichés

En cierta ocasión me encontré, en una residencia de artistas, con que uno de ellos había sustituido los letreros que dividen los cuartos de baño según el género por otros que lo hacían según fueras artista o no. A este respecto me sigue convenciendo lo que otro de los artistas de aquella residencia escribió tiempo después: “todo el mundo es un artista, mientras piensa y actúa como tal” (Saiz, 2018: 37). Desconozco qué cuarto de baño era el más utilizado, si el de los artistas o el de los no-artistas, pero lo que más me interesa de esa afirmación es cómo desplaza la instancia de nominación hacia el propio trabajo y, sobre todo, al tiempo en que éste se realiza. A qué otra instancia nos remitimos habitualmente

al llamar a alguien “artista” es algo fácil de imaginar, e incluso resulta imperativo hacerlo, sobre todo cuando aquí se trata precisamente de entender cómo se consolida su “imagen”. Frente a ella, el tiempo que corresponde a un trabajo artístico opera como una división dentro de la división al punto de romper los esquemas: ¿artista/no-artista? Quizás eso depende del momento.

No hace falta decir que el arte requiere de tiempo, y que incluso precisa de un tiempo que nadie sabe cuándo va a llegar. Por supuesto, el instante decisivo del que hablaba Cartier-Bresson no sólo pertenece al clic de la cámara, sino al sobresalto provocado por eso que Roland Barthes llamó el *punctum*. Cuando la artista imaginada por Miguel Ángel Hernández borra las fotografías que encontró en aquella maleta que antes evocaba, ha de saber cuándo parar. Esa novela incluye algunos ejemplos que permiten señalar directamente a la persona tras el personaje, puesto que tras la obra de Anna Morelli se encuentra Tatiana Abellán. Los créditos de las ilustraciones que encontramos al final de la novela lo confirman, como también lo hace la explicación que ofrece la artista —¿la verdadera artista?— de su trabajo: “el borrado químico sobre la foto, conservando una mínima huella de la propia fotografía” (López Morales, 2013). La pregunta entonces es: ¿cuándo parar? Ese es el índice temporal de las huellas que deja Morelli/Abellán en sus obras, tal es el clic de su borradora.

Pero digamos que *ellas* borran lo que a otros les cuesta tanto poner, como a ese otro pintor que imaginó E.T.A. Hoffmann con el nombre de Berklinger. “Hace ya muchos años que ha muerto para el arte para el que siempre había vivido”, leemos en *El Salón del Rey Arturo*, “se pasa días enteros ante el lienzo preparado y su mirada fija en él. A eso lo llama pintar” (Hoffmann, 2014: 739). Aquí la cuestión podría resultar de distinta índole y si en el ejemplo de Morelli/Abellán se trataba de cuánto cuesta terminar en el momento oportuno, aquí lo que cuesta es empezar.

Se trata de la misma situación que solía comentar Deleuze a propósito de Francis Bacon y también de Cézanne. Según decía Bacon, antes de comenzar a pintar ocurren ya muchas cosas (Sylvester, 1999: 56), incluso decía que aparecen involuntariamente: el lienzo sigue en blanco, pero de algún modo está ya lleno de marcas. Eso es lo que más le llamaba la atención a Deleuze sobre “la pintura antes de pintar...”: “toda una

categoría de cosas que podríamos llamar “clichés” ya ocupa el lienzo antes del comienzo” (2002: 83–84)⁴. Digamos que un lienzo nunca está en blanco, de modo que el primer golpe del pincel implica ya una suerte de destrucción, pues aunque se trate simplemente de un borrón ya hay borradura. A este respecto Deleuze insistía en el ejemplo de Cézanne: todo lo que le costó pintar una sola manzana implicó igualmente un fatigoso trabajo de borrado de clichés, de eliminación de imágenes convencionales que uno no sabe bien de dónde salen, pero que están ahí, persistiendo en nuestra mirada.

Considerándolo desde esta otra perspectiva –es decir, desde la perspectiva de cómo comenzar y no tanto de cuándo acabar–, también nos encontramos con que ese trabajo va “por momentos”. Me refiero, desde luego, a esos pocos momentos en que a Cézanne le envolvía “ese destello venido de ninguna parte”, como señalaba Merleau-Ponty (1996: 32)⁵. Lo que a Cézanne le costaba dar una sola pincelada nos lo podemos figurar ante sus propios lienzos, sobre todo por el modo en que la pintura no alcanza a cubrir su totalidad. Cada golpe de pincel entrañaba para él una gran duda, y no por casualidad el célebre texto que le dedicó Merleau-Ponty se llama “Le doute de Cézanne”. Por supuesto que se trata de una duda referida a su manera de trabajar, una duda referida a “la búsqueda de la realidad sin abandonar la sensación”, pero que igualmente le permitía “no tener que escoger entre sensación y pensamiento” (1996:17–18)⁶. Añadamos que esta duda se presentaba por la propia necesidad de pintar ese “minuto del mundo que pasa” (1996: 23)⁷, pero sobre todo porque Cézanne tanteaba la posibilidad de que en ese mismo instante quede en suspenso el modo habitual en que vemos las cosas, que se detengan todos los clichés.

A un teórico de la literatura como Gabriel Josipovici no le ha hecho falta demasiado esfuerzo para relacionar *La corde raide* de Claude Simon con esta duda de Cézanne que Merleau-Ponty reformuló

4 “[...] toute une catégorie de choses qu’on peut appeler ‘clichés’ occupe déjà la toile, avant le commencement”.

5 “[...] cette lueur venue de nulle part”.

6 “Sa peinture serait un paradoxe : rechercher la réalité sans quitter la sensation [...]”. “Cézanne n’a pas cru devoir choisir entre la sensation et la pensée”.

7 “Il y a une minute du monde qui passe, il faut la peindre Dans sa réalité”.

prácticamente en el mismo momento en el que vio la luz aquella novela. Claro que para Josipovici la cuestión no es que Cézanne aparezca como personaje en ambos escritos, sino que se trata, precisamente, de que el propio Claude Simon escribía al modo en que, según Merleau-Ponty, trabajaba Cézanne (2012: 125–132). En este punto se entiende que un paso como el que Josipovici señalaba sólo se habría dado porque, como Merleau-Ponty afirmaba, “las dificultades de Cézanne son las de la primera palabra” (1996: 25)⁸. Sin duda, eso le debió de interesar profundamente a un novelista como Claude Simon, quien observaba que la literatura llevaba un retraso de más de cien años respecto a la pintura, precisamente en su intento de despojarse de toda “su pantalla anecdótica” (*écran anecdotique*), esto es, de liberarse de su obligación de ilustrar un “hecho grandioso” (*haut fait*) (Simon, 1985). Y aunque él sabía perfectamente que la anécdota no tiene por qué ser grandiosa –más bien todo lo contrario, pues podría ser simplemente lo que Cézanne llamó *le motif*–, también ponía sobre la mesa, de forma al menos tan clara como Blanchot, el problema al que nos enfrentamos, que no es otro, por supuesto, que el de la anécdota como cliché. Pero ¿qué es un cliché, sino una imagen categórica, incluso una imagen que divide en categorías visibles? En ese caso, podría ser que el primer golpe de pincel, al igual que la primera palabra, venga precisamente a cortar ahí mismo donde las categorías dividen visiblemente las cosas, donde la “imagen”, lo que se suele llamar “la buena imagen”– exige ese reparto tan característico en el que cada cosa “es lo que es”. Para entender cómo operan las anécdotas en relación a la “imagen del artista” este reparto resulta crucial.

5. ¡Las cosas como son!

No cabe duda de que las anécdotas que la historia del arte nos ha transmitido tienen que ver muy a menudo con estos clichés. Lo que quizás puede pasar más desapercibido es el modo en que esa relación está

8 “Les difficultés de Cézanne sont celles de la première parole”.

sujeta a cierta forma de entender la historia (del arte). Probablemente, muchos conocen aquella anécdota que cuenta Giorgio Vasari sobre cómo encontró Cimabue a un joven Giotto que, siendo tan solo un pastor, dibujaba estupendamente a las ovejas con una piedra puntiaguda sobre una roca (2014: 117). Es fácil comprender que con esta anécdota Vasari exaltaba la imitación de la naturaleza como paradigma de la historia que se disponía a contar, la historia de los progresos en esa misma línea que Giotto aprendió a dibujar él por sí mismo, naturalmente. De igual modo, con esa anécdota de Vasari se perfilaba una “imagen del artista” que iba a perdurar por largo tiempo. Respecto a lo primero, sólo faltaba que el procedimiento se aplicase a algo más prestigioso que una simple oveja para que la cosa empezase a progresar. Y de hecho, eso ocurre de inmediato en el relato de Vasari, cuando Giotto pinta el rostro de Dante y con él introdujo el arte de “retratar *bien* del natural a las personas vivas” (*ritrarre bene di naturale le persone vive*) o mejor dicho, “resucitó el moderno y buen arte de la pintura” tras haberse perdido durante siglos.

Por supuesto, la mención al retrato de Dante en los frescos de la capilla del palacio del Podestà que hoy se encuentran en el museo Bargello suena menos a mito que el caso de las ovejas. Seguramente por eso un grupo de lectores devotos de Dante, muy atentos al relato de Vasari, se decidió en 1839 a buscar el célebre retrato bajo las capas de cal que en esa época recubrían la sala. Vieron ese rostro de perfil y de inmediato lo identificaron con el poeta: aunque estaba muy desdibujado, quedaba claro, por el libro que porta bajo el brazo, que sólo podía ser Dante. Únicamente había que reparar el color, pues el rojo de la capa sin duda se había borrado; y ya puestos, también había que repintar un poco los rasgos, ya que, indudablemente, los desastres acumulados durante siglos habían desfigurado el rostro, separando, por ejemplo, demasiado la nariz del ojo; igual que las comisuras de los labios: tenían que repintarse hacia abajo, puesto que todo el mundo sabe que Dante tenía clavado en el rostro ese gesto característico de la boca. Al dar por finalizada esa intensa e interesada restauración, ya no cupo duda: ¡era Dante Alighieri! (Gombrich, 1994: 15).

Ni que decir tiene que todo esto ha suscitado las más amplias sospechas, tanto en lo que se refiere a la identificación del rostro con Dante como a la propia autoría de Giotto. Los historiadores del arte

son a menudo como Sherlock Holmes, no se les escapa ningún detalle. Ernst H. Gombrich, por ejemplo, descubrió que, incluso bajo todas esas modificaciones, no podía tratarse de un retrato de Dante, sino que esta pintura –que ni siquiera sería de Giotto, sino que se trata de un trabajo de taller– partiría de un arquetipo, es decir, de una idea (1994: 13). Y en lo que respecta a Vasari, ni siquiera él sería el autor de la célebre anécdota sobre Giotto y las ovejas, sino que estaría tomada de los *Comentarios* de Lorenzo Ghiberti. Aunque, bien pensado, al señalar todo esto lo único que hacemos es invertir la fórmula mimética del “este es aquel” sin salir realmente de su registro, cuando lo que subyace en el fondo de la anécdota de Vasari es precisamente el lugar de este tipo de semejanzas y por tanto de estas atribuciones. Mucho me temo que lo que ocurre entre las ovejas de Giotto y su retrato de Dante no acaba de resolverse diciendo que “este *no* es aquel”, puesto que la construcción que Vasari realiza –la de la propia historia del arte–, tiene ahí en ese dilema su principal sostén. Dicho de otro modo, al negar la atribución no se invalida el sistema; de hecho, ni siquiera se entiende cómo opera esta anécdota.

Si en el “retrato” de Dante subyace un mito, lo cierto es que éste se conforma en la propia idea de un retrato del natural, un “vivo retrato”. Por eso en la anécdota que Vasari nos cuenta se despliega algo más que una cuestión estrictamente iconográfica y no basta con afirmar que estamos ante la sola herencia transmitida de un “tipo” cuyo rastro hemos de buscar en los precedentes de la “imagen del poeta”. Lo que marca la importancia de estas anécdotas de Vasari es que entre ellas se establece todo un sistema capaz de sostener la *idea* de que esa *resurrección* del arte moderno no se dio a base de copiar a los antiguos, sino tomando a la propia naturaleza como modelo; es más, partiendo del retrato en vivo. Y a este respecto, ha señalado Didi-Huberman algo que, bien mirado, resulta evidente, pues la idea de renacimiento que articula el libro de Vasari precisaba, exactamente, una “mitología de la vida” (1994: 429), ¿no es eso, a fin de cuentas, lo que ocurre en *Las Vidas*?

El título del libro de Vasari no es un título cualquiera sino que alude a una idea directriz; no se trata únicamente de que todo su libro esté repleto de alusiones a la vida (*vivace, vivezza, vivacità*), sino que la propia idea de Renacimiento trata de sacar de escena cualquier cosa que nos recuerde la muerte, tal y como Didi-Huberman lo ha subrayado: “La

palabra ‘Renacimiento’ sólo dice, sólo quiere decir *la vida*” (1990: 259)⁹. Supongo que por eso, cuando Vasari trató de establecer el modo en que se dan los progresos del arte tuvo que empezar por compararlo con un cuerpo: “los cuerpos humanos”, dice, “nacem, crecen, envejecen y mueren”; de igual modo ocurre con el *buen arte*, por supuesto, y sobre todo con “el progreso de su renacimiento” (Vasari, 2014: 103). La idea de semejanza que articula Vasari alcanzaba, por tanto, al propio relato de la historia del arte, su modo de construirse y su propio desarrollo. Aunque sea por eso tenemos que prestar mucha atención a la anécdota de Giotto, puesto que su hazaña más destacada no habría sido copiar a los antiguos, sino llegar al mismo resultado a base de copiar la naturaleza. ¿En qué, si no, consistiría el milagro de Giotto? ¿Y en qué, si no, consiste el planteamiento historiográfico de Vasari?

En efecto, todo el relato de Vasari opera a partir de esa *Natura* que de inmediato él escribe con mayúscula, pues de ninguna otra manera se puede escribir lo que a fin y al cabo corresponde a la *Idea*. El “milagro” de Giotto, según Vasari, habría consistido, pues, en descubrir que bajo esa *Natura* subyacía la *Idea*, e igualmente, el esforzado trabajo de Vasari no habría sido otro que el de construir una historia propiamente idealista, como lo es el eje que la articula toda ella. Porque, ¿cuál es verdaderamente el sujeto de esta historia? ¿Los artistas? Más bien se diría que lo es el propio Arte, entendido, eso sí, a partir de lo que Giotto aprendió naturalmente de la naturaleza: el dibujo, el *Disegno*. ¿Y qué es el *Disegno* para Vasari? Eso se termina de aclarar en la segunda edición de su libro, la de 1568. Allí, Vasari revisó y amplió, entre otras cosas, lo escrito a propósito del arte de la pintura, haciéndolo pivotar todo él sobre esta palabra, *Disegno*, que expresaría, a un mismo tiempo, la apariencia y la declaración del concepto (*apparente espressione, et dichiarazione del concetto*); es decir, que el *Disegno* sería algo que o bien poseemos ya en la mente o bien “otros imaginaron y fabricaron en la idea” (1568: 43). Esta palabra tendría, pues, el doble valor de ser *diseño* y *designio*, dibujo y pensamiento aceptado por la voluntad.

Leída desde esta perspectiva, la anécdota que Vasari cuenta sobre Giotto y las ovejas no podría estar mejor escogida, tanto como es

9 “Le mot ‘Renaissance’ ne dit, ne veut dire que *la vie*.”

acertadísima la mención a su perfeccionamiento en el retrato de Dante. Aunque lo que importa en este caso no es si verdaderamente Giotto hizo un retrato del poeta, ni siquiera si había un arquetipo previo, no importa tanto si había previamente algo así como una “imagen del poeta” (y ¿por qué no?— del artista). La clave de toda la anécdota que da comienzo al renacimiento vuelve a ser “la vida”, pues, a fin de cuentas, si Vasari transmitió una “imagen del artista”, ésta sería la de quien “*devuelve vida*, no solamente al arte mismo, sino a las cosas y a los seres vivos o muertos que él representa miméticamente” (Didi-Huberman, 1990: 259–260)¹⁰. Sin embargo, esa vida de la que habla Vasari es concebida de un modo particular en su frontal oposición a la muerte, y no sólo en un sentido abstracto sino muy concreto.

Fiémonos de nuestros más perspicaces historiadores y demos por cierto que el retrato de Dante en el Palacio del Potestà ni es *de* Dante ni es de Giotto. Según los más rigurosos historiadores, Dante y Giotto ni siquiera se conocieron y mucho menos trabaron amistad (Didi-Huberman, 1994: 395). En ese caso, la anécdota de Vasari estaría atravesada por un sorprendente anacronismo cuya más sencilla formulación se ofrece en que, efectivamente, él vio algún retrato del poeta, uno de esos que en su época circulaban por Florencia. En cualquier caso, se trataba de un retrato posterior al que él nos dice que pintó Giotto, posterior incluso al propio Dante, o sea: un retrato póstumo. Digamos que por mucho que el pintor y el poeta fuesen contemporáneos, el celeberrimo retrato al que se refiere Vasari sería el retrato de un muerto. Ahora, bien, cuando reconocemos el inconfundible perfil de Dante, con su nariz aguileña y el rictus de su boca curvada hacia abajo, en retratos tan posteriores como el que hizo Botticelli en 1495 (hoy en una colección privada de Ginebra) o incluso el que el propio Vasari introdujo en 1544 en un cuadro que muestra a *Seis poetas toscanos* (hoy en Instituto de Arte de Minneapolis), no nos resulta excesivamente “idealizado”, sino que incluso parece como si procediera de algo así como una máscara mortuoria, como ésas a las que los antiguos romanos llamaban simplemente *Imago* y que aún se seguían

10 “L’artiste ‘renaissant’ n’est pas vu autrement, en fin de compte, que comme l’artiste *redonne vie*, non seulement à l’art lui-même, mais aux choses et aux êtres vivants pour morts qu’il représente mimétiquement.”

haciendo en época de Dante y hasta en un tiempo muy posterior. No hace falta, en este caso, entrar en un estéril juego de atribuciones para afirmar que en época de Vasari sí se hacían retratos del natural, aunque fueran de un modo muy distinto al que él impulsa en sus *Vidas*, pues precisamente estaban estrechamente vinculados con la muerte. Por eso dice Didi-Huberman que toda la operación de Vasari, destinada a garantizar el concepto auto-referencia del Arte, consistió en “*matar a la muerte*”, sacarla de un plumazo de su historia, distanciándose precisamente de esos retratos llamados *Imago*. Por eso dice Didi-Huberman que toda la operación de Vasari consistió en “*matar la imagen*” y sustituirla por el idealismo del *Disegno* (1990: 258–259).

Con todo, se podría decir que la propia anécdota de Giotto imita su procedimiento. No importa tanto que vaya de lo inverosímil de las ovejas a lo verosímil del retrato de Dante. Lo que cuenta fundamentalmente es que funciona ella misma como un *Disegno*, es decir, como ese tipo de imagen contrapuesta a la *Imago*, la “viva imagen” del artista resultaría entonces de la más profunda negación de su muerte. Dicho de otro modo: Vasari habría infringido la propia definición de historia que Aristóteles formuló, haciendo de la mera anécdota el lugar de paso desde lo particular a lo universal, de tal manera que la imagen de Giotto sería desde entonces la “imagen del artista”, una imagen que es por fuerza igual a sí misma.

6. La plusvalía de la anécdota (y también su minusvalía)

Visto el ejemplo de Vasari se puede entender mejor por qué decían Kris y Kurz que con anécdotas como la de Giotto se fraguaba “la imagen del artista que tenía en su mente el historiador” (2007: 28). Pero igualmente se podrán entender las sospechas de Maurice Blanchot y de Claude Simon. Sin embargo, en su propio paso hacia la *novela del artista*, habría que preguntarse si todas las anécdotas funcionan de esa manera, si todas ellas consolidan una imagen tan fija y persistente como lo son a fin de cuentas los clichés. Por volver a lo que contaba al principio

a propósito del cubo negro de Tony Smith, o por volver incluso a eso que en la anécdota aún “no ha salido fuera”, se podría afirmar que entender las anécdotas sencillamente como proponen Kris y Kurz, sería algo así como conocer de antemano lo que hay dentro de su “caja negra”, cosa que, si se me permite decirlo así, sólo ocurre en los aviones cuando éstos sufren un accidente. Hemos de reconocer, al menos, que con una “imagen” de ese tipo la imaginación no vuela tanto y que es algo así como el pesadísimo Golem del que hablaba Blanchot: “el ídolo irrisorio que nos hace visibles y contra el cual, a los vivos, nos toca protestar por lo discreto de nuestra vida” (1962: 578)¹¹. ¿Un ídolo Frenhofer? Sin duda que algo de eso tiene, aunque la novela de Balzac da para mucho más. ¿Un ídolo Jed Martin? Eso resulta más discutible, pese a que en la novela de Houellebecq, *La carte et le territoire* (2010), aparecen varios personajes que sin duda lo son, al menos en lo que se refiere a los de ese cuadro que tanto le cuesta terminar y en el que figurarían *Damien Hirst* y *Jeff Koons repartiéndose el mercado del arte*.

La cuestión que quisiera dilucidar, sin embargo, se podría formular de la siguiente manera: si las anécdotas que contaban –y aún cuentan, aunque con notables diferencias– los historiadores del arte se pueden comprender como punto de encuentro con las novelas, si esas anécdotas se hallan, por así decirlo, entre la historia y la literatura, e incluso entre la historia y el arte en general, entonces ¿sólo operan ahí como el elemento cristizador de la “imagen del artista”? ¿Acaso no tienen también algo que ver con la manera en que las imágenes revolotean sin terminar de cristalizar, o incluso con el modo en que desaparecen, como en la novela de Miguel Ángel Hernández, *El instante de peligro*, se borran en la propia operación artística de Anna Morelli, o como ya lo hacía la mujer del cuadro en la novela de Balzac?

En este punto me urge concretar la discusión que propongo, recurriendo a dos maneras de entender las imágenes. De una parte está lo que Heidegger llamó “imagen-esquema” (1992: 89), está lo que muy atinadamente Georges Didi-Huberman ha llamado, precisamente en relación con lo que decía Blanchot, la *imagen-singularidad*,

11 “[...] la dérisoire idole qui nous rend visibles et contre laquelle, vivants, il nous est donné de protester par la discrétion de notre vie.”

imagen-unidad, sobre todo: *imagen-síntesis*”, una que muestra lo general, una que, siendo una unidad, vale para muchos (Didi-Huberman, 2000: 163–164). Ni que decir tiene que la “imagen del artista” es de este tipo, digamos un “arquetipo”. Sin embargo, hay otras imágenes –así, en plural–, que pueden ser, éstas sí, mucho más anecdóticas, momentáneas, imprevisibles, las que sin saber cómo nos asaltan en mitad del camino, al modo de un recuerdo o de un fulgurante deseo. Sin embargo, estas imágenes no cristalizan nada, por el contrario, parece como si se desprendieran de las cosas –las que nos sucedieron pero también las que vemos–, al punto de modificarlas de sopetón, al grado de que nunca parecen las mismas cosas. A esas imágenes, con razón, Didi-Huberman las ha llamado *imágenes-despojos* (*images-dépouilles*), simples pellejos, tiras, trizas, sólo trozos.

Desde estas otras imágenes, que tanto tienen que ver con el arte, desde luego, habría que reconsiderar las anécdotas –incluso como pasajes entre la historia y la novela, la historia y la literatura, la historia y el arte– al modo en que Walter Benjamin las contraponía, precisamente, a las “construcciones propias de la Historia”. Porque si él comparaba a estas últimas con “consignas militares, que acuartelan y acorazan totalmente la vida verdadera”, igualmente decía que las anécdotas son como “una revuelta callejera”, una contra las abstracciones, claro está, una contra los arquetipos (Benjamin, 2015: 870–871). No quiero decir que esto siempre ocurra así, simplemente señalo como hipótesis que, tal vez, las anécdotas de la historia del arte, así como las novelas de artistas, no sólo cumplieren la función de perfilar “la imagen del artista” que *ya* tiene el historiador en mente. Si las podemos considerar como una suerte de pasajes entre la historia del arte y la llamada novela del artista, si están justamente ahí donde se separa la historia *del* arte, tal vez se puedan considerar como dispositivos artísticos de hecho, incluso como lo que podía haber de artístico en una historiografía que, por aspirar al rigor “científico”, se separa precisamente del arte. Digamos entonces con Roland Barthes que también en esa historia “los momentos de verdad son como los puntos de plusvalía de la anécdota” (1984: 323)¹². Qué plusvalía sea ésa, depende de cada cual.

12 “[...] les moments de vérité sont comme les points de plus-value de l’anecdote.”

7. El pie y las huellas

Estáis ante una mujer y buscáis un cuadro. [...] La carne palpita. Va a levantarse, mirad.

— ¿Veis vos algo?, pregunta Poussin a Porbus.

— No. ¿Y vos ?

— Nada (Balzac, 1855, 304)¹³.

Este pasaje de *Le Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac quizás dé pie a considerar cómo operan las anécdotas en relación con el arte. Probablemente el pasaje sea uno de los más conocidos de las novelas del artista, tanto como para saber que quienes no vemos nada somos nosotros. ¿O acaso vemos por un instante ese “pie delicioso” que bajo las gruesas capas de pintura acaba por aparecer como un pie vivo?: “Hay una mujer ahí debajo”, exclama a continuación Porbus sorprendido, e incluso espantado. Es como si la propia Catherine Lescault, la *Belle Noiseuse* que nadie ha visto pero con la que el pintor Frenhofer dice que vive desde hace años, estuviese bajo esa “*muraille*” de pintura, como si el trabajo del pintor solo hubiese consistido en hacerla salir de esos infiernos al modo en que Orfeo bajó a ellos para sacar a Eurídice, sólo que él ha querido desenterrarla a base de cubrir su cuadro con capas y más capas. Ese pie que se ofrece de forma fulgurante, como en un chispazo, hace que el *connaisseur* experto en leer cuadros lo vea así, aunque sea por un instante. Pues el instante pasa sin que apenas nos demos cuenta, y por muy perfecto y hasta marmóreo que fuese el pie de Catherine, a Poussin no acaba de convencerle el cuadro: “¿Os dais cuenta de que vemos en él a un gran pintor?”, le dice Porbus, y él responde: “Es incluso más poeta

13 “Vous êtes devant une femme et vous cherchez un tableau. [...] Les chairs palpitent. Elle va se lever, attendez.

— Apercevez-vous quelque chose ? demanda Poussin à Porbus.

— Non. Et vous ?

— Rien”.

que pintor” (1855: 306)¹⁴. Pero esta observación está cargada de recelo, por supuesto; digamos que para Poussin ese pie no es sino anecdótico en mitad del desastre que muestra la tela en general, digamos que es sólo un *detalle*. Más allá de él, incluso se podría afirmar, como de inmediato hace Poussin, que “no hay nada *sobre* su tela”¹⁵. No: *sobre* la tela no hay nada, sólo pinceladas, incluso brochazos; no es *sobre* el lienzo donde algo podría haber para Porbus y Poussin, sino debajo. Aunque a juzgar por lo que dice Poussin, puede que el pie de Catherine no haya sido más que una *alucinación* provocada precisamente por la poesía de Frenhofer, por su labia, y no por la pintura, no por la propia materia pictórica.

En efecto, puede que el pie sólo fuera una *anécdota* como tantas que se han contado a propósito del extremo realismo de los pintores, una anécdota más sobre el más logrado parecido. Sin embargo, sabemos que para Frenhofer no es ese tipo de *mimesis* la que cuenta: “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista, sino un poeta!” (1855: 287)¹⁶. Eso se lo ha dejado bien claro a un Portus que probablemente no haya sido capaz de comprenderlo, pues junto a Poussin, seguirá buscando un “cuadro” en el lienzo de Frenhofer, y no a una mujer. Igualmente, como a Poussin, quizás también a Portus le resulte sospechosa la sola mención a la poesía. Pues, sin duda, estamos ante dos maneras de entender la pintura, y por eso entenderá también el lector que, incluso en el pasaje del pie —que aparece y de inmediato pierde toda importancia—, estamos ante dos maneras distintas de entender la imagen. Así, este célebre pasaje del relato podría referirse a un doble efecto de las imágenes, tal como Didi-Huberman argumenta (1985: 92–93).

¿Cómo tratan con las imágenes por una parte Frenhofer y, por la otra, Porbus y Poussin? ¿Cómo son esos dos efectos de las imágenes? En primer lugar, cuando Frenhofer se emociona —pero los otros dos no ven nada por más que cambien de lugar frente al lienzo (*toile*)— tendríamos

14 “— Savez-vous que nous voyons en lui un bien grand peintre ? dit il [Porbus] — Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin.”

15 “[...] qu’il n’y a rien sur sa toile.”

16 “La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer ! Tu n’es pas un vil copiste, mais un poète !”

el efecto de algo así como un *trozo* en el que la pintura se muestra en capas superpuestas borrándose entre ellas, algo así como el efecto de un *pedazo de muro* de pintura (*effet de pan*, dice Didi-Huberman). Ahí, donde las pinceladas de Frenhofer no tienen ningún sentido, sin embargo, ante sus ojos todo ese paño –como dicen los arquitectos de un *lienzo de pared*¹⁷– es objeto de una extraordinaria e intermitente *figurabilidad*. En segundo lugar, cuando Poussin y Porbus miran de cerca, incluso muy de cerca, encuentran lo que podríamos llamar, también con Didi-Huberman, un “efecto de detalle” (*effet de détail*): un pie, por supuesto, y quizás, teniendo en cuenta lo que es esa parte del cuerpo, además de un detalle, un fetiche, por no decir incluso que este detalle tiene por sí mismo una estructura fetichista. Porque por muy “realista” que sea el detalle, también está ligado, en el relato, a la invisibilidad del resto del cuerpo, a su enterramiento bajo la pintura (Didi-Huberman, 1985:100).

Pongamos entonces que Porbus y Poussin ven asomar el “delicioso pie” precisamente porque su mirada parte de la oposición misma entre lo visible y lo invisible, lo que hay debajo y lo que hay sobre el lienzo. Como detalle, el pie surge de abajo hacia arriba, y como detalle también rasga el velo que para Frenhofer constituye precisamente la clave de esta pintura que, sin lugar a dudas, para él es poética. En contraste con el “efecto de detalle”, “el efecto de paño” (*effet de pan*) no tiene lugar exactamente sobre el lienzo ni bajo él, sino que se da *en* la propia materia pictórica: sólo ahí están vivas las imágenes para Frenhofer, mientras que, en el detalle, como ya se habrá entendido, pesa la sospecha de que ahí debajo se encuentra una muerta. Es su pie lo que aquí sirve de indicio, es el detalle lo que preocupa a Porbus y a Poussin. Cuando Frenhofer entra en ese juego, comienza a dudar: él tampoco ve nada, al menos hasta que las lágrimas de desesperación vuelven a velar su mirada y, de repente, la ve ya como la viva imagen de Catherine, no de “cuerpo presente” como se dice en castellano de los cadáveres, ni “ausente”, como en ellos está lo vivo; no es el pie lo que Frenhofer busca, sino su huella, algo que no se puede borrar sin dejar otra huella, que la borra, y otra más, y así hasta las cenizas que cierran la novela.

17 Aquí palabras *trozo*, *pedazo*, *paño* y *lienzo* se nombrarían, según Didi-Huberman, con una sola palabra francesa: *pan*.

¿Se podría seguir este doble efecto relacionado con las imágenes – aquí como detalles, allá como huellas– también en las anécdotas, y, por relación, igualmente en las novelas? Si así fuera, diría que en su propio paso de la historia *del* arte a la novela, las anécdotas muestran también esta doble faz que bien podría determinar (o no) su lectura: podemos ver en ellas magníficos detalles o podemos seguir su paso –y por tanto sus huellas– entre la historia y el arte.

8. Pasajes y cortinas

A juzgar por lo que Heidegger decía, ese paso, entre la historia y el arte, parece poco menos que imposible. Ciertamente, Heidegger fustigaba a estos historiadores por sus ridículos esfuerzos al periodizar los estilos, al descubrir atribuciones y al presentar descripciones que incluso tildaba de periodísticas. El filósofo podría haber continuado reprochándoles sus anécdotas de artistas, como antes lo habían hecho tantos otros. De hecho, en otra anotación de sus *Cuadernos negros*, él sitúa el propio eje del historicismo sobre la anécdota, equiparada a la “propaganda” y entendida como una mera “apariencia” (*Schein*) de la que ni siquiera podría hacerse cargo el historiador, y esto por la sencilla razón de que se le escapa el propio proceso de objetualización que él mismo pone en marcha (Heidegger, 2017: 283). Ya se ve que Heidegger no era muy aficionado a las anécdotas... En cualquier caso, si en esa sorprendente identificación que él propone entre anécdota y propaganda se pudiese atisbar algo sobre el modo en que se vuelven tópicos por su propia repetición hasta cristalizar en la “imagen del artista”, lo cierto es que “el artista” también tenía para Heidegger algo de anecdótico. Al menos a juzgar por el modo en que lo describe en su célebre ensayo sobre *El origen de la obra de arte* como “algo indiferente” (*etwas Gleichgültiges*) que simplemente hace de pasaje (*Durchgang*) hacia la obra a base de autodestruirse (Heidegger, 1977: 26).

En ese pasaje de Heidegger no se anula la “imagen del artista” heredada del romanticismo, como tampoco se nos impide circunscribirlo

al particular ámbito de la anécdota, al menos si es que ésta acaba por producir una “imagen-esquema”. Pero, incluso, el papel que Heidegger le atribuye al artista ni siquiera resulta un obstáculo para seguir planteando la hipótesis de que las anécdotas podrían introducir algo artístico en el relato del historiador. Es decir: la anécdota, sin dejar de ser capaz de objetivar la imagen del artista, al mismo tiempo podría no objetivar nada. Esta comparación entre la manera en que según Heidegger opera el artista y la forma misma de la anécdota puede ser muy atrevida, lo sé, pero si uno piensa un poco en anécdotas como las que Plinio el Viejo contaba, bien podría decirse que son precisamente el pasaje que permite que el historiador ponga a su lector en contacto con la experiencia artística, aun a costa de un enorme sacrificio, claro está.

El historiador puede contar, por ejemplo, que Zeuxis compitió con Parrasio, y que cuando descubrió su cuadro para mostrárselo al jurado resulta que presentaba unas uvas pintadas de tal manera que incluso los pájaros bajaban a picotearlas. La cosa suena a leyenda, por supuesto, y más aún cuando la anécdota sigue diciendo que, un instante después de desafiar a Parrasio a que descubriera él la cortina y mostrase su cuadro, el propio Zeuxis se dio cuenta de que su competidor lo había engañado, puesto que se trataba de una cortina pintada (Plinio, ed. 2001: 93). Sin duda, lo que aquí se descubre es a la literatura operando en el propio relato histórico e invalidándolo desde la ficción; sin embargo, con ello también se impele a la reflexión sobre el arte sin que sea el historiador el que se ocupe de eso. Así, al seguir esta historia se podría pensar, como Jacques Lacan, que su principal asunto no estriba en la mayor o menor semejanza visible entre esta pintura y esta cosa, pues a fin de cuentas a un hombre no se le engaña tan fácilmente por eso como por su propio deseo de ver esa “otra cosa” que hay detrás, en este caso, de una cortina como “algo más de lo cual exige ver” (1973: 102)¹⁸. En realidad, en la medida en que la anécdota impele a la imaginación también trabaja de un modo muy similar al de esa cortina: está hecha para ver algo más.

18 “[...]quelque chose au-delà de quoi il demande à voir.”

9. Tarjeta postal

En cierta ocasión Georges Didi-Huberman recibió una postal firmada por el pintor Simon Hantaï que reproducía *La Coronación de la Virgen* de Enguerrand Quarton. Se trata de una imagen que sobrepasa los dos metros de ancho y casi los alcanza de altura, y en la que llama la atención el modo en que el artista drapeó las telas de intensos colores, rojo y azul, con pliegues de un brillo incandescente. El historiador, que a la sazón escribía un libro sobre Hantaï, venía manteniendo con él una serie de conversaciones en las que, por supuesto, el tema de los pliegues, que es fundamental en las obras de este artista, había salido a relucir. Sin embargo, al leer lo que Hantaï había escrito en el dorso de la postal, los pliegues de *La Coronación* daban cuenta de una cuestión crucial para las imágenes del arte: “Manto con largos pliegues pintados. Lo que pasa bajo el manto nos salta a los ojos –se abre hasta perderse de vista” (1998: 49)¹⁹. Ni que decir tiene que esos pliegues no constituyen el tema del cuadro de Enguerrand Quarton, pero con el tamaño que tienen tampoco se podría decir que son un mero detalle en la pintura. Tampoco la extensión de esta anécdota es lo decisivo en el relato del historiador; lo decisivo es su capacidad para que eso que oculta salte a la vista, no por hacer visible, claro está, sino por su eficacia visual.

Como esa tarjeta postal recién recibida a modo de *nouvelle* –y quizás también podríamos decir que con algo novelesco, aunque sea por el modo en que Didi-Huberman compara en cierto momento a Hantaï con Frenhofer (1998, 12)–, las anécdotas podrían abrir más que cerrar. Sobre todo en este caso, podrían abrir la propia imagen del artista, para entender, por ejemplo, que en Frenhofer no sólo encontramos un cliché, sino también la “admirable *excepción*” de una obra que explora sus propios límites en relación a su autor, incluso en relación a lo que habitualmente se considera “una obra maestra” (Didi-Huberman, 2013a: 11). En este sentido sitúa Didi-Huberman la novela de Balzac como paradigma artístico de desterritorialización de ese “mundo del

19 “Manteau aux larges plis, peint. Ce qui se passe sous le manteau crève les deux – s’ouvre à perte de vue.”

arte” que conforma su principal instancia de nominación, el lugar mismo del que se desprende la ley de lo visible y lo invisible, de la censura por la indiferencia y del éxito por lo espectacular. Evitar caer en ese dilema es entonces evitar una reterritorialización de la obra. Y en esto estima Didi-Huberman a Balzac, no por su *Chef-d’œuvre*, sino por haber abierto la posibilidad de lo que él llama *L’œuvre sans chef*, una “obra sin maestro” cuya eficacia se traduciría en una interpretación siempre inacabada, precisamente al modo en que se rebelaba Man Ray, diciendo: “nos han tratado como a hombres acabados porque jamás acabamos nada, digamos mejor: hombres inacabados” (Man Ray, 1974: 31)²⁰.

Al parafrasear este guiño de Man Ray, en el que lo inacabado se funde con lo infinito, Didi-Huberman no ha dejado de asignar tal condición a los artistas (2013a: 12), aunque en este sentido él distingue con suficiente claridad dos actitudes. La primera se presenta como una suerte de circuito cerrado en el que todo cuanto toma el artista se convierte en obra de arte con *copyright* según el modelo de la atribución; la segunda se muestra, a la inversa, en un trabajo que tiende a la “desaparición del *copyright* en el dominio de los archivos visuales de la historia” y donde el artista trabaja en lo que se podría llamar una “restitución” (Didi-Huberman, 2010: 161). Atribución y restitución conforman una tensión que no se resuelve según la ley de los contrarios, sino según su profanación. Si una obra siempre se *atribuye* a un *yo*, en cambio, en la restitución siempre hay un resto que dar, y nunca a un último destinatario. Con la *atribución* se resuelve y perfecciona en privado lo que con la *restitución* se devuelve en la intimidad, y ya se sabe que íntimo es siempre el amigo, el amante, el familiar, pues no hay intimidad sin comunidad, ni tampoco sin historia. De ahí que Didi-Huberman insista en hablar de una “*modestia* de la restitución”, precisamente porque “*las imágenes constituyen un bien común*” (2010: 165)²¹. Ni siquiera en su origen fue de otro modo, ya que esa restitución no es más que uno de los polos dialécticos de lo originario, mientras que el otro sería el de “lo inconcluso” (*Unvollendetes*) (Benjamin, 2006a: 243). Por

20 “On nous a traités d’hommes finis parce que nous ne finissons jamais rien, dites plutôt : hommes infinis.”

21 “*Modestie* de la restitution [...] *les images constituent un bien commun.*”

eso nunca hay una restitución completa, sino íntimamente profanadora de cuanto se consagra en propiedad, es decir, cuando sale del ámbito del derecho común: si en otro tiempo “consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba, por el contrario, *restituir* al libre uso de los hombres” (Agamben, 2005: 83).

Para Didi-Huberman, que en este punto se halla en la esfera de los autores que acabo de citar, la historia se pliega y se despliega, tal vez, al modo de los drapeados de Hantaï. Cuando llegó por primera vez a su estudio, éste estaba repleto de esas telas, todas ellas anudadas por detrás y colgadas de las paredes, unas encima de otras, formando cada una de ellas una especie de bolsa arrugada en la que a duras penas se podría uno imaginar qué escondía. Al verlas, el historiador del arte tenía la sensación de asistir a un proceso de metamorfosis “en el sentido preciso en que se habla de la metamorfosis de las larvas en mariposas”. Y añade Didi-Huberman entre paréntesis: “(la preferida de Hantaï, me dice él, se llama “Aporía”)” (1998: 58)²². Cuando leí ese apunte de inmediato recordé que la palabra “aporía” significaba literalmente para los antiguos griegos “falta de recursos” (ἀ-πορία). Y efectivamente, sin recursos nos hallamos tantas veces ante esa historia que se padece y que de por sí no conforma un gran relato, sino que está hecha de pequeños destellos, chispazos, historias que se cuentan también como anécdotas, haciéndonos entrar con ellas en ese territorio de la “no autoridad”.

10. Autoridad de la narración

En su ensayo *El narrador*, Walter Benjamin explicaba que lo que a sus relatos les diferencia de la estricta información es su particular relación

22 “[...] on a le sentiment qu’un processus de métamorphose est en train de se développer, au sens précis où l’on parle de la métamorphose des larves en papillons (le préféré de Hantaï étant, me dit-il, appelé ‘Aporie’) par chrysalides interposées.”

con la autoridad. La información puede ser examinada de inmediato; incluso cuando la noticia viene de lejos, tanto en el espacio como el tiempo, siempre podrá ser comprobada por el viajero reportero o por un historiador a lo Sherlock Holmes, de tal manera que a ellos les toca autorizarla como una noticia verdadera y no un *fake*, como ahora se suele decir. Sin embargo, con la narración ocurre algo muy distinto puesto que al venir de mucho más lejos, su autoridad no tiene que ver con ese tipo de control (Benjamin, 2009b: 47). Podríamos, por ejemplo, dudar de que Apeles fuese a visitar a Protógenes, sin embargo, eso no significa invalidar la anécdota que cuenta Plinio el Viejo, puesto que los nombres de los artistas podrían perfectamente haber sido otros sin que eso revoque lo que a la narración importa. Tal vez podríamos dudar sobre la propia fuente de la anécdota y barruntar si Plinio el Viejo, la tomó de Duris de Samos o de otro historiador; pero, igualmente, tampoco depende de este otro tipo de autorización la fuerza de lo que cuenta. Digamos que la anécdota e incluso la “verdad” que pueda contener, sobrevive independientemente del dato verídico, e incluso sobrevive independientemente de su autor. Aún se podría añadir que el lugar que ocupa la autoridad en estas narraciones es tan extraño que vulnera la distinción entre lo fáctico y lo ficticio sin tener que restar un ápice de “verdad” a lo que cuentan. Es sabido que, a menudo, los testigos de un acontecimiento son “traicionados” por su propia memoria; aunque sea porque a veces se interrumpen en el testimonio, dejando entre frase y frase algunos silencios en los que tratan precisamente de hacer memoria. Por ciertas que sean, las imágenes que nos ofrecen los testigos –que son las que, efectivamente, vienen a la memoria– siempre traen con ellas esos espacios en blanco (Didi-Huberman, 2013b: 95–98). Sin duda por eso decía un superviviente de la Shoah, Régine Waintrater, que el testigo es “un mudo que trata de hablar a un sordo que intenta escucharlo” (*un muet qui tente de parler a un sourd qui essaye de l’entendre*). Incluso esta frase del testigo, que Didi-Huberman toma para su libro *Blancs soucis*, puede ser objeto de una inquietante deriva, como ocurre en su traducción al castellano, donde se lee que el testigo es “un muerto que trata de hablar a un sordo que intenta escucharlo” (Didi-Huberman, 2014: 98). Este curioso malentendido da, sin embargo, qué pensar, puesto que ni los mudos ni los muertos pueden hablar. Su silencio es tan inquietante

que, según nos recuerda Benjamin, cuando alguien va a morir todos nos disponemos a escucharle, pues esas “últimas palabras” conceden una autoridad incluso a quien en otro momento jamás creeríamos: “Así también –afirma Benjamin– en el origen de lo narrado encontramos esta autoridad” (2009b: 52).

Aquí tendríamos de nuevo que especificar lo que sean las anécdotas en su propio carácter narrativo, puesto que el modo que tienen de conducirnos a ese territorio de la “no autoridad” tal vez no se deba exactamente a que carecen de ella sino a que esa negación coincide de lleno con una muerte, pues por eso afirma Benjamin que el narrador “toma prestada” de la muerte “la autoridad que ostenta” (2009b: 53). Así, cuando también dice Benjamin que “narrar historias ha sido en todo tiempo el arte de narrarlas otra vez” (2009b: 49) no hace más que liberar su autoridad de toda noción de autor y situarla precisamente ahí donde una historia corre el mayor peligro de ser silenciada, olvidada incluso por la tradición entendida como paso de unos a otros. Volver a narrar otra vez una historia requiere recordarla, por supuesto, requiere, de algún modo hacerla nuestra sin que por ello sea de nadie. Volver a narrar una historia supone por supuesto darle vida, aunque nuestra memoria nos traicione y al “mudo” lo llamemos “muerto”; volver a contar una historia es como volver a traducirla; aunque la tradición siempre tenga algo de traición a los datos, ese malentendido bien puede aumentarla, abrirla un poco más, y hacerla seguir.

La “no-autoridad” de la anécdota se debe entonces a la multiplicación de sus “autores”, puesto que en una anécdota no hay un “yo”, ni siquiera cuando la cuenta el testigo, pues, como se suele decir, él ya no es el que fue. En este aspecto si nos remitimos a las anécdotas sobre artistas quizás podamos comprender, por ejemplo, la importancia de que todo el sistema vasariano, aun partiendo de ellas, se construyese precisamente como negación de la muerte, ese “matar la muerte” que para Didi-Huberman no era otra cosa que “matar la imagen”, es decir, romper con su negativo e impedir que la imagen recobre ciertamente vida aunque sea en virtud de la imaginación. Aunque sea por eso, ahora se podrá entender mejor por qué decía Benjamin que las anécdotas son como “un levantamiento callejero” contra las “construcciones históricas”, puesto que sus imágenes son, en efecto, tan subversivas como esos restos

que impiden ofrecer de una imagen unitaria, esquemática y sintética del pasado. Si Vasari nos legó una “imagen del artista” su principal característica sería precisamente la de su inmortalidad, la de un “yo” propiamente intemporal. Sin embargo, las anécdotas –incluso las que él cuenta, que a saber de quién las tomó–, vuelven a activar la imaginación cada vez que las volvemos a contar, de memoria, pues nada hay tan subversivo como sus reminiscencias.

11. Sumisión / Subversión

En 1922, Herbert Marcuse defendió en Friburgo su tesis doctoral sobre *La novela alemana del artista (Der Deutsche Künstlerroman)*. ¿Qué le podía interesar de este subgénero a un pensador cuya deriva relacionamos más con subversiones y movimientos estudiantiles? Estudiante él mismo, por aquel entonces Marcuse tomaba la “imagen del artista” como el lugar de una tensión irresuelta: “La separación del arte y la vida” cuando ésta está dominada por los clichés, la escisión “del mundo del artista y el mundo del hombre común” cuando se eleva al nivel de “un clímax simbólico” (Marcuse, 2007: 80). Claro que ese clímax vendría a resumir el problema como la propia separación entre “lo que es” y “lo que podría ser” (2007: 72), y a este respecto aún podía atisbar él una reconciliación entre el artista y la sociedad.

Quince años después de haber defendido su tesis, sin embargo, la posición de Marcuse habrá variado de manera radical. En el célebre artículo que publicó en 1937, “Acerca del carácter afirmativo de la cultura”, realizó un diagnóstico general sobre la función del arte en las sociedades capitalistas, de tal suerte que en él mismo se daría una profunda contradicción, porque si el arte protesta contra la realidad y la relación entre “lo que podría ser” y “lo que es” se caracteriza por su oposición, entonces el arte precisa, para conservar su propia existencia, de aquellas injusticias contra las que protesta, es decir: “La idea rebelde se transforma en palanca de justificación” (Marcuse, 1967: 69). Ésta sería a fin de cuentas la clave de la conformación de lo que más adelante Marcuse

llamó *El hombre unidimensional*, donde la tan añorada reconciliación entre artista y sociedad se ha vuelto precisamente en contra de todas las aspiraciones del artista y “el poder absorbente de la sociedad vacía la dimensión artística, asimilando sus contenidos antagonistas” (2017: 93). Lo que más le llamaba la atención a Marcuse de esta situación, que él no dudaba en calificar de totalitaria, era, desde luego, el modo en que el capitalismo había puesto de su parte a la potencia artística por excelencia: la imaginación, pues ésta “no ha permanecido inmune al proceso de reificación. Somos poseídos por nuestras imágenes, sufrimos nuestras propias imágenes” (2017: 249).

Los discursos contra las imágenes, que desde finales de los años sesenta marcaron el paso de la teoría crítica, no sólo con Marcuse sino, sobre todo, con Guy Debord, vienen a dibujar un mapa tan apabullante como aquél que Borges imaginó a escala 1:1, un mapa que recubriría todo el territorio. En este aspecto, la novela que Michel Houellebecq ha titulado *La carte et le territoire* hace pensar en algo así. Esos mapas *Michelin* que procuran la entrada de su personaje Jed Martin en el “mundo del arte” acabarán, al final, por cubrir todo el territorio, al modo de ese tipo de espectáculo que cualquiera que vaya a Saint-Paul-de-Vence (precisamente al lado de la Fundación Maeght) podrá disfrutar (Houellebecq, 2012: 398). En esta línea, cuando a Jed Martin le preguntan sobre lo que significa “ser artista”, la imagen que ofrece es perfectamente coherente con esta situación:

Ser artista, a sus ojos, era sobre todo ser alguien *sumiso* [*soumis*]. Sumiso a mensajes misteriosos, imprevisibles, que, a falta de algo mejor y en ausencia de toda creencia religiosa, se deben calificar de *intuiciones*; mensajes que no ordenan de manera menos imperiosa, categórica, sin dejar la menor posibilidad de sustracción –salvo en el caso de que se pierda toda noción de integridad y de respeto por sí mismo. (Houellebecq, 2012: 104)²³

23 « Être artiste, à ses yeux, c'était avant tout être quelqu'un de *soumis*. Soumis à des messages mystérieux, imprévisibles, qu'on devait donc fauter de mieux et en l'absence de toute croyance religieuse qualifier d'*intuitions* ; messages qui n'en commandaient pas moins de manière impérieuse, catégorique, sans laisser la moindre possibilité de s'y soustraire – sauf à perdre toute notion d'intégrité et tout respect de soi-même. »

Esa *sumisión* que el novelista sitúa aquí en sustitución de la “creencia religiosa”, podría aún concretarse en ese mismo ámbito como una pasión que se lo lleva todo de un soplo: “la idea desconcertante y simple [...] de que la cumbre de la felicidad reside en la sumisión más absoluta” (Houellebecq, 2015: 260)²⁴. Esto recuerda a la peor pesadilla descrita por Marcuse a mediados de los años sesenta, porque si él hablaba de una “satisfacción lograda de un modo que genera sumisión”, también lo hacía de una “conciencia feliz” debida a las “libertades satisfactorias permitidas por una sociedad sin libertad” (Marcuse, 2017: 105). Quién sabe si tirando de ese hilo no se descubrirá que precisamente el artista, entendido como “creativo”, es la pieza clave de esta catastrófica conjunción. Didi-Huberman advertía recientemente que, desde la célebre novela *Soumission* de Houellebecq, los títulos de los libros especialmente dedicados al pensamiento político parecen compartir ese mismo estilo (Didi-Huberman, 2019: 525). Sin embargo, a poco que lo pensemos, tendríamos que rastrear el lugar mismo de la sumisión ahí donde Houellebecq la sitúa en palabras de Jed Martin, es decir, tendríamos que escudriñar esa noción de *integridad* y *respeto por sí mismo* que caracteriza en último término al “artista”. Aquí la sumisión parece coincidir con la célebre *soberanía* del artista, es decir que redundaría en esa imagen de una pieza a la que aún no sabemos si las anécdotas sobre artistas –o sus novelas– dan pie o si, por el contrario, podrían dividirla en su propia cualidad de divisor (entre artistas y no-artistas, como ya dije). En el fondo, la cuestión sigue oscilando entre “lo que es” y lo que “podría ser”, entre una soberanía entendida como *sumisión* o, en contraste, como subversión. Ahora, bien, en una cultura que ha asimilado toda capacidad subversiva, como ya advertía Marcuse, ¿qué es lo que *podría* subvertir la institución misma de esa imagen? En este punto Marcuse cerraba en 1964 su libro con una fórmula ciertamente lapidaria tomada de Benjamin, como si ésta fuese la única salida:

Nur um der Hoffnungslosen willen ist uns die Hoffnung gegeben

24 “L’idée renversante et simple [...] que le sommet du bonheur humain réside dans la soumission la plus absolue.”

Sólo por mor de los desesperanzados nos ha sido dada la esperanza (Benjamin, 2006b: 216)²⁵

12. *No soy yo*

Estrella de Diego ha titulado así un libro a propósito de la autobiografía en el arte contemporáneo: *No soy yo*. En sus páginas se insiste en señalar la relación entre esa negación y la posibilidad de una invención, aunque no precisamente enfrentando “lo que es” con “lo que podría ser”, es decir que, entre los casos que recorren el libro, en modo alguno se encontrará la contradicción aristotélica entre el historiador y el poeta. Más bien se diría que en este sentido la clave del libro es que los “falsos recuerdos” pueden ser también “recuerdos colectivos” (De Diego, 2011: 183). El problema, por tanto, aquí no se resuelve únicamente superando la contradicción entre lo fáctico y lo ficticio, sino que igualmente ha de superar esa otra oposición que el enunciado clásico interpone entre lo particular y lo general, pues esos recuerdos a los que Estrella de Diego se refiere tampoco invocan una generalización, sino un colectivo. Así habla de ella, por ejemplo, de Christian Boltanski, quien al modo en que también hizo Warhol, comenzó a reconstruir desde 1968 una infancia inventada. Sin embargo, Boltanski no sólo hace eso, sino que también propone vidas inventadas para otros, como en la obra *Vitrines de références* (1970–1973), donde hace acopio de objetos que conformarían una imagen biográfica de personas que nunca han existido. Asimismo, en los trabajos que Boltanski ha dedicado a la memoria del Holocausto, su gesto característico es, según Estrella de Diego, “un trabajo autobiográfico que sumerge la representación del ‘yo’ en la colectividad” (2011: 185). Se trata, por tanto, de un trabajo de *restitución*, tal como antes pronunciamos esta palabra desde el resto que la conforma, un

25 Mantengo aquí la traducción de Alfredo Brotons Muñoz, antes que la que Antonio Elorza propone en el cierre de *El hombre unidimensional* de Marcuse (2017: 255).

trabajo donde la polaridad que se establece entre lo privado y lo público no termina de encajar al modo en que lo íntimo se relaciona con lo colectivo, ni tampoco, por supuesto, de la manera en que lo particular niega lo general.

En *El instante de peligro* de Miguel Ángel Hernández, el proyecto de la artista Anna Morelli tiene un nombre que evidentemente evoca esta relación entre lo íntimo y lo colectivo: *Fuisteis yo*. Bajo ese título lo que ella intenta es “componer una especie de álbum familiar e íntimo a través de las familias de los demás” (Hernández, 2015: 25), aunque el grado máximo de intimidad se alcanza no solamente con el acopio de imágenes y la construcción del álbum, sino precisamente con un borrado que hace entrar en escena la potencia misma del olvido. Digamos que no se puede recordar sino lo que antes corría el peligro de ser olvidado, y en eso mismo cifra Hernández, de manera benjaminiana, la potencia de las imágenes que “continúan reverberando, como un eco, siempre, incluso cuando ya no queda nadie para recordarlas” (2015: 223). El propio narrador de esta novela, Martín Torres –historiador del arte y novelista, como lo es precisamente Hernández– no hace más que recordar de esta manera, y tanto su recuerdo como su narración están dirigidas a una ausente: la enigmática Sophie, un personaje pasajero, como en tierra de nadie, cuyo nombre de pila aparece incluso desdoblado por un instante en la novela, cuando Martín recuerda la obra de Sophie Calle *Prenez soin de vous* (2007).

También Sophie Calle es una de esas artistas que para Estrella de Diego dicen: “No soy yo”, aunque la obra que se evoca en *El instante de peligro* es algo distinta a la que la historiadora comenta, *Le détective* de 1981. Si entonces la artista contratada a través de su madre a un detective para que la siguiera, documentando cada uno de sus movimientos que luego ella iba a exponer, en *Prenez soin de vous* el dispositivo artístico es una carta íntima recibida por la artista, una en que su pareja le comunica la decisión de romper. En este punto, la obra de Sophie Calle consiste en hacer circular esa carta entre un buen número de mujeres –ciento siete, para ser exactos– que la leen e “interpretan” de distintas maneras. Calle las filma y entran así en una obra polifónica; digamos que la carta, que en el fondo no puede ser sino anecdótica, acaba por constituirse en algo que además es *común*.

Ese *Vous* que figura en el título de Sophie Calle expresa el modo en que se configura la plural singularidad del colectivo. Sin embargo, lo que más me llama la atención es que, en muchas de las obras de Calle, existe una tensión con la tercera persona, es decir, la persona que, por ejemplo, escribe esa carta. Un buen ejemplo se encuentra también en el fotolibro que llamó *Douleur exquise* (2003), cuya historia arranca de un modo muy parecido al de *Prenez soin de vous* aunque en esta ocasión con algunos rasgos más relacionados con la propia novela de Miguel Ángel Hernández. Porque si toda esa novela se desarrolla durante lo que se suele llamar una estancia de investigación o una residencia de artista, en *Douleur exquise* todo comienza a raíz de esa misma situación que la obliga a separarse de su pareja por un tiempo considerable, tres meses, entre octubre de 1984 y enero de 1985, tras los cuales ambos acuerdan encontrarse a medio camino entre Francia y Japón: en la India.

Todo el tiempo que dura esa residencia de artista se convierte en una pesadilla, debido a la separación. Ahí comienza el “Dolor”. Sin embargo, cuando llega el día de su reencuentro y parece que aquello va a acabar, ella le espera en balde en el hotel convenido, aunque sólo llega un telegrama con la noticia de que él está en el hospital. Las horas de espera se dilatan, pero finalmente confirma que tan sólo se trata de una paroniquia, es decir que él se ha arrancado un padrastro y el dedo se le ha hinchado. No es un asunto de mayor gravedad. O sí, pues más tarde consigue hablar con él por teléfono para escuchar de su viva voz que ha encontrado a otra mujer.

Se inicia entonces el periplo que Calle llama *Después del dolor*, cuya “imagen”, sin embargo, vuelve una y otra vez a hostigarla y a mostrársenos con el teléfono rojo sobre la cama del hotel a la espera de sonar. El tiempo de *Después del dolor* coincide entonces con la transformación de la segunda persona en tercera persona: el destinatario de todas las cartas que anteriormente se intercalaban entre las fotografías que hizo en Japón –ese *tú*, ese “*Mon amour*”– pasa a ser “él”: “el hombre que amo me ha dejado”. Nada tan grave, ciertamente, al menos para los demás, al menos para *nosotros*. Pese a todo, ésa es la historia que repite obsesivamente la artista: “hace 5 días, el hombre que amo me ha dejado” (2003: 204). La imagen del teléfono rojo se vuelve recurrente, y la artista ni puede mostrar otra cosa ni puede dejar de decir lo mismo: “hace

6 días, el hombre que amo me ha dejado” (2003: 206), y así cuenta, cada par de páginas, una y otra vez, aunque sea de otra manera, esta misma historia que acabo de contar. Sin embargo, *Después del dolor*, Sophie Calle decide poner en funcionamiento otro dispositivo artístico y, aunque no pueda hablar de otra cosa, decide pedir a cada persona a quien se lo cuenta que a su vez le describa la situación que más le ha hecho sufrir: “*Quand avez-vous le plus souffert?*” (2003: 202).

Bajo esa pregunta alterna Sophie Calle cada anécdota que escucha, acompañada de una nueva fotografía, con su propio rosario de teléfonos rojos: “hace 7 días”, “hace 8”, “hace 9”. Sin embargo, a medida que pasan esos días, a medida que escucha y transcribe otras historias que no parecen más que simples anécdotas, la suya comienza a menguar. Cada vez ocupa menos líneas en las páginas, cada vez necesita menos palabras para explicar la imagen del teléfono rojo, que va descargándose de sentido también para el lector, hasta ser simplemente una fotografía: “Hace 91 días, el hombre que amo me ha dejado. La escena se ha desarrollado a las dos de la madrugada, el 25 de enero de 1985. Habitación 261. Hotel Imperial [...]” (2003: 266)²⁶. Queda la imagen, desde luego, pero el pie de foto que le daba sentido comienza a ser cada vez más descriptivo, aunque no haya mucho que describir, sólo un teléfono rojo sobre una cama algo arrugada: “Hace 96 días, el hombre que amo me ha dejado [...]. Acción: ruptura por teléfono. Signo distintivo: el padrastro del héroe. Título de la obra: el *padrastro perdido*. La regla de las tres unidades ha sido respetada, pero las réplicas fueron pobres, la salida fallida, la intriga ordinaria” (2003: 207)²⁷. Cuando llega el día 99, ya no hay texto que acompañe a la foto ni tercera persona a la que recordar.

Se diría que esa tercera persona ha sido, “después del dolor”, el “enemigo”, como se decía en los poemas del amor cortés, el fantasma que hay que conjurar. Sin embargo, este libro hay que verlo y leerlo en cada página contraria, en esas páginas recorridas de historias e imágenes

26 “Il y a 91 jours, l’homme que j’aime m’a quittée. La scène s’est déroulée à deux heures du matin, le 25 janvier 1985. Chambre 261. Hôtel Impérial [...]”

27 “Il y a 96 jours, l’homme que j’aime m’a quittée [...] Action : rupture au téléphone. Signe distinctif : le panaris du héros. Titre de l’œuvre : *Le Panaris perdu*. La règle des trois unités fut respectée, mais les répliques étaient pauvres, la sortie bâclée, l’intrigue ordinaire.”

sobre el dolor que no le pertenecen a Sophie Calle pero que forman parte de *su* obra. Advierto que no se pretende establecer aquí ningún grado de intensidad; el dolor, ya lo hemos dicho, es siempre el máximo dolor, moral pero también físico. Cada instante relatado, cada anécdota va aparejada a una imagen, aunque sea una imagen “vacía”. En cualquiera de los casos: el dolor, aparece muy a menudo vinculado a la muerte. Tal vez eso mismo ocurra, también, con la “imagen del artista”, ya fragmentada en los diferentes recuerdos que ni siquiera le pertenecen y bajo una autoridad que no se sabe muy bien dónde está. Quizás, digo, el último texto que cierra este libro aún permita preguntar: *¿qué hay dentro?*

Leída esta breve noticia en *Libération*: el 28 de marzo, Maria G., de sesenta y dos años, fue, como de costumbre, al supermercado Champigneulle, para comprar un tarro de natilla. Antes de llegar a la caja registradora, recordó que aún quedaba uno en su refrigerador. Dejó entonces la natilla. Pero había sido filmada por una cámara de vigilancia. Un guardia de seguridad le acusó de robo y la registró frente a la clientela alrededor.

María se fue a su casa. No habló con nadie de su desventura. El 10 de abril, fue a la tumba de sus padres. De vuelta, pasó por el canal en el que se acaba de sacar e identificar su cuerpo. Le había dejado una nota a su hijo: “Roland, no cometí el robo del tarro de natilla del que me acusan los matones del supermercado, lo juro por mis nietos. Ante la muerte, que yo no miento. Tu madre. (2003: 275)²⁸

28 “Lu cette brève dans *Libération* : Le 28 mars, Maria G., soixante-deux ans, s’est rendue, comme à son habitude, au supermarché de Champigneulle, pour acheter un petit pot de crème. Avant d’arriver à la caisse, elle s’est souvenue qu’elle en avait encore un dans son réfrigérateur. Elle a donc reposé le pot de crème. Mais elle avait été filmée par une caméra de surveillance. Un vigile l’accusa de vol et la fouilla devant la clientèle rassemblée.

Maria est rentrée chez elle. Elle n’a parlé de sa mésaventure à personne. Le 10 avril, elle est allée sur la tombe de ses parents. De retour, elle est passée près du canal dans lequel on vient de repêcher et d’identifier son corps. Elle avait laissé une note à son fils : ‘Roland, j’ai pas commis le vol du petit pot de crème fraîche dont je suis accusée par les caïds du supermarché. Je le jure sur la tête de mes petits-enfants. Devant la mort, je ne mens pas. Ta mère.’”

Referencias bibliográficas

- Agamben, G., (2000) *Il tempo che resta*. Torino, Bollati Boringhieri.
- Agamben, G., (2005) *Profanazioni*. Roma, Nottetempo.
- Aristóteles, (1974) *Poética*, ed. trilingüe de V. García Yebra. Madrid, Gredos.
- Balzac, H., (1855) *Le Chef-d'œuvre inconnu. Œuvres complètes*, vol. XIV. París, A. Houssiaux, pp. 283–307.
- Balzac, H., (1855) *Le cousin Pons. Œuvres complètes*, vol. XIV. París, A. Houssiaux, pp. 1–224.
- Barthes, R., (1984) “... Je me suis couché de bonne heure” in *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*. París, Éditions du Seuil, pp. 313–325.
- Benjamin, W., (2006a) *El origen del Trauerspiel alemán* in *Obras I/1*, trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid, Abada, pp. 217–459.
- Benjamin, W., (2006b) “*Las afinidades electivas* de Goethe” in *Obras I/1*, trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid, Abada, pp. 123–226.
- Benjamin, W., (2008) *Sobre el concepto de historia* in *Obras I/2*, trad. de A. Brotons Muñoz. Madrid, Abada, pp. 303–318.
- Benjamin, W., (2009a) *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. de P. Oyarzún Robles. Santiago de Chile, LOM.
- Benjamin, W., (2009b) “El narrador” in *Obras II/2*, trad. de J. Navarro Pérez. Madrid, Abada, pp. 41–68.
- Benjamin, W., (2010) “El arte de narrar” un *Obras*, IV/1, trad. de J. Navarro Pérez. Madrid, Abada, pp. 387–389.
- Benjamin, W., (2013) *Obra de los pasajes* in *Obras V/1*, trad. de J. Barja et al. Madrid, Abada.
- Benjamin, W., (2015) *Obra de los pasajes* in *Obras V/2*, trad. de J. Barja et al. Madrid, Abada.
- Blanchot, M., (1962) “L'Expérience-limite” in *Nouvelle revue française*, vol. 118, pp. 577–594.
- Calle, S., (2003) *Douleur exquise*. Arles, Actes Sud.
- Calvo Serraller, F., (2013) *La novela del artista. El creador como héroe de la ficción contemporánea*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

- Castro, E., (2018) *Isidoro Valcárcel Medina. Conversaciones*. Logroño, Pepitas de Calabaza.
- De Diego, E., (2001) “¿Salir de viaje o quedarse en casa?” in *Revista de Occidente*, n° 238, pp. 5–16.
- De Diego, E., (2011) *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid, Siruela.
- Deleuze, G., (2002) *Francis Bacon. Logique de la sensation*. París, Éditions du Seuil.
- Derrida, J. (2010) *La vérité en peinture*. París, Flammarion.
- Didi-Huberman, G., (1985) *La peinture incarnée*. París, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G., (1990) *Devant l’image*, París, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G., (1994) “Ressemblance mythifiée et ressemblance oubliée chez Vasari : la légende du portrait sur le vif” in *Mélanges de l’École française de Rome. Italie et Méditerranée*, vol. 106, n° 2, pp. 383–432.
- Didi-Huberman, G., (1998) *L’Étoilement. Conversation avec Hantai*, París, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G., (2000) “De ressemblance à ressemblance” in Ch. Bident & P. Vilar (eds.), *Maurice Blanchot. Récits critiques*. Tours, Farrago, pp. 143–167.
- Didi-Huberman, G., (2010) *Remontages du temps subi. L’œil de l’histoire*, vol. 2. París, Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G., (2013a) “L’œuvre sans chef” in *Sur le fil*. París, Les Éditions de Minuit, pp. 9–30.
- Didi-Huberman, G., (2013b) “Blancs soucis de notre histoire” in *Blancs soucis*, París, Les Éditions de Minuit, pp. 67–116.
- Didi-Huberman, G., (2014) “Blancas inquietudes de nuestra historia” in *Blancas inquietudes*, trad. de M. Manrique & H. Marturet. Santander, Shangrila, pp. 69–114.
- Didi-Huberman, G., (2019) *Désirer. Désobéir. Ce qui nous soulève*, vol. 1. París, Les Éditions de Minuit.
- Dolce, L., (2019 [2010]) *Diálogo de la pintura, titulado Aretino, y otros escritos de arte*, ed. S. Arroyo Esteban. Madrid, Akal.

- Estella, I., (2016) “Quitarse el peso de la historia: Isidoro Valcárcel y su 2000 d. de J.C.” in *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, nº 26, pp. 113–126
- Gombrich, E. H., (1994) “Giotto’s Portrait of Dante?” in *New Light on Old Masters*. Londres & Nueva York, Phaidon, pp. 11–31.
- Goosse, E. C., (1981) “Tony Smith, 1912–1980” in *Art in America*, abril 1981, p. 11
- Hegel, G. W. F., (2005) *Lecciones sobre Filosofía de la Historia Universal*, trad. J. Gaos. Madrid, Tecnos.
- Heidegger, M., (1992) *Kant y el problema de la metafísica*, trad. de G. Ibscher Roth. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, M., (2012) “El origen de la obra de arte” in *Caminos de bosque*, trad. H. Cortés & A. Leyte. Madrid, Alianza, pp. 11–62.
- Heidegger, M., (2017) *Reflexiones VII–XI. Cuadernos negros, 1938–1939*, ed. P. Trawny, trad. A. Ciria. Madrid, Trotta.
- Heidegger, M., (2019) *Reflexiones XII–XV. Cuadernos negros. 1939–1941*, ed. P. Trawny, trad. A. Ciria. Madrid, Trotta.
- Hernández, M. Á., (2015) *El instante de peligro*. Madrid, Anagrama.
- Hoffmann, E.T.A., (2014), “El Salón del Rey Arturo” in *Cuentos*, trad. C. & R. Lupiani. Madrid, Cátedra, pp. 727–752.
- Houellebecq, M., (2012) *La carte et le territoire*. París, Éditions J’ai Lu.
- Houellebecq, M., (2015) *Soumission*. París, Flammarion.
- Josipovici, G., (2012) *¿Qué fue de la modernidad?*, trad. G. Cantera. Madrid, Turner.
- Kris, E & O. Kurz (2007) *La leyenda del artista*, trad. P. Vila Gastalver. Madrid, Cátedra.
- Lacan, J., (1973) *Le séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, ed. J.-A. Miller. París, Éditions du Seuil.
- López Morales, P., (2013) “Fugacidad fragmentada” in *La opinión de Murcia* [En línea]. 8 de noviembre de 2013, disponible en: <https://www.laopiniondemurcia.es/cultura-sociedad/2013/11/08/fugacidad-fragmentada/511864.html> [Último acceso el 26 de septiembre de 2019].
- Man Ray, (1974) “Bilingual Biography. I and Marcel” in *Opus International*, nº 49, pp. 31–33.

- Marcuse, H., (1967) “Acerca del carácter afirmativa de la cultura” in *Cultura y Sociedad*, trad. E. Bulygin & E. Garzón Valdés. Buenos Aires, Sur, pp. 45–78.
- Marcuse, H., (2007) “German Artist Novel: Introduction” in D. Kellner (ed.), *Collected Paper of Herbert Marcuse, 4. Art and Liberation*. Londres & Nueva York, Routledge, pp. 71–81.
- Marcuse, H., (2017) *El hombre unidimensional*, trad. A. Elorza. Madrid, Ariel.
- Merleau-Ponty, M., (1986) “La doute de Cézanne” in *Sens et non-sens*. París, Gallimard, pp. 13–33.
- Plinio el Viejo, (2001) *Textos de Historia del Arte*, ed. E. Torrego. Madrid, A. Machado Libros.
- Scholem, G. (2001) *La cábala y su simbolismo*, trad. J. A. Pardo. Madrid, Siglo XXI.
- Simon, C., (1985) “Le métier de romancier” in *Le Monde*. 19 de octubre de 1985, p. 13.
- Saiz, Manuel, (2018) *El arte y el resto*. Madrid, Ediciones Asimétricas.
- Sylvester, D., (1999) *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon*. Nueva York, Thames & Hudson.
- Vasari, G., (1568) *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti. Prima e seconda parte*. Firenze, appresso i Giunti.
- Vasari, G., (1550 [2014]) *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, trad. de H. Aguilà et al. Madrid, Cátedra.
- Biblia del Cántaro* (1602), trad. C. Valera. Amsterdam, Lorenço Iacobi.
- Biblia de Jerusalén* (1998). Bilbao, Desclée De Brouwer.
- Nuevo Testamento. Versión interlineal griego-español*, vol. 2. Epístolas y Apocalipsis (1991), trad. R. Gutiérrez Escalante. México, Universidad Iberoamericana.

Anne-Marie Reboul (dir.)

L'artiste et son œuvre dans la fiction contemporaine

LEIA

Université de Caen
Vol. 46 – 2021



PETER LANG

Bruxelles • Berlin • Berne • New York • Oxford • Warszawa • Wien

Information bibliographique publiée par « Die Deutsche Nationalbibliothek »
« Die Deutsche Nationalbibliothek » répertorie cette publication dans la
« Deutsche Nationalbibliografie »; les données bibliographiques détaillées
sont disponibles sur Internet sous <http://dnb.d-nb.de>.

ISSN 1660-1505 br.	ISSN 2235-638X eBook
ISBN 978-2-8076-1593-9 br.	ISBN 978-2-8076-1594-6 E-PDF
ISBN 978-2-8076-1595-3 EPUB	ISBN 978-2-8076-1596-0 MOBI
DOI 10.3726/b17199	D/2020/5678/63

Cette publication a fait l'objet d'une évaluation par les pairs.

© PIE Peter Lang SA, Editions scientifiques internationales, Bruxelles 2021
Avenue Maurice 1, B-1050 Bruxelles, Belgique
brussels@peterlang.com, www.peterlang.com

Tous droits réservés.

Cette publication est protégée dans sa totalité par copyright.

Toute utilisation en dehors des strictes limites de la loi sur le copyright est interdite et punissable sans le consentement explicite de la maison d'édition. Ceci s'applique en particulier pour les reproductions, traductions, microfilms, ainsi que le stockage et le traitement sous forme électronique.

Table des matières

Remerciements et Comité d'expertise 11

Avant-propos..... 13

ANNE-MARIE REBOUL

Introduction : L'artiste et son œuvre dans la fiction. Un « roman de l'artiste » du XXI^e siècle ?..... 15

PREMIÈRE PARTIE ÉCRIVAINS MÉDUSÉS DEVANT L'ART ET L'ARTISTE

PATRICK NÉE

Sur « Le peintre dont l'ombre est le voyageur » 41

FRANÇOISE DUBOSQUET LAIRYS

Quand la peinture s'invite dans la création. *Paisaje con figuras* d'Antonio Gala 77

CATHERINE ORSINI-SAILLET

Del arte-mercancía al poder del arte en la narrativa de Rafael Chirbes 97

PILAR ANDRADE BOUÉ

En el comienzo de la cultura de masas : el *Ravel* de Jean Echenoz. 119

MARTA ASUNCIÓN ALONSO MORENO

Comme un tableau primitif : del arte en la obra del escritor haitiano Dany Laferrière..... 143

MARÍA ESCLAVITUD REY PEREIRA

Les Onze de Pierre Michon : entre arte, historia y ficción 165

MANUEL RODRÍGUEZ AVÍS « Ressentir le temps » : consideraciones sobre la imagen fotográfica y la escritura a través de las realidades corporeizadas de Annie Ernaux y Marc Marie en <i>L'usage de la photo</i>	181
--	-----

DEUXIÈME PARTIE BANDE DESSINÉE ET CINÉMA AU SERVICE DE L'ART ET DE L'ARTISTE

MARÍA LUISA GUERRERO ALONSO Retrato del artista como asesino : ecos de <i>Le roman expérimental</i> en <i>El autor</i> (2017) de Manuel Martín Cuenca	205
--	-----

ISABELLE MARC La figura del artista en los biopics musicales franceses : <i>La Môme</i> y <i>Gainsbourg (vie héroïque)</i>	227
---	-----

SILVIANO CARRASCO Camus como creador literario y Camus como personaje en la novela gráfica <i>Camus, entre justice et mère</i>	247
--	-----

MANUEL PACHECO SÁNCHEZ « Aquí la vida basta » : la colaboración de Miquel Barceló e Isaki Lacuesta en <i>El cuaderno de barro</i> y <i>Los pasos dobles</i>	271
---	-----

TROISIÈME PARTIE RÉEL ET FICTION DANS LES ARTS VISUELS ET L'HISTOIRE DE L'ART

ISABEL LLARENA REINO Consideraciones sobre los procesos creativos de los artistas visuales en la actualidad	287
---	-----

DANIEL LESMES

Mirar a (un) tiempo. La anécdota, entre la historia del arte y la novela del artista 315

Notices bio-bibliographiques des auteurs 359

Résumés des contributions 367