

Sombreros en la cabeza: entrevista a Félix de Azúa

JESÚS DÍAZ BUCERO y M^a DOLORES SÁNCHEZ PÉREZ

Universidad de Granada
jdbucero@ugr.es / doloresanchezperez@hotmail.es

Félix de Azúa (Barcelona 1944) es escritor, periodista, catedrático de estética y doctor en filosofía. Su trabajo nace desde la literatura y el arte. De su propuesta para superar el Arte por las Artes nacen obras como Aprendizaje de la decepción, La pasión domesticada, Diccionario de las Artes o Autobiografía sin vida. Félix de Azúa ha respondido en esta entrevista a preguntas que enlazan la ekphrasis con la crítica de arte, la poesía con la pintura, los procesos creativos con la experiencia estética o el significado de textos que nacen de obras de arte con la configuración de las mismas.

P. Lo primero es agradecer su colaboración en nuestro trabajo concediéndonos esta entrevista. Antes de entrar de lleno en el tema de la relación entre pintura-poesía (expresado así desde su concepción clásica), arte-literatura o escritura e imagen, nos gustaría que de una forma muy general nos respondiese a dos preguntas comprometidas. ¿Qué es, para usted, la pintura, hoy? y de igual modo ¿Qué es la literatura?

F. A. Ambas son viejas artes que los humanos han practicado desde épocas arcaicas. La pintura existe por lo menos desde las cuevas de Chauvet, unos treinta mil años antes de Cristo. La escritura es posterior, pero hay ya poemas, como el de Gilgamesh, en las grandes civilizaciones mesopotámicas. Han ido variando de uso y de forma, pero siguen siendo lo mismo. Si antes reflejaban las relaciones de los humanos con las divinidades y el cosmos, eso es lo que siguen haciendo. Quizás

nuestras relaciones con esas magnitudes son hoy un tanto decepcionantes y eso es lo que reflejan las artes.

P. En la creación un escritor se ve influenciado por sus vivencias, por su entorno, por su vida... En ese sentido ¿Cuál cree que es la obra pictórica, si es que es posible elegir una, que más ha influido en su escritura?

F. A. No, no puedo responder a esa pregunta. Recuerdo que, siendo yo muy joven, tenía clavadas con chinchetas, en mi cuarto de la casa familiar, una foto de Brigitte Bardot y una lámina del Descendimiento, de Van der Weyden. Es una verdad rigurosa.

P. Nosotros entendemos por ekphrasis obras literarias sobre obras visuales que se adentran en lo emocional como conocimiento. Por ekphrasis entendemos cuando el texto, poema, ensayo, crítica... se convierte en una obra autónoma, no necesitado del objeto que lo originó. Esto convertiría muchos textos críticos, filosóficos etc. en obras de arte. ¿Está de acuerdo en esta definición para la ekphrasis del siglo XXI? ¿Podría proporcionarnos la suya?

F. A. Sí, esa es la definición clásica, aunque no entiendo que el texto pueda prescindir del objeto. En realidad, toda ekphrasis prescinde del objeto, al tiempo que lo precisa. También es cierto que en una acepción amplia una ekphrasis no necesita su realización visual. Hay en la literatura moderna mucha pintura “inventada” por el escritor, para empezar, la de Balzac en Le chef d’ouvre inconnu.

P. En el *Diccionario de las Artes* hace referencia a la frase de Benjamin: solo mediante la poesía puede criticarse la poesía. ¿Es al final toda ekphrasis crítica de arte, aún cuando no lo pretenda? y ¿Puede la crítica serlo sin ser ekphrasis?

F. A. El caso de la poesía es especial. En otro lugar también digo que de la poesía, cuanto menos se hable, mejor. Pero es una opción personal: prefiero entender la poesía a través de otros poemas. Hay escuelas que creen lo contrario y proponen un análisis casi científico del poema. Con la crítica de arte me sucede lo mismo. Prefiero el texto de Coetzee sobre el paisaje australiano a cualquier otra crítica.

P. Ha escrito mucho sobre arte. En nuestra opinión sus libros sobre arte se “disfrazan” de obras vinculadas al arte, pero acaban por crear una obra literaria nueva, al margen del arte al que se refieren, y que se leen desde el calor y la pasión. ¿Qué significa para usted escribir sobre pintura o sobre arte (nos referimos a pintura de una forma muy amplia)? y ¿por qué lo hace?

F. A. Bueno, lo han adivinado. Especialmente en mis dos últimos libros el arte es una excusa para tratar de seguir escribiendo de un modo, digamos, artístico. Pero también la última novela, Momentos decisivos, de la que no estoy muy satisfecho, usaba el arte como excusa.

P. Sentimos debilidad por *Autobiografía sin vida*. Es un libro lleno de emoción y pasión hacia el Arte, lleno de ekphrasis hacia diferentes obras y que se convierte en una ekphrasis total sobre la muerte del Arte. ¿Cómo es posible que algo muerto produzca tanta vida? ¿Convierte esto a la muerte del Arte en obra de arte?

F. A. Por supuesto, esa es la cuestión: la muerte del arte forma parte del arte, sin la menor duda. Y no es su periodo menos interesante. Compárenlo ustedes con la teología después de la muerte de la teología. Y entiéndanme cuando les digo que teólogos son Dostoievsky y Kafka.

P. Para escribir sobre el arte primero se convierte en espectador. Revive cada obra y la hace presente. Convive en el tiempo con arte rupestre y con la documentación de 1972. Debe experimentarlos en todas las fases ¿puede considerarse, en su caso, el uso de la experiencia estética como motor generador de obra literaria? ¿Sus escritos son una forma de aceptar el desafío lanzado por la obra, como diría Gadamer, una forma de actuación?

F. A. No estoy seguro. Creo que ambos estímulos son diferentes incluso desde el punto de vista de la neurociencia. Por un lado las formas y colores (incluido el movimiento) y por otro el lenguaje. Puede parecer que coinciden en algún lugar del cerebro, pero lo dudo. La sinestesia está muy desacreditada. Otra cosa es que se sirvan de modelo el uno al otro. Balzac describió al banquero Cesar Biroteau a partir del retrato de Monsieur Bertin de Ingres. Los pintores han usado constantemente la literatura para sus figuraciones.

P. “Ahora, por favor, no te calles. No te duermas. Sigue hablando tú, y que yo pueda oírte y disputar contigo, y si no puedes hablar, dibújame algo que yo sea capaz de entender. O canta, o haz algo, ahora que me ha llegado la hora de callar”. Son sus propias palabras en la entrada Z del *Diccionario*. Es un reto directo. El desafío que toda obra posee en si misma usted lo grita, lo expone y lo manifiesta a las claras. ¿Es la experiencia artística una cadena? ¿Toda obra nace para ser cuestionada o transformada en un nuevo posible? ¿Por qué es necesario gritar ese reto?

F. A. Ese es el tema de la Crítica del Juicio de Kant. El juicio estético exige la discusión y defensa de su objeto. La obra de arte genera una conversación intermi-

nable (una “finalidad sin fin”, la llama Kant) y algo así como la simulación de una disputa moral. ¿La causa? No he sabido encontrarla en todos estos años. Lo cierto es que todos reaccionamos como ante una injusticia si alguien niega o ataca a nuestros favoritos. Es absurdo, pero es así.

P. ¿Podría relatarnos un poco su proceso creativo al escribir sobre arte?

F. A. Aunque quisiera, es imposible. La escritura tiene mucho de inconsciente y sin automatismo nunca sale nada aceptable. Puedes tener claro el objeto, el tema, la excusa, de lo que quieres escribir, pero cómo salga luego, cómo se vaya realizando, es imprevisible, no puedes planearlo. Y si lo resuelves según lo planeas, sale un cadáver.

P. Cada experiencia ante una obra de arte la concebimos como única. Una especie de paradoja, una vivencia privada de un espectáculo público. Pero en sus dos autobiografías su experiencia la convierte en caso. ¿Lo individual en la creación de mundos posibles puede transformarse en norma? ¿O es que solo podemos acceder a la comprensión de una obra de arte desde lo privado?

F. A. Accedemos desde lo privado, pero (y de nuevo la causa es un enigma) algunas experiencias privadas se convierten en normas universales. El propio Marx se escandalizaba de que aún nos interesaran las tragedias griegas, obras de una sociedad tan distinta de las nuestras como el planeta Marte. Sigue siendo un misterio por qué Shakespeare despierta el mismo entusiasmo que Tarantino. Y desde luego más emoción, incluso entre masas de escasa formación.

P. Sin saber por qué, al leer *Autobiografía sin vida* nos venía a la cabeza Heidegger y su “des-ocultación”, su ekphrasis, de las botas de Van Gogh en *El origen de la obra de arte*. ¿Hemos ido muy desencaminados en nuestra lectura? ¿Existe entre arte y literatura, en su escritura, una unión desde esa “des-ocultación”?

F. A. No, no. El texto de Heidegger es pura literatura y él lo sabía. Allí daba un ejemplo de cómo puede vivirse la obra de arte desde la singularidad. Es un mero caso y ha sido muy criticado, no siempre con razón. Por ejemplo se le acusa de hablar de una campesina y no de un campesino. Y también de referirse a los zapatos como de uso rural cuando eran unas botas de Van Gogh. Todo eso son bobadas. Lo que escribía Heidegger era orientativo sobre el tipo de reacción que suscita la obra de arte en general.

P. En más de una ocasión se ha referido a la verdad en el arte en sus escritos. De hecho es una de las entradas del *Diccionario*. Siempre se presenta como variable, múltiple. En la entrada de la poesía nos dice que la poesía es la verdad del arte. ¿Nos puede comentar qué papel juega la verdad en la relación entre un texto y la obra que lo origina? ¿Pueden desecharse las relaciones entre artes por no existir una verdad objetiva acerca de las mismas?

F. A. Que la poesía es la verdad del arte es sólo poesía. La verdad es un concepto filosófico de abismal interpretación. En todo caso la verdad de la ciencia, (la falsación de algunos enunciados), nada tiene que ver con la “verdad” artística. Me gusta mucho la frase de Santo Tomás: “La Belleza es el resplandor de la Verdad”, que es perfectamente transponible en “La Verdad es el resplandor de la Belleza”. Esta última posición es la de un analítico de enorme importancia, el difícilísimo Peirce para quien las categorías éticas tienen su fundamento en las categorías estéticas.

P. ¿En qué punto trata la verdad al escribir sobre pintura y en qué punto entra en juego la metáfora cuando escribe sobre arte?

F. A. Esta pregunta es de sobresaliente. No soy tan ambicioso.

P. Existe su propia ekphrasis en *Autobiografía sin vida* a las botas de Van Gogh, y precisamente parte del texto de Heidegger para situarse en el punto opuesto. ¿Qué la motivó, en su parte más emocional: el cuadro de Van Gogh o el texto de Heidegger?

F. A. El texto de Heidegger. Creo que en una pregunta anterior queda claro.

P. Usted ha explicado que para escribir el *Diccionario de las Artes* estuvo revisando durante dos años revistas y periódicos para que fuesen los medios de masas los que le proporcionaran las entradas del diccionario. Nuevamente estamos ante la paradoja ¿El origen del *Diccionario de las Artes* está en el arte o en los textos? ¿O es que esos textos de masas, esa crítica que conforma el arte, se convierte en expresiones de las artes?

F. A. Me interesaba sobre todo el conjunto de lugares comunes que actúan en sustitución de los juicios en los medios de masas. Los clichés, las vulgaridades, lo que algún día fue serio y ahora es mera actualidad. Así que fui rastreando qué le interesaba a esos medios. El elenco y la selección son sorprendentes. Muchísimos asuntos que parecen refinados y elitistas son ahora del dominio más bajo y exten-

so. *A partir de ahí se trataba de recomponer el criterio que sobre “el Arte” tenía nuestra sociedad y buscarle el origen.*

P. ¿En qué medida influyen las ekphrasis de otros autores sobre las mismas obras sobre las que usted decide escribir? ¿Pueden separarse las obras plásticas de los textos que nacen de ellas (si estos se conocen) en su experimentación? ¿Y al contrario?

F. A. Prácticamente no leo nada sobre pintura, o sobre las artes en general, como no sean clásicos. Quiero decir que no leo apenas a mis contemporáneos, ni mucho menos a los críticos. No es por soberbia, sino porque me entorpecen el juicio. Leo con gusto a muchos muertos, como Malraux, Haskell o Burkhardt, pero tengo problemas con los vivos.

P. ¿Qué sería del arte del siglo XX sin todo lo que se ha escrito sobre él? ¿Pueden separarse esos textos de las obras para la comprensión de las mismas?

*F. A. Como creo que os remarqué demasiadas veces, el arte actual es pura filosofía del arte ayudada por las técnicas más relevantes del mercado, de modo que es inseparable del discurso que lo funda. Su éxito o fracaso depende de técnicas muy refinadas. Leed, si os apetece, *El galerista*, de Annie Cohen-Solal. Es la historia de Leo Castelli, uno de los inventores del arte contemporáneo. Aunque la autora lo ama, es fácil ver a través de ella la técnica del caballero.*

P. En *Autobiografía de papel* hace más o menos el mismo recorrido que en *Autobiografía sin vida* pero desde la literatura. Sin embargo hay una gran diferencia y es que en una su experiencia es la del espectador y en la otra la de escritor. ¿Se escribe igual desde ambas experiencias? ¿Se pueden igualar ambas figuras?

F. A. Son totalmente distintas y de ahí el tratamiento casi opuesto. Ya os he contestado en otras preguntas sobre la diferencia, a mi entender ontológica, entre imagen y lenguaje. Es imposible compararlas.

P. ¿Qué papel juega el lector de un texto sobre pintura?

F. A. Lo mismo que el lector de literatura. Insisto de nuevo: son dos mundos sin contacto biológico.

P. Adieu. El último capítulo de *Autobiografía de papel*. Ya se habrá dado cuenta de que vuelven los sombreros, están de moda. Nos sorprenden señoras con som-

brero en el super, por la calle, en los bares... ¡Y muchos más en los hombres! Vamos a volver a cubrirnos la cabeza y como usted dice *descubrirla a voluntad*. Al final todo acaba por volver, aunque de una manera distinta. ¿Vuelven las artes? ¿Volverá el Arte? ¿Piensa comprarse un sombrero?

F. A. No, no, nada vuelve, todo se transforma. A veces tenemos esa sensación extraña, el déjà vu, pero es un espejismo. Nunca nada será lo mismo en el tiempo de una vida. En el tiempo total humano, paradójicamente, sucede lo contrario: es el retorno de lo idéntico que Nietzsche consideraba el pensamiento más difícil de soportar. Estamos sujetos a la diferencia absoluta de nuestra experiencia, aunque sabemos que formamos parte de una repetición infinita. Como decía Beckett: "Tenemos espacio suficiente como para movernos, pero no para ir a algún lugar".