

# EVOLUCIÓN DE LA “NOVELA DE ARTISTA”: EL ARTE COMO ASUNTO ROMANCESCO EN LA NARRATIVA ACTUAL

Yolanda Latorre Ceresuela  
*Universidad de Lleida*

El conjunto de narraciones cuyo eje es un creador inmerso en su época está dotado de suficiente entidad como para denominarse “novela de artista”. Así las designaremos, pues, resaltando su tipología genérica. Lo que comenzó siendo la “leyenda del artista” fue configurado en una Antigüedad grecolatina<sup>1</sup> que trataría ya cuestiones básicas en el futuro, como los juegos de identidad entre retrato y modelo, la divinización—o demonización—del creador, su ascenso social, o su autodestrucción. El asunto cuaja en el Renacimiento y es retomado intensamente por románticos y decadentistas, quienes lo completan con los motivos de la pérdida de Dios, el esteticismo individualista, el binomio genio/locura o tipo del héroe castigado, todo un mártir identificado con la pasión de Cristo.

H. Marcuse llamaría en 1922 “novela del artista” (*Künstlerroman*) a un arquetipo relacionado con el “de aprendizaje” (*Bildungsroman*), o “de evolución” (*Entwicklungsroman*) en la narrativa alemana romántica, cuyo creador era el protagonista. Otros estudios las analizarán en cuanto a la narrativa europea, teniendo en cuenta que el éxito de este género coincide con el apogeo de la novela en la nueva burguesía del siglo XIX.

---

[1] Para la configuración y evolución de este género narrativo, véase: Yolanda Latorre Ceresuela (1999) “Una muestra de ‘novela de artista’ en la literatura española (1864-1915)”, *Salina*, 13, pp. 105-110, donde fue aludido, y destacado, el fundamental análisis de Marcuse (1985) *Il “romanzo dell’artista nella letteratura tedesca*, Torino, Einaudi. Otros estudios imprescindibles son: T.R. Bowie (1950) “The Painter in French Fiction”, *University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures*, 15, pp. 1-60; M. Beebe (1964) *Ivory Towers and Sacred Fountains (The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce)*, New York University Press; F. Calvo Serraller (1990) *La novela del artista*, Madrid, Mondadori; E. Kris y O. Kurz (1982) *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra; y E. Neumann (1986) *Mitos de Artista (Estudio psicohistórico sobre la creatividad)*, Madrid, Metrópolis. En cuanto a los procesos descriptivos propios de estas novelas: Yolanda Latorre (1999) “La presencia de las artes en literatura: la transposición artística en Emilia Pardo Bazán”, *Exemplaria*, 3, pp. 93-109.

Estas narraciones, convertidas en tesis de asunto contemporáneo, reafirman sus rasgos en la pasada centuria. Queda perfilado, progresivamente, el protagonismo del pintor, y se define una trama marcada por la tensión: la lucha entre arte y vida, la evolución del artista hacia la madurez, el enfrentamiento entre el arte y la mujer o la búsqueda de la obra maestra. Van surgiendo otras notas casi obligadas: familiaridad con el bohemio más que con el intelectual racionalista, el viaje de arte –normalmente Italia–, la ciudad de arte –Roma Florencia o París– y las discusiones de estética. Conforme avanza el siglo XIX ganan en subjetividad y lirismo, son aludidas o descritas las obras de arte, y enlazan con las teorías finiseculares del *épater le bourgeois* o la teoría de *l'art pour l'art*. El ámbito perfecto es la narración homodiegética o de tendencia confesional (diálogo, memoria, diario, ensayo...), como afirma Neumann<sup>2</sup>.

Durante la última década se han multiplicado las novelas cuyo protagonista es un pintor o en cuya trama el arte ocupa un papel muy relevante, algo observado por críticos como F. Calvo Serraller, quien advirtió el aluvión de traducciones sobre el tema<sup>3</sup>. Sin ánimo de proporcionar todo un repertorio sí nos detendremos en algunos casos dentro de la narrativa europea y americana contemporánea. En la novela de William Gaddis, *Los Reconocimientos*, el pintor Gwydon decide no ser original y copiar a antiguos maestros, lo cual desembocará en tragedia, porque vive de una realidad prestada. Se incentiva en esta trama el papel del plagio y la falsificación, datos que el escritor de best-sellers británico, Ken Follet, incorpora también en *El escándalo Modigliani*. Una joven historiadora de arte descubre la existencia de un raro cuadro de Modigliani que puede hallarse en un pueblo italiano. Sus pintores fracasados, intrigas y corrupciones no resultarían extraños en *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, de George Perec: su pintor llega a convencer al público de la autenticidad de los cuadros pintados dentro de un cuadro, cuando el propio autor del mismo es una falacia. Las tramas detectivescas en torno a esta faz materialista, y el discernimiento de la propia esencia del arte actual van conformando, pues, estas narraciones<sup>4</sup>.

[2] *Op. cit.*, pp. 53-112. Grandes obras, a partir del Romanticismo, han dejado huella en la tradición de la “novela de artista”. Entre otras: *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de J.W. Goethe –“bildungsroman” de utilidad social, *Lucinde* de F. Schlegel, o el pintor hipersensible, *Le Chef d'oeuvre inconnu* y *Gambara*, de H. de Balzac –la necesidad de una obra maestra–, *Scènes de la vie de bohème* de Mürger, obras de los Goncourt (*Manette Salomon*), los individuos cultivados de J-K. Huysmans (*A rebours*), *L'oeuvre* de E. Zola. En la tradición anglosajona, la obra de H. James o J. Joyce. Las constantes de los franceses marcarán la novelística y cuentística peninsular (Picón, Bueno, Zamacois...). Entre las novelas, parece definirse una especial atención por el artista plástico (pintor) conforme se aproxima nuestra centuria (*Fra Filippo Lippi* de Castelar, *La maja desnuda* de Blasco Ibáñez o la pura “novela de pintor”, *La Quimera* de Pardo Bazán). Véase Y. Latorre, “Una muestra...”, *op. cit.*

[3] “La pintura narrada. La novela actual en busca del arte perdido”, *Claves*, jul/ag., 1990, pp. 54-64.

[4] *Los Reconocimientos*, novela de 1952 (trad. de J.A. Santos, Madrid, Alfaguara, 1987). Ken Follet (1995) *El escándalo Modigliani*, Barcelona, Plaza y Janés. G. Perec (1988) *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, Barcelona, Anagrama.

La interesante novela de J. Saramago, *Manual de pintura y caligrafía*<sup>5</sup>, integra con más equilibrio los ingredientes de la "novela de artista". Su pintor decide plasmarse en la escritura sintiendo: esa "artista estimulante, dolorosa, sí, pero agradable" (p. 8) que es el arte. A pesar de su don o, según se mire, su locura —señales de esquizofrenia— acepta el dinero del burgués aunque, finalmente, se rebela (p. 9). Saramago expresa, inmersas en la Revolución de los Claveles, las frustraciones del artista en una narración homodiegética: "Escribir en primera persona es una facilidad, pero también una amputación" (p. 97), cuya esencia es la doble faz de pintor y escritor: "Un verbo, un color, un sustantivo, un trazo. En el desierto, sólo la nada es todo" (p. 115). El viaje de arte por Italia, los planteamientos existenciales ante la pintura religiosa (pp. 125-139), la marca de la ciudad —Lisboa—, el sentimiento antiburgués (p. 231) y la presencia de la mujer, redondean la novela.

La narrativa española recoge también estas pautas. Entre fingimientos e invenciones, verdades o certezas, no hay falsificación más sugestiva que el *Jusep Torres Campalans* (1958) de Max Aub, monografía sobre el pintor cubista —todo un montaje—, en la que destacan los temas de la autocrítica y el retrato (p. 249), así como la muerte del creador. Jesús Fernández Santos, en *El Griego* (1985), novela la vida de El Greco entre discusiones estéticas, encargos famosos, ideas sobre el genio (p. 122), y la casi inevitable muerte del artista, imbuido aún en el universo de sus creaciones. La tendencia más lírica de estas narraciones es acogida por Pere Gimferrer en *Fortuny*, mezcla sugestiva y esteticista que juega con los mitos contemporáneos. El descriptivismo conforma la novela, sostenida sólo por el fluir de los personajes, en medio de la confusión temporal y una fastuosa escenografía<sup>6</sup>.

[5] Barcelona, Seix Barral, 1989. Las citas proceden de esta edición. La existencia del artista está marcada por la soledad, algo muy bien planteado en la novela de Javier Marías en *El hombre sentimental* (Anagrama, Barcelona, 1994), donde un cantante de ópera nos informa de lo "fatigoso y árido o frustrante y estúpido" de una existencia vivida "técnicamente" o "sentimentalmente" (p. 31). Soledad y vanidad todavía, pues, en las novelas del siglo XX, dominadas por el escepticismo. Ian McEwan, en su ya popular novela, *Amsterdam* (Barcelona, Anagrama, 1999), instala a Clive Linley, amante de la malograda Molly y músico famoso, en una sociedad falsa. Su crítica de la naturaleza humana alcanza al hombre de genio: "No era un hombre vanidoso. Un genio... Se trataba de un vocablo sometido a un uso excesivo e "inflacionario" (p. 49).

[6] Max Aub (1975) *Jusep Torres Campalans*, Madrid, Alianza. La aparición del libro causó auténtica sensación, de modo que muchos lo saludaron como una decisiva contribución a la historia de las artes plásticas contemporáneas. En *El Griego* (Barcelona, Planeta, 1996), el maestro es un espectador entregado a sus fantasías, mientras su mujer, Jerónima, María, su criada y Francisco Preboste, su discípulo, constituyen diferentes puntos de vista narrativos que destacan el orgullo del artista. Gimferrer (*Fortuny*, Barcelona, Planeta, 1983) comienza "in media res" con la transposición de un cuadro. A partir de aquí se superponen personajes reales y de ficción, fenómeno corriente en este tipo de novelas.

Nos detendremos ahora en la novela del periodista y escritor barcelonés Ignacio Vidal-Folch *La cabeza de plástico*<sup>7</sup>, porque presenta muchos de los presupuestos apuntados, en ocasiones para ser subvertidos: el pintor de genio, la ciudad como foco de arte, relaciones arte/sociedad, frustraciones, peligros, ideas estéticas, la vida como obra de arte, la prosa burguesa, la divinización del creador o su autodestrucción.

Cees Wagner, máximo comisario de arte en Holanda durante la guerra de los Balcanes, individuo poderoso y endiosado, vive en su despacho/“trono” (p. 9) flanqueado por las obras de Malévich, Matisse, Kandinsky o Polke, consciente de su aburguesamiento, la presencia inevitable de la prosa: “Uno puede experimentar con todo sin necesidad de convertirse en cobaya de sí mismo”. Será, irónicamente, un comerciante en jabones y coleccionista de obras muy menores de pintores mayores (pp. 8-11) quien le anuncie: “Te has convertido a ti mismo en obra de arte”, pues un pintor “punk” ha creado el retrato de Wagner, degradándolo, el motor de toda la trama. La ciudad de arte ahora –aunque se haga referencia a Berlín o Nueva York (p. 53)– es Amsterdam, con sus absurdas gaviotas y olor a petróleo, poco más, mientras desfilan trabajadores diligentes y mujeres –subalternas mediocres o artistas degeneradas– por las que el comisario sólo siente desdén.

Un nuevo componente en este tipo de novela es el inconmensurable poder del periodista en la sociedad actual. El artículo titulado “Artista punk, ridiculiza a Wagner” supondrá el principio del fin:

Un artista marginal que firma con el alias de “Rudi Kasperle” exhibe una divertidísima pieza satírica, en la mejor tradición del conceptual–crítico. El lugar de los hechos: la retrospectiva OCIAC. La víctima: Cees Wagner. Se trata [...] del informe de un detective privado al que Kasperle encargó espiar al director Wagner durante tres días (p. 14).

Sólo los pensamientos del atormentado comisario –protagonista del relato– son revelados por el narrador. No obstante, este tipo, ya familiar en la novela de artista contemporánea, existirá únicamente en función del arte o de sus creadores: Wagner es “inteligente, “serio”, tiene “confianza en sí mismo”, y el único rastro de bohemia romántica es su talante “provocador” (pp. 16-17)<sup>8</sup>. No son, precisamente,

[7] Barcelona, Anagrama, 1999. Las notas procederán de esta edición. Vidal-Folch consideró ya la intervención del arte y los creadores en sus libros de relatos *El arte no paga* (Barcelona, Anagrama, 1988) y *No se lo digas a nadie* (Barcelona, Anagrama, 1997).

héroes rebeldes los artistas que desfilan por sus despachos. Sirva de ejemplo el pintor De Ruyten, cuya atracción por el aura del genio –incomprensión, sensación de estar al límite...– no le impide aceptar generosos subsidios o cuantiosas becas (pp. 20-21). Es la degeneración del hombre en peligro romántico.

La tragedia del “Pontífice” Wagner, nuevo dios del arte (p. 25), es doble. Por un lado, la escondida frustración ante la carencia del genio y de la locura creativa de su odiado/admirado Kasperle (p. 77), aunque se autojustifique: “Se decía que en estos tiempos de desconcierto, de fragmentación del sentido, el comisario es el verdadero creador, el artista está confuso y desorientado” (p. 71). Por otro, la necesidad imperiosa de la palabra en el arte plástico conceptual, toda una ironía que acaba en escepticismo. Otro especialista en la materia artística, Lammers, notificará la existencia de un novedoso núcleo temático contemporáneo, la muerte del arte: “Una obra de arte es reconocible como tal en el preciso momento que da pie a una transacción económica [...] el feliz y significativo acuerdo entre el burócrata y el artista” (pp. 82-93).

El final de la novela presenta el tema de la inmólación a través de una obra de Kasperle, “Ofrenda”: –el artista-Cristo tumbado en una camilla con la sangre entrando y saliendo de su cuerpo–, aunque el sacrificio real no tardará en llegar en forma de “happening trivial”, el terrible “Retrato de Cees Wagner”. Se trata de una instalación: cabezas de plástico rellenas de excrementos miran el retrato de Cees Wagner, que consiste en su nombre con luces de neón, textos sobre su vida íntima y sus graves discursos, descontextualizados y absurdos, escuchados en vídeo (p. 119). El sacrificio –y venganza– del provocador Kasperle es radical: él y Wagner mueren en un accidente provocado por el mismo comisario. De este modo, en esta sátira corrosiva y negra el artista ha retomado su idiosincrasia, haciéndose único dueño de su mente y de sus creaciones.

---

[8] Por su mente pasa su propia trayectoria vital, iniciada con una estafalaria exposición, la “No-Expo” –ausencia total de objetos de arte (p. 13)–. Enrique Vila-Matas (*Bartleby y compañía*, Barcelona, Anagrama, 2000) cita a Vidal-Folch como un interesado en la literatura “del no”: “Tener una mentalidad artística y negarse a darle vía libre conduce a dos caminos: uno, el sentimiento de frustración [...] otro [...] es el que dirige los pasos de Pepín Bello: renunciar sin lamentaciones a la manifestación de los propios dones” (p. 81). El arte contemporáneo puede llegar a ser una gran mentira. Recordemos la comisión de arte a Sarajevo, en la novela que nos ocupa, sólo un montaje publicitario. Otro de los problemas es la excesiva deuda a la palabra por parte de ciertos sectores del arte actual. Véase, al respecto, Tom Wolf (1989) *La palabra pintada*, Barcelona, Anagrama.