

Librújula

[Actualidad](#) [Entrevistas](#) [Artículos](#) [Críticas](#) [Agenda](#) [Comunidad](#)

[Recomendaciones](#) [Audiovisual ▾](#) [Librújula en Papel](#)

Hits: 577

La editorial Tusquets publica *Referencial* de Ignacio Ferrando, una novela sobre el arte y la vida, sobre la búsqueda obsesiva de la originalidad y la red de referencias que nos atrapa en una constante lógica de repetición. A través del arte, el autor indaga en las relaciones interpersonales del protagonista, un profesor universitario, marcadas por la culpa y sobre cómo han cambiado los códigos morales que rigen la relación entre hombre y mujer, profesor y alumna, artista y musa.



Partiendo del concepto de referencia, al que alude el título, ¿estaría de acuerdo si dijese que la novela se construye a partir de la lógica de la repetición y la diferencia?

El orden, o la vocación del orden, se sustenta en la repetición. Esa es la idea central del texto y el modo en que piensa el protagonista de la historia. Para él nada existe individualmente o de un modo aislado, sino que todo viene de alguna parte y conduce a un lugar ya sucedido. Eso cierra, presuntamente, el camino hacia la originalidad (hacia el ser, si lo aplicamos a la vida). Y digo presuntamente porque si hay algo que mueva a este personaje es la necesidad, casi la convicción, de poder alcanzar lo irrepetible y lo diferente. Ese movimiento a ninguna parte, condenado de antemano y no pocas veces desalentador, es el que el protagonista percibe en los nadadores del polideportivo (a los que ve como casi-muertos, braceando de un lado a otro de la piscina) y en sí mismo cuando pasea, cíclicamente y de un modo ininterrumpido, por el Parque del Cabo, pero ese movimiento, incluso revelándose pura repetición y metáfora de su no-destino, no solo es legítimo, sino también necesario. Diferencia a los artistas (que buscan y buscan hasta sucumbir) de los que se limitan a ser simples

copistas. A mí me interesaba aplicar esta idea, tan vinculada al arte, a la vida. Y así trato de hacerlo en la novela. No podemos ser padres sin la sombra de los padres que nos precedieron, sin las expectativas que los demás depositan en nosotros. Hay una tiranía referencial a la que no podemos abstraernos, que nos impide ser profesores o maridos sin más. También en la vida, o sobre todo en la vida, se debe ser original y único, aunque al llegar a la meta y mirar hacia atrás veamos, como le ocurre al protagonista, que hemos sido meros epígonos de los que fueron.

En este sentido, pensando en la obra de Courbet *El origen del mundo* y su actualización de la mano de Deborah de Robertis, ¿considera el arte a partir de la lógica de la repetición y la diferencia o, como diría Harold Bloom, de la desviación?

Que existen hilos invisibles entre unas obras de arte y otras es innegable. Platón hablaba de esa semilla inmortal que está en el origen de todas las narraciones y de la que, poco a poco, por diferenciación, se fueron escindiendo el resto de las historias. Incluso hay disciplinas académicas como la Literatura Comparada o el Arte Comparado que se fundamentan en esta certeza, en las relaciones que unas obras mantienen con otras. Pero como escritor pienso que esta referencialidad es más bien el resultado de un trabajo analítico, nunca un punto de partida del proceso creativo. Me niego a relegar al artista a esa posición en la que todo ya ha sido creado. Esta idea suele ser la justificación de los temperamentos más perezosos. Si vamos más allá de las tramas y los mitos clásicos, todavía hay mucho que hacer. Te pondré un ejemplo: muchos escritores y lectores están hoy en redes sociales. El modo en que se relacionan entre ellos no tiene nada que ver con la vida real, porque, lo que allí se muestra, es solo un escaparate de lo que nos gustaría ser. Es el ejemplo palmario de la escisión del yo: lo que digo que soy\lo que soy en realidad. ¿De verdad si Stevenson escribiera hoy *Jeckyll y Hide* lo haría obviando algo así? ¿Y Kafka? ¿La moralidad no ha cambiado en dos siglos? ¿Y la mujer? ¿De verdad debe ser castigada con el suicidio por ser infiel como ocurre, por ejemplo, con *Emma Bovary* y *Anna Karenina*? Si la vida cambia, la literatura debe cambiar, sino se irá anquilosando como un vestigio de lo que fue, que es, me temo, lo que está pasando con buena parte de la literatura española actual.

Por tanto, si bien intuyo su respuesta, déjeme preguntarle: ¿tiene sentido el concepto de originalidad en el arte?

Sin duda alguna. La originalidad es una aventura frenética y fascinante; baldía, seguramente. Pero la tentación de lo original está en la base de la creación. La propia novela trata de ser, en sí misma, una demostración de ello. Varios lectores han visto un paralelismo entre *Ismael* y el protagonista de *Moby Dick*, en tanto en cuanto ambos

se ven inmersos en un viaje de búsqueda hacia lo absoluto. Y ese absoluto no es otro que la *necesidad* de ser original, de encontrar la ballena blanca. Esa necesidad tan contemporánea subyace en cada gesto que hace y cada pensamiento que articula. Desde ese punto de vista, el texto es una novela religiosa. El sentido último de su existencia es quebrar ese tejido referencial que atenaza cada uno de sus pasos, no solo en el arte, sino sobre todo en su identificación con Kelner, el profesor al que imita hasta la extenuación. Ismael tiene una teoría sobre la originalidad. Piensa que hay segundos de tiempo más relevantes que otros, segundos a los que damos la misma consideración cronométrica que al resto, pero en los que se toman las decisiones que nos condenan a ser lo que somos, y que solo hay que estar atentos a la vida para detectarlos, para encontrar lo que él llama el «punto de fuga», esa divergencia que nos permitirá abandonar la repetición y ser originales. La novela no es sino una tentativa de buscar mi propio punto de fuga estético, y por tanto, una justificación, seguramente malograda, hacia la originalidad. El texto solo plantea la pregunta y me temo que la respuesta es consideración del lector.

“Una misma obra puede convertirse en algo abyecto o genial, en algo obsceno o moral, y lo más paradójico es que no depende de la obra en sí, sino de la mirada de ustedes”, afirma Ismael. ¿La idea de genialidad, de belleza o de valor estético no pueden sino entenderse desde una perspectiva temporal?

Yo no iría tanto al componente temporal (ya que es innegable que los cánones estéticos y artísticos evolucionan y varían con el tiempo) sino a la percepción personal de la obra artística. Algo puede ser obsceno o genial, no porque lo diga la crítica, ni un guía turístico, o porque esté consensuado por determinado colectivo, sino porque en los ojos del espectador se revela así sin más. John Berger, en “Modos de mirar”, compara la obra artística con un taburete de tres patas. Si alguna de ellas falla, el taburete resulta inservible. Una pata es la obra artística en sí, la otra es el autor, y la última, quizá la más necesaria, es la del espectador. Es él quien da sentido a la obra, el co-creador. Imagínate que vamos juntos a una exposición de Schiele. No es lo mismo tu mirada o mi mirada que la mirada de una niña de seis o siete años. Siempre miramos con el peso de lo que hemos mirado.

Por tanto, ¿tiene algún sentido hablar de canon o de valores estéticos absolutos en el mundo del arte, pero también en el mundo de la literatura?

El protagonista de esta novela piensa que no. Para él, el canon es solo un mecanismo de sacralización con el que el Mercado y la Academia (así, con mayúsculas) convierten el arte en algo exclusivo e irrepetible, lo etiquetan y clasifican, y, por tanto, lo transforman en moneda de cambio para que las baronesas (entiéndase el Mercado) blanqueen sus capitales. El Mercado históricamente siempre ha ido por detrás de la

Academia, siguiendo sus dictados. Se habla en la novela del Salón de los Rechazados en el que obras de Manet o Whistler, entre otros, fueron relegadas y ninguneadas por el canon de la época. Pero lo mismo ocurrió con Kokoschka, Schiele o Van Gogh, por poner solo un puñado de ejemplos. A la Academia no le tembló el pulso cuando años después los hizo suyos y los reivindicó como propios. La consecuencia de esa apropiación no fue otra que la transformación de esas obras en objetos revalorizables y exclusivos, en ese perverso mecanismo en el que su valor se centuplicó y trascendió, en la mayor parte de los casos, su valor estético real. El canon cumple pues esa función taxonómica y necesaria para el Mercado, nos coloca frente al arte como frente a una enfermedad mental, le pone un nombre, lo etiqueta, lo controla y lo somete al cautiverio de un museo o una casa de subastas, es decir, lo neutraliza para siempre.

La reflexión de Ismael es clave para entender otra de las cuestiones de la novela: de qué manera hoy se censura obras que, en su día, crearon escándalo, pero que fueron esenciales a la hora de romper los esquemas artísticos y morales. ¿Usted entiende la reciente censura de Egon Schiele?

Hoy un niño de doce años puede coger el teléfono de su padre y teclear la palabra «C-U-L-O» y se topará, con toda seguridad, con las mayores aberraciones sexuales imaginables; ponemos el telediario y vemos atentados o bombardeos sobre Gaza, y lo hacemos sin parpadear, sin conmovernos en absoluto, acostumbrados a la barbarie, pero los vigilantes del pudor siempre están de guardia frente a un coño, sobre todo si es un coño artístico, es decir, un coño que pueda convertirse en referente del modo en que los coños son mirados por el resto. Eso es lo que ocurrió con el cuadro de Courbet. *El origen del mundo* fue pintado en 1866, pero no fue expuesto en la sala nº20 del D'Orsay ¡hasta 1996! Es una pintura que hoy, en junio de 2019, no puede colgarse en Facebook sin que los algoritmos, que son los censores más incansables, lo retiren. Lo mismo sucedió en su día con la obra de Balthus y de Schiele, tachada de obscena y siempre rodeada por la estulticia. Esos cuadros fueron concebidos para incomodar porque nos colocan ante nosotros mismos. En la novela se habla de «espejos de la propia perversión». Ante ellas nos sentimos obligados a gritar, «yo no, yo no soy así, yo no» pero es precisamente la necesidad de negarlas lo que evidencia el monstruo que nos habita y que necesitamos ahogar a través de la censura, que no es sino la exteriorización de esos miedos. Un censor no pocas veces es un guardián de la moral sexual o política de su tiempo. Eso le sucede al protagonista cuando piensa que su hija ha debido percibir en su mirada algo que le convierte en culpable. ¿Culpable de qué? El delito no está en su mirada, sino, probablemente en la mirada del que mira (del que lee, en este caso). La censura de Schiele responde más a ese espanto grupal y democrático que a una justificación moral u objetiva, si es que el arte

debe supeditarse a algún tipo de criterio. Daría mi mano por conocer el contenido de las *cookies* de los ordenadores de quienes legitiman esa censura. Porque esas cookies, que no son sino contenedores de las páginas que visitamos y las mercancías que compramos por Internet, esbozarían realmente quién son esos censores y el porqué de su empeño incansable de siglos.

El caso de Schiele, el caso de Lolita de Nabokov... ¿Estamos dando un paso atrás en cuanto a la libertad y la transgresión del arte?

Tal y como yo lo veo, la sociedad se está convirtiendo en rehén de esa corrección política. No creo que esto suceda en el arte, al menos en el arte que a mí me gusta y que sin duda suele ser minoritario. Sin ese componente de trasgresión y/o denuncia, el arte y la literatura no es nada. Leer textos protagonizados por tipos correctos y padres de familia intachables no solo es tremendamente aburrido, sino que malogra el papel primordial de lo literario, es decir, ensanchar los límites y trascenderlos, sentirnos un viernes por la tarde como se sentiría Hitler o Primo Levi, entender a qué conducen los extremismos y sus intransigencias, sentirnos ellos por unas horas, incluso tratar de vestir la piel del pederasta de Humbert Humbert porque hacerlo es el mejor modo de prevenirnos contra ellos, ¿cómo se siente un maltratador?, ¿cómo un violador? No vale con la descalificación cuando hasta el día anterior habían sido vecinos modélicos como nosotros. Entender al otro forma parte del ejercicio de existir. Sentir compasión por la víctima, como dice Chantal Maillard en uno de sus últimos libros, es fácil; lo realmente complicado es esa «compasión difícil» por el verdugo. ¿O acaso el verdugo no merece compasión?

En relación a Schiele, la novela también reflexiona sobre cómo ha cambiado la relación entre artista y musa y, en términos generales, cómo ha cambiado la relación entre hombre y mujer en relación al tema de los abusos.

Todas las mujeres que aparecen en el libro (desde Julia hasta Elena, pero también Inés o la media docena de modelos de pintores de las que hablo) son más inteligentes que el narrador. Por el tono asertivo de él, quizá no lo parezca, pero si se juzgan sus actos respectivos se verá que es así. Todas ellas le observan de un modo desafiante y «homicida», ese es el epíteto exacto que utilizo. Me parecía necesaria la redefinición de esa mirada clientelar y masculina de la mujer en el arte, de ahí la importancia que doy a la obra de Deborah de Robertis o de Manet. Esas mujeres no solo son miradas, y por tanto modeladas por quién las pinta y observa, sino que además miran de un modo recíproco, como le ocurre a la Olimpia, una mujer desnuda rodeada de caballeros vestidos.

En este aspecto, usted indaga, como ya hizo en su momento Philip Roth, en la relación maestro-alumna y las relaciones de poder y atracción que allí subyacen.

Sí, es cierto. Pero más allá de los estereotipos repetidos hasta la saciedad por las novelas de ambientación universitaria, a mí me interesaba esa constante pulsión pendular que se produce en el protagonista entre el Eros (Paula) y Tanatos (Julia). Gilberto, uno de los personajes de la novela, dice que cuando uno deja de desear está muerto y en eso estoy muy de acuerdo. Esta es la gran tragedia de ese personaje que lamenta envejecer «donde nadie envejece». Es esta escisión del deseo lo que provoca el desenlace de la novela. En cuanto a la relación de asimetría entre profesor y alumna me interesó mucho más la perspectiva que plantea David Mamet en *Oleanna*, en la que no se sabe bien quién es el cazador y quién el cazado, o más bien, en la que el cazador resulta cazado. Las estructuras de poder sexual e intelectual se pulverizan bajo el peso de ese juego especular de malentendidos que va acumulándose en la novela.

Usted describe el ambiente universitario desde una mirada crítica e irónica, un mundo hecho de envidias y de revanchas antes que de interés por el mundo del arte y por la enseñanza. ¿Exageración o realidad?

Si hay algún profesor universitario entre los lectores de esta entrevista estará conmigo en que el ambiente universitario no se sustenta, en términos generales, ni en el criterio, ni en la excelencia, sino en una extraña y agotadora red clientelar de favores y reinos de Taifa. En España, si algún joven decide ser profesor universitario, debe dedicarse a ello en cuerpo y alma. Eso no le deja espacio para realizarse en la disciplina que va a impartir, y que, la mayor parte de las veces, poco tiene que ver con esa carrera docente. En la novela aparece Gilberto, que representa este tipo de profesor, no exento de talento, pero obligado a engrasar los mecanismos putrefactos de la universidad. Me pareció especialmente perverso aplicar esto al mundo de arte donde las exigencias de movimiento y riesgo (de originalidad, en definitiva) son constantes, pero no con la vocación de representar el ambiente universitario, sino para alertar contra los riesgos que supone la sacralización. Trabajé durante años en la universidad, pero esta no es mi experiencia, ni mucho menos, aunque sí la de algunos compañeros cuyo testimonio recojo en ciertas secuencias, y con algunas modificaciones, en esta novela.

Por una parte leer “El valor del arte se mantiene gracias al apoyo de la crítica especializada” y por la otra: “A cierta edad te cansas de la desmesura y la expectativa que despierta el llamado arte joven. Te das cuenta de que el cien por

cien de esas expectativas son infundadas, y debidas, en su mayor parte, a la falta de criterio.” ¿La crítica es tan responsable de mantener el valor del arte como de consagrar obras que luego, con el tiempo, se revelan insustanciales?

En buena medida ese es su papel, o lo era. La crítica siempre ha decidido lo que es bueno y lo que no y el Mercado, a medio y largo plazo, ha respondido en consecuencia. El problema de la crítica, como de gran parte del periodismo cultural, es que hemos llegado a ese momento en el que los contenidos se han vuelto gratuitos y el Mercado, que tiene las cosas mucho más claras, ha empezado a imponer su juicio descaradamente, convirtiéndola, no pocas veces, en mera publicidad, aniquilando a los pocos disidentes de esa otra crítica que no se deja mangonear y cobra un sueldo por su trabajo.

Y, en relación a esta afirmación, ¿el mercadeo con el arte, como denunció Banksy recientemente, anula el valor artístico, el valor del arte? Y, consecuentemente, como dice Kelner, el maestro del protagonista, ¿la democracia, el arte para todos, es la anulación del arte?

En cierta medida sí. Pero me gustaría aclarar, antes que nada, que el fenómeno Banksy es, en sí mismo, una gran contradicción. Sus pinturas y grafitis, que se pretenden reivindicativos, han alcanzado precios exorbitados en el mercado del arte y se calcula que su volumen de negocio asciende a más de cincuenta millones de dólares. ¿Eso le desacredita para defender esa postura? Al margen de la anécdota, y yendo al meollo de tu pregunta, estoy convencido de que en el arte no es democrático. El arte puede gustar, pero también debe no gustar. Lo que no debiera hacer es dejar indiferente, que es la tendencia general de las mesas de novedades anegadas de caspa y literatura guerracivilista. De hecho, ese componente democrático (gustar a todos o a ninguno) debiera colocarnos en una posición de alerta. Ese es el gran malentendido entre el arte y el siglo XXI en el que se confunde la democracia con el criterio general, donde el criterio de todos vale lo mismo y el resultado final no es otro que este ruido ensordecedor.

Me gusta 21

Twitter

Buscar...

BUSCAR



Público

La nueva novela de
Dolores Redondo

La cara
norte del corazón
Dolores
Redondo

A la venta 1/10/2019

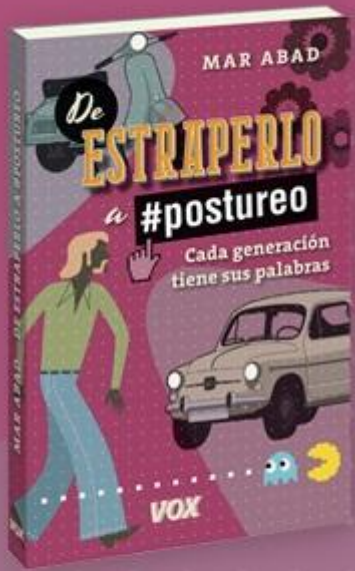
Para llegar hasta aquí,
a veces debes volver al principio

barcelona.cat/novel.lahistorica

Barcelona
Novel·la
Històrica

Petites
Històries
que han fet
història

4-9 nov.
2019



Cada generación
tiene sus palabras

Guillaume
Musso

LA VIDA SECRETA
DE LOS ESCRITORES

AdN