



La mirada de Quirón

*Literatura, mito y pensamiento
en la novela de Félix de Azúa*

Juan Antonio Tello



Prensas Universitarias de Zaragoza

LA MIRADA DE QUIRÓN

Literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa

LA MIRADA DE QUIRÓN

*Literatura, mito y pensamiento
en la novela de Félix de Azúa*

Juan Antonio Tello



Prensas Universitarias de Zaragoza

FICHA CATALOGRÁFICA

TELLO, Juan Antonio

La mirada de Quirón : literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa / Juan Antonio Tello. — Zaragoza : Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008

301 p. ; 22 cm. — (Humanidades ; 66)

ISBN 978-84-7733-907-6

1. Azúa, Félix de—Crítica e interpretación. I. Prensas Universitarias de Zaragoza. II. Título. III. Serie: Humanidades (Prensas Universitarias de Zaragoza) ; 66

821.134.2 Azúa, Félix de 1.09

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, ni su préstamo, alquiler o cualquier forma de cesión de uso del ejemplar, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

© Juan Antonio Tello

© De la presente edición, Prensas Universitarias de Zaragoza
1.ª edición, 2008

Ilustración de la cubierta: José Luis Cano

Colección Humanidades, n.º 66

Director de la colección: José Ángel Blesa Lalinde

Prensas Universitarias de Zaragoza. Edificio de Ciencias Geológicas, c/ Pedro Cerbuna, 12
50009 Zaragoza, España. Tel.: 976 761 330. Fax: 976 761 063
puz@unizar.es <http://puz.unizar.es>

Prensas Universitarias de Zaragoza es la editorial de la Universidad de Zaragoza, que edita e imprime libros desde su fundación en 1542.

Impreso en España

Imprime: Servicio de Publicaciones. Universidad de Zaragoza

D.L.: Z-2217-08

A Arantza

Vacilante, seguí mi camino, llegué hasta el mar y contemplé las olas...

Friedrich Hölderlin

AGRADECIMIENTOS

La idea para este ensayo surgió a principios de la década de los noventa al leer la historia de un idiota que quería averiguar los contenidos de la felicidad. Según las enseñanzas nietzscheanas, sabría más tarde que no hay que prestar atención a lo que se busca, sino a lo que uno se encuentra. Lo que yo he encontrado ha sido la amistad con algunas personas que me han ayudado en la elaboración de este estudio. A ellas quiero expresarles mi agradecimiento. A Geneviève Champeau, del Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Burdeos, que dirigió mis primeros trabajos. A Alfredo Saldaña, del Área de Teoría de la Literatura de la Universidad de Zaragoza, que siguió las diferentes fases de mi formación académica. A Ana María Navales, que pulió mi tendencia a hacer frases interminables a lo Marcel Proust. A Félix de Azúa, por la amistad que ha ido creciendo con los años. Mi agradecimiento especial a Túa Blesa, cuyo magisterio guió este trabajo durante casi una década, el tiempo que tardé en finalizar mi tesis doctoral, de título *Literatura, mito y pensamiento en la obra novelesca de Félix de Azúa (1972-1994)*, base del presente libro. Suyo, en parte, es este trabajo que dedico a mis padres, Antonio y Pilar, y a mi mujer, Arantza, cuya presencia llena los signos de sentido.

APUNTES PARA UNA RECEPCIÓN CRÍTICA

En la «poética» que precedía a los poemas seleccionados en la antología *Nueve novísimos poetas españoles*, presentada por José María Castellet, Félix de Azúa relataba la poderosísima impresión que le había causado el pequeño festival poético organizado por los hermanos del Colegio La Salle Bonanova de Barcelona, especialmente dos poemas. En el primero, el rapsoða «lograba imitar con sorprendente precisión el relincho de una yegua»; en el segundo, que más tarde supo perteneciente a *Platero y yo*, acompañaba la recitación juanramoniana con sucesivos cabeceos que intentaban imitar el monólogo de un burro. Para el colegio, que por aquel entonces comenzaba a componer sus primeros versos, semejante espectáculo fue suficiente para jurarse a sí mismo que nunca escribiría algo parecido a lo que acababa de escuchar. En el poema «Sexta elegía» de *El velo en el rostro de Agamenón* aparece una dura caricatura de su experiencia escolar.

Algunos años después, en la Pamplona de 1961, episodio de su vida de estudiante transfigurado en *Historia de un idiota*, reunía poemas con benevolencia y escaso rigor crítico, a la espera de su entrada en los cenáculos literarios de Madrid, donde algunos de sus compañeros de generación acumulaban lecturas de autores extranjeros y escribían poemas que luego someterían al juicio de Aleixandre, para ellos el único maestro vivo. Los veinticuatro poemas que aparecieron en *Cepo para nutria* (1968) procedían de la criba a «la carpeta de trescientos folios» que había escrito hasta la fecha. *Cepo para nutria* fue publicado por la editorial madrileña Pájaro de papel. En esta poesía primera, Azúa mostraba ya modos de escritura y temas que poco después avalarían su inclusión en la nómina novísima: un lenguaje hermético, críptico y de difícil lectura, creado por una riqueza de recursos que rayaba en lo barroco, acompañado de palabras en inglés, pro-

venzal y numerosas citas, una poesía formalista que intentaba dar forma al caos referencial de unos versos opuestos, tanto desde un punto de vista formal como temático, al canon vigente en la España de finales de los sesenta. Con el aval de este primer libro y la salvaguarda de compañeros como Pedro Gimferrer, Guillermo Carnero y Marcos Ricardo Barnatán, o la figura precursora de Francisco Ferrer Lerín (*De las condiciones humanas*, 1964) y el todavía inédito *El velo en el rostro de Agamenón* (1970), Azúa presentaba a Castellet una decena de poemas animados por la intención de dotar a su lenguaje poético de una estructura autorreferencial que hiciera olvidar anteriores atribuciones sociales y políticas al género lírico.

La aparición de *Nueve novísimos poetas españoles* constituye un importante hito historiográfico del último cuarto de siglo, tal vez la antología más discutida y comentada de toda la centuria, polémica aun antes de aparecer en abril de 1970. El conocido prólogo de Castellet celebraba la aparición de un grupo de poetas jóvenes que habían aportado novedades en el panorama nacional, dominado hasta el momento por un social-realismo que, curiosamente, el mismo antólogo se había encargado de reunir en *Veinte años de poesía española* y, con mayores aportaciones, en *Un cuarto de siglo de poesía española*. Castellet señalaba dos hechos históricos para la elección de los poetas antologados: haber nacido antes de 1939 —Félix de Azúa nació en 1944—, por lo que suponía de distanciamiento respecto a los avatares de la Guerra Civil, y pertenecer a la generación que había protagonizado «la revolución de los jóvenes», es decir, mayo del 68. A estas circunstancias de orden cronológico se añadía, en primer lugar, el deseo de mostrar un nuevo tipo de poesía cuya intención era contraponerse a la literatura anterior, hecho por otro lado habitual en los cambios generacionales; en segundo lugar, la búsqueda de poetas inéditos o con un solo libro publicado. Sus antecedentes podían cifrarse en torno a diferentes poetas extranjeros (Pound, Eliot, Donne, Milton o Lezama Lima, nombraba Azúa) y, según Castellet, en el ámbito narrativo, a antecedentes como *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín-Santos, las últimas novelas de Juan Goytisolo o la irrupción en escena de Juan Benet, uno de los puntos de referencia personales y estéticos del autor, todos ellos liberadores de esa «pesadilla estética» del llamado humanismo literario.

Divididos en «seniors» y «coqueluches», los postulados novísimos se sustentaban en su pertenencia a una cultura de masas que presuponía la constante creación de mitos, con los consiguientes efectos a nivel literario

e ideológico, su rechazo o ignorancia de la inmediata tradición española —salvo excepciones como la del antes citado Aleixandre, Cernuda o Gil de Biedma— y la concepción de una poesía juzgada únicamente desde criterios literarios: libertad formal, ruptura del discurso lógico, introducción de elementos exóticos o artificiosos en el seno del lenguaje poético, experimentación sobre la estructura del lenguaje y sus componentes semiológicos, etc. En suma, la proclamación del valor absoluto de la poesía como objeto independiente de los acontecimientos históricos y sociales, autosuficiente en su propia especificidad. Estas y otras circunstancias fueron subrayadas por una prensa cultural que oscilaba entre la curiosidad frente a lo novedoso y el menosprecio hacia la innovación. El valor renovado de autores caídos en el olvido, el recurso a los métodos surrealistas, los procedimientos modernistas, la búsqueda constante de belleza en el seno de la libertad, la tradición cultista, retórica y preciosista, mezclada con pinceladas de ironía y de estilo *camp*, el esteticismo puro, levantaban sospechas y alimentaban recelos. Los novísimos fueron acusados de practicar una poesía metropolitana de evasión y de divertimento formal, de ser una generación desorientada, grupuscular, marginal y escéptica, al servicio del capitalismo económico y del mercado cultural.

Las críticas, no obstante, se centraron más en la figura de Castellet que en las características específicas de los poetas antologados, de los cuales apenas se emitieron juicios de valor. De Félix de Azúa se destacó su esteticismo radical. A José María Castellet se le reprochaba su excesiva simpatía hacia las aventuras literarias, un estilo de crítica anclada en lo perecedero, la escasez de razones con las que apoyaba sus criterios históricos y, sobre todo, un deliberado intento de ruptura hecho a costa de relativismo y de sarcasmo. Los aspectos más discutidos de la antología fueron, como viene siendo habitual, los criterios utilizados en la selección de autores, tan afines en algunos de sus presupuestos como dispares en muchos otros, la duda sobre su verdadera representatividad dentro de la nueva poesía española, su vinculación a ambientes minoritarios o polarizados en el eje Madrid-Barcelona. El modo de lanzarlos al mercado levantó también numerosas suspicacias. Los «métodos» de Castellet fueron sentidos como una verdadera imposición, sutil y maquiavélica, una maniobra editorial amparada por Carlos Barral, quien ofrecía una plataforma segura hacia la fama literaria de unos autores que, lejos de asimilar la poesía precedente y enriquecerse con ella, camino seguido por otros poetas de su generación,

habían ejercido esa ruptura violenta y desdenosa, con grandes dosis de irreverencia y desaffo, ofreciendo una gama de valores totalmente diferentes a los del resto del panorama literario del país. La opinión de José Miguel Ullán, poeta alejado de toda sombra de ortodoxia, resulta significativa a este respecto. En entrevista concedida a Ramón L. Chao para la revista *Triunfo*,¹ calificaba a José María Castellet de «docto ignorante del reino»; a los novísimos, de «nuevos perros guardianes del orden establecido»; a su poesía, de «providencial, esteticista, neodecadente a tono con los balbuceos precapitalistas de un país mentalmente medieval».² José Luis García Martín, uno de los críticos más severos con la poesía novísima, ofrecía una década después su cara y su cruz. En el haber, la recuperación del barroquismo y la sonoridad modernista; en el debe, «la reflexión sobre el lenguaje», «las disonancias de la vanguardia», «el rechazo de la trivial perfección de los epígonos».³

El velo en el rostro de Agamenón (1970), *Edgar en Stéphane* (1971) y *Lengua de cal* (1972) forman una trilogía cuyo prólogo se presentaba en *Cepo para nutria*. La absoluta libertad preceptiva, el uso de la palabra como concepto que sostiene por sí mismo un sistema poético carente de ritmo, basado en el contraste entre imágenes y palabras que reflexionan sobre el tiempo, la crisis de los ideales, el devenir del hombre histórico y los límites impuestos a su pensamiento, suponen un preludio para los tres libros posteriores, el punto de partida para comprender el nihilismo crítico del escritor y la aventura de la poesía de principios de los setenta. La evolución de la obra poética de Félix de Azúa, vista de modo paralelo a la de su obra narrativa, aunque sin coincidencias cronológicas, se concibe como un proyecto de largo alcance en el que cada una de las entregas supone un paso más en la búsqueda de un lenguaje que haga posible explicar la relación entre el hombre y la historia, los límites de un pensamiento que se piensa a sí mismo en el decurso histórico para confluir en un presente que es encrucijada y, por lo tanto, pura posibilidad, laberinto en el que se busca una salida por medio de la literatura. Mallarmé, Baudelaire,

1 Ramón L. Chao, *Triunfo*, n.º 439, 1970.

2 Jean-Michel Fossey, «La poesía heterodoxa de José Miguel Ullán», *Triunfo*, 11-XI-1970.

3 José Luis García Martín, «Cara y cruz de los novísimos», *Fin de siglo*, n.º 5, septiembre 1983, pp. 74-75.

Verlaine, Beckett, son escritores-modelo de una poética que traza, a juicio de Azúa, la evolución del arte moderno de su principio a su fin. Esta influencia se hizo más clara de libro en libro, desde unos presupuestos exclusivamente formalistas en los que no se daba oportunidad alguna al sentimiento. La poesía solo responde ante el lenguaje. La filosofía, la historia, la sociología, son puntos de referencia insuficientes para valorar su obra. El poema se construye a partir de sus elementos denotativos y referenciales. Los signos de la realidad remiten a otros cuya especificidad está en ser signos de la historia. En buena lógica, el universo poético es un sistema, cerrado y sin esperanza de llegar a ninguna conclusión. El conocimiento del hombre y de la historia, el análisis de la sociedad, del pensamiento y de la cultura, forman parte de un movimiento que hace del pasado un presente continuo, un desarrollo siempre limitado en sus propuestas cuyo único fin es desembocar en la nada. Las lecturas que la crítica de aquellos años hizo de sus primeros libros de poemas apuntan en esta dirección. Azúa es un observador profundo y directo de la realidad de nuestro tiempo que analiza la vinculación del hombre a través de un pasado significativo. La negación y el sarcasmo son las mejores armas para desenmascarar las falsedades y enfermedades de la sociedad. La trascendencia de la labor artística tiende hacia un futuro superador de la idea de Muerte y de Vacío.

Las lecciones de Jena (1972), primera tentativa de literatura en prosa, aparece, tras los tres libros anteriores, como una prolongación de su poesía. Rayando la treintena, Azúa es ya una de las figuras más discutidas de la literatura española de la época, y se le adscribe a una serie de novelistas con ambiciones renovadoras —Vázquez Montalbán, Carlos Trías, Javier Fernández de Castro, Gabriel y Galán, Vaz de Soto— que marcan, a partir del esquema realismo-formalismo, el contrapunto de la llamada «generación de los sociales». Los prejuicios culturalistas, el apriorismo antirrealista, la ironía, la parodia, la sátira, la referencia culta, son elementos que el novelista primerizo pone al servicio de unos temas que la crítica vincula con el presente. Parálisis de la cultura oficial, crítica de la gerontocracia, arterioesclerosis de una sociedad jerárquica y represiva, duda sobre la noción de progreso, miseria intelectual y política, escepticismo radical, son otros tantos temas desgranados en abstracto, a partir de las teorías románticas del círculo de Jena, que encuentran su concreción en una sociedad española atenta al desenlace de la época franquista.

De toda esta pluralidad de lecturas se destaca la belleza de su lenguaje, el análisis agudo y comprensivo de una realidad vaciada de contenidos. Sus deficiencias más visibles se dan en la visión excesivamente culturalista, en la búsqueda de un simbolismo ambicioso que requiere una familiaridad con sus claves de lectura para una plena comprensión de la novela, dificultad lectora a la que no ayudan las características formales sobre las que está construida. Como podrá ser constatado posteriormente, Azúa se siente más a gusto cuando describe y medita que cuando tiene que establecer vínculos sólidos con la vida real. De ahí que esta primera novela carezca prácticamente de valores propios del género —coordinadas espacio-temporales, desarrollo lógico de la trama, consistencia actorial de los personajes, etc.— y se sumerja en una espiral de pensamiento donde el único hilo conductor, a través del monólogo interior del personaje, sea la puesta en escena de un baile de máscaras y encubrimientos que ocultan y deforman la realidad.

1972 es también el año de publicación de *Lengua de cal*, culminación de un breviario simplificado de temas y significaciones que afirma las constantes anteriores del autor. Junto con Pedro Gimferrer —*Arde el mar* (1966)—, Guillermo Carnero —*Dibujo de la muerte* (1967)— y Antonio Carvajal —*Tigres en el jardín* (1968)—, Azúa marca el principio de un *boom* que poco a poco llega a su plena madurez. En 1973, la poesía joven domina el mercado editorial con entregas de autores como M. R. Barnatán, L. M. Panero, R. Pedrós, P. de la Peña, J. Talens, Jaime Siles, Padrón, etc. Félix de Azúa ha construido en poco menos de una década una de las obras más personales de su generación, asentando su posición dentro de la literatura española contemporánea con una coherencia definida por su estética y la univocidad de los temas propuestos. *Lengua de cal* es calificado como libro denso y maduro, poseedor de un fingido hermetismo que comienza a desaparecer una vez despejadas ciertas claves significativas. El vacío, el dolor, el silencio, el sinsentido del pensamiento, la muerte, son motivos recurrentes en una materia poética que aspira todavía a ser tabla de salvación. A pesar de insistir en una estética hecha de referencias culturales, ironía, distanciamiento crítico y pensamiento, *Lengua de cal* cierra un ciclo poético basado en la frialdad matemática a la hora de construir el poema y una simbología que combina la época clásica, la tradición bíblica y el mundo de referencias moderno, escritura como inscripción ajena a la temporalidad concreta del individuo, pseudopastiche y travestimiento

de la retórica clásica, desencanto y desolación del momento presente, relatividad absoluta en el más absoluto de los vacíos, repetición de la letra.

La vía trazada durante la década de los setenta llega a su conclusión con *Las lecciones suspendidas* (1978) y *Pasar y siete canciones* (1978), novela y libro de poemas que ofrecen las dos caras de una misma moneda. Lenguaje narrativo y lenguaje poético se entremezclan para alcanzar un mismo fin: la destrucción de todos los mitos, la constatación de que el hombre —el personaje literario— es acumulación de tiempos en continua reflexión sobre su ser y su estar en el laberinto de ideas romántico, revisión de un lenguaje adquirido como principio y fin del pensamiento moderno, en pleno debate sobre la posmodernidad. Como en otros libros de poemas, la muerte es también el tema principal de *Pasar y siete canciones*, grado último del escepticismo azuesco, deudor de las teorías nietzscheanas donde se desvela, a través de las imágenes y los símbolos del lenguaje poético, de sus capas significativas, el rotundo vacío de significados oculto tras el velo de las apariencias, constatación del carácter temporal y precario del hombre moderno, sujeto a las vicisitudes de la historia y a la mutabilidad de sus significados, un continuo pasar de concepto en concepto, de manera análoga a la prosa poética de *Las lecciones suspendidas*. En el momento de su aparición, Félix de Azúa fue calificado de «Beckett culto», de «Joyce distante», poseedor de una selecta y exquisita cultura literaria que forma la base de todas sus ficciones, uno de los más brillantes escritores del país, a juicio de buena parte de la prensa especializada, un joven clásico y displaciente que recibirá tanto elogios como críticas, según los gustos literarios. Así, lo que en algunos es virtud, en otros se convierte en defecto. Para muestra de esta segunda opción, las opiniones vertidas sobre *Las lecciones suspendidas* por Carmen Martín Gaité, para quien el prestigio de las «élites modernas» se apoya ante todo en una «apología de lo abstruso» y una «hipervaloración de la dificultad» que la obra literaria presenta para ser descifrada, cuando en realidad se advierte una ausencia de clave y de historia, una falta de argumento, una sintaxis impenetrable, un ejercicio literario lleno de resonancias miméticas de carácter superficial, un producto editorial hecho de virtuosismo vacío, de impostura y de audacia, tendente a moldear las pautas colectivas del lector ávido de novedades.⁴

4 Carmen Martín Gaité, «Mucha esfinge y poco secreto», *Diario 16*, 11-IX-1978.

Las lecciones suspendidas (premio de novela «Canarias», convocado por la editorial Inventario Provisional) se sumerge por completo en el espacio libresco sugerido en obras anteriores para afirmar hasta sus últimas consecuencias un desafío teórico que había comenzado con *Cepo para nutria*. La voluntad de sustituir la narrativa tradicional por una escritura puramente textual, sin concesiones al lector, basada en las tendencias literarias del telquelismo francés, toca techo en una novela que pierde sus contornos genéricos y se adentra en los dominios exclusivos de la escritura, apelación ambigua y generalizadora que la crítica académica de los años setenta mirará en buena medida desde el prisma del análisis lingüístico. La prosa de Félix de Azúa, ambiciosa donde las haya, se llena de referencias cultas y, en consecuencia, se abre a una pluralidad de lecturas que encuentran su clave en el sistema de ideas del Romanticismo alemán y en la fenomenología hegeliana. El pensamiento, en su devenir, está representado por un lento movimiento del espíritu, una galería de imágenes que el personaje debe penetrar y digerir en su camino hacia la perfección, que no es otro que el de alcanzar un saber total a través del ejercicio comprensivo de la historia, el recuerdo de una gran aventura del espíritu que debe ser olvidada en honor a la verdad. El lenguaje narrativo se convierte así en una suma de palabras ajenas en el seno de un discurso de orden existencial, fragmentos o unidades básicas del relato, puntos de partida para una reflexión que abarca todos los ámbitos de la cultura. La novela es relato, poema, alegoría, parodia, palimpsesto, fusión de géneros. Su aparente desorden lleva implícito un orden meditado y desmitificador, una dialéctica negativa que, tras superar la espiral de la dialéctica hegeliana, eminentemente positiva y aglutinadora, cae en brazos del nihilismo nietzscheano, del vacío de la existencia.

En la prosa de Félix de Azúa se han querido ver siempre influencias de todo tipo, desde el esperpento valleinclanesco hasta la escritura de Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Benet o García Calvo. Lo cierto es que sus reflejos en la literatura española contemporánea resultan en todo punto anecdóticos cuando se abstraen los componentes esenciales de su obra. Lo importante no es tanto el cómo sino el qué. Los lenguajes, el uso que se hace de ellos, cambian con el paso del tiempo. Las intenciones y obsesiones personales permanecen. Las características del discurso narrativo están supeditadas a la necesidad de una reflexión permanente, verdadero hilo conductor de la novela en forma de memoria acumulativa, sometida a un

juicio final e inexorable: la muerte es la única salida del laberinto, muerte del pensamiento y vaciamiento por parte del personaje de sus conocimientos adquiridos. Esta es nuevamente la conclusión que se ofrece en *Última lección* (1981), novela que cierra la trilogía. Félix de Azúa abandona la prosa poética de las dos lecciones precedentes para adoptar una forma de narrar menos compleja, más sujeta a las nociones tradicionales del género novelesco. Existen una localización geográfica e histórica concretas (Pamplona, la España de los años siguientes a la guerra), una trama (el juicio militar del que va a ser objeto el soldado Ganz, por presunta traición al ejército) y unos personajes que se contraponen continuamente con vistas a alcanzar sus propios intereses. Sin embargo, esta primera lectura, centrada en los hechos y en la acción, lleva implícita una segunda lectura que discurre por los ámbitos del pensamiento a través de la conciencia de unos personajes, sin pleno desarrollo en la trama, que monopolizan el trasfondo de la narración. La historia de la novela se transforma en Historia del pensamiento o de las ideas, una es pretexto para la otra, la acción y la reflexión se necesitan en su oposición mutua. En *Última lección* se ha querido ver, como en las novelas anteriores, la sombra de un nihilismo histórico y moral que Hegel concebía como la consecuencia inevitable de la reducción del pensamiento discursivo a mero objeto artístico. La lógica de la acción se diluye en la dinámica de la conciencia, la verosimilitud narrativa en el ideal poético. Los personajes son un cúmulo de otras voces. Algo similar sucede con *Mansura* (1984), la historia de un fracaso que puede leerse desde dos puntos de vista diferentes: como recreación de la crónica medieval de Jean de Joinville *Livre des Saintes Paroles*, o como metáfora de la edad dorada de la juventud, un nuevo juego simbólico de representaciones, el retrato de una generación, la del autor, que abandona sus sueños revolucionarios en la edad en que ya está dispuesta para su acceso al poder. En pleno resurgir de la novela histórica, con los ecos del éxito mundial de *El nombre de la rosa* de Umberto Eco, esta cuarta novela aparece como un acto de reescritura, un palimpsesto, un pastiche, una alegoría que delata una doble intención: escribir una novela de aventuras a la manera del tratado moral renacentista, pasada por el filtro de la ironía y de la sátira, y al mismo tiempo una fábula sobre el paso del tiempo, sobre el fracaso de los sueños juveniles a que están llamadas todas las generaciones. La primera lectura tiene una intención didáctica: dar fe de lo sucedido y demostrar que, si todas las intenciones de cambiar el mundo están encaminadas al

fracaso, el entusiasmo con el que se emprenden no es del todo inútil. La segunda alcanza una dimensión simbólica, es reflejo de las ilusiones de la juventud, una rememoración nostálgica de la épica. Para el conocedor de la obra poética y narrativa de Félix de Azúa, *Mansura* puede leerse entonces como una digresión, una falsa epopeya, una nueva fábula sobre la relación entre el arte y la muerte encarnada por sus personajes, el preámbulo de *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado*. La vida como obra de arte o la obra como muerte del arte. El narrador renuncia a la aventura, acepta la muerte de los ideales; su oponente, Jordi de Sant Jordi, quiere prolongar la vida y hacer de ella una aventura eterna.

Entre *Última lección* y *Mansura* se publica *Farra* (1983), último libro de poemas. Con variación de tonos, temas y espacios, y un mayor protagonismo para los componentes rítmicos del verso y para la expresión de los sentimientos, se dibuja un mapa en el que tienen cabida el humor, la metafísica, la ternura y el sarcasmo, el amor y la muerte, la infancia y la vejez, los sueños y las realidades. Poesía conceptista, con claras tendencias a lo trascendente y a la reflexión. Azúa sigue conservando sus líneas maestras, a saber, la crítica y el razonamiento paradigmático de la realidad cotidiana, cruzado de continuo por la idea de historicidad y la vinculación antropológica, la apelación al pasado mediante la síntesis de teoría y práctica poéticas. Si la recopilación *Poesía 1968-1978* recogía toda la producción publicada hasta la fecha, excepto quince poemas de «la Farra» impresos por primera vez, *Poesía 1968-1988* contiene su poesía hasta entonces completa, con tres inéditos titulados simplemente «A», «B» y «C», y una justificación previa que sirve tanto para entender su poesía como su obra narrativa anterior y futura. En *Última sangre (Poesía 1968-2007)*, se añaden siete nuevos poemas centrados en las figuras míticas de Adán y Eva, Caín y Abel, tratados también en su obra ensayística.^{4bis} Félix de Azúa abandona la poesía para dedicarse por completo a la novela y al ensayo. El lenguaje poético, dice, es incompatible con una época en la que domina el modelo uniformador de la técnica. La novela surge de una voluntad individual que luego se comparte de modo colectivo. La poesía, en cambio, trasciende la noción de individuo para adquirir una significación universal de la que carece el espíritu contemporáneo. La verdadera poesía solo puede ser afirmativa, «celebración» de la vida,

^{4bis} Félix de Azúa, *Última sangre (Poesía 1968-2007)*, pról. de Pere Gimferrer, Barcelona, Bruguera, 2007.

y el signo de los tiempos debe ser combatido con una actitud negativa que diluye la Voz entre los ecos del parloteo posmoderno. En este sentido, Manuel Vázquez Montalbán certificaba también el abandono de la poesía de Azúa, la imposible salida del laberinto, calificando su escritura de «autismo controlado» y a su autor de «poeta autista», constructor de una fortaleza desde un código personal, un sistema verbal objetivado que se sitúa al margen del tiempo histórico y social, el único no tiempo que permite la intervención, un empeño que no puede llevar a la poesía más allá de sus vinculaciones históricas. Las palabras de Vázquez Montalbán suscriben un parte de defunción y un necesario cambio de lenguaje que se llevará a cabo por medio de la autobiografía de ficción y del diario íntimo, *Historia de un idiota* (1986) y *Diario de un hombre humillado* (1987), sus dos novelas más celebradas. Dice Vázquez Montalbán: «la fortaleza del poeta autista controlado está hecha de culturizaciones, es el resultado de un riquísimo proceso metabólico guardado en la cripta del edificio, de la muerte de la poesía como expresión de la posibilidad del crecimiento continuo del espíritu».⁵

Con la salida al mercado de *Diario de un hombre humillado* y los ecos todavía recientes del éxito editorial de *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, ambas novelas se verán vinculadas por numerosas analogías. Se abre así una nueva trilogía de historias contadas en primera persona a través de un narrador, «novelas de la banalidad» introducidas por *Mansura*, cuyo eje central es la revisión crítica de toda una generación, la del autor. Autobiografismo impostado, semejante estructura narrativa, marcada por el periplo de unos personajes que ejercen sobre las ideas contemporáneas un devastador proceso de destrucción, sátira despiadada contra los capítulos más literarios de la propia biografía de Azúa o contra su entorno más cercano, la Barcelona de la época, ensayo de penetración en el submundo personal y ciudadano con el fin de desmantelar todo convencionalismo literario y social. El idiota, puede decirse, comienza un proceso de vaciamiento personal culminado por el hombre humillado. No es de extrañar que ambas novelas tengan una misma sintonía de ideas. El propio autor reconoce haber escrito *Mansura* e *Historia de un idiota* en el transcurso de cuatro años, el tiempo que tarda en darle forma definitiva al *Diario*.

5 Manuel Vázquez Montalbán, *El País*, 31-XII-1989.

Historia de un idiota marca un punto de inflexión en la carrera literaria de Félix de Azúa. De ser un escritor culto, respetado pero poco leído, pasa a ser un autor de grandes tiradas. La primera edición se agota en cuatro semanas y las siguientes ofrecen un balance de venta de más de cien mil ejemplares. La novela se traduce a varios idiomas, teniendo una especial repercusión en el mercado francés. Junto a *Amado monstruo* de Javier Tomeo y *El pianista* de Vázquez Montalbán, *Historia de un idiota* se adapta a la escena. A raíz de una lectura del texto francés a cargo de Christian Plézent en Barcelona, Domenech Reixach, director del Centro Dramático de la Generalitat, da la posibilidad de programar la versión traducida por Éric Beaumatin en coproducción con un teatro francés. Se trata de la misma fórmula utilizada anteriormente con Tomeo y Vázquez Montalbán. Con adaptación teatral de Micheline Bourgoïn y dirección e interpretación de Christian Plézent, *Histoire d'un idiot* se estrena en el teatro Romea de Barcelona el 24 de noviembre de 1989. Jorge Herralde, editor del libro, destaca el carácter de *best seller* de una obra que ha sabido conectar tanto con la sensibilidad del público lector español como con las inquietudes intelectuales de la Europa literaria. Varias causas han contribuido a este hecho, desde la apertura de la literatura española a los mercados europeos, marcada por el ingreso de España en el Mercado Común, hasta la imagen escandalosa del Azúa articulista, cuyo episodio más notorio está en el enfrentamiento contra las clases dirigentes en su famosa metáfora del Titanic, donde juzga con severidad el momento de miseria cultural que vive la Barcelona gobernada por el nacionalismo catalán. El 4 de abril de 1991, la obra será representada en el Odéon parisino, Théâtre de l'Europe dirigido por el también catalán Lluís Pasqual. Christian Plézent dice haber encontrado en el texto de Azúa la narración de cosas esenciales y evidentes. Su búsqueda de algún autor en la línea de Bernhard le lleva a descubrir la filosofía informal y la visión universal de los personajes azuescos. La prensa francesa destaca en el escritor español su carácter divertido, su humor ácido y su escritura densa, emparentada con los modos cervantinos y dostoiévskianos y con una historia que recuerda al *Candide* de Voltaire, un texto tan actual como intemporal, muy en sintonía con el gusto francés. En España, Azúa es un escritor de moda, un hombre con vocación de *enfant terrible*, uno de los valores más sólidos de la joven intelectualidad y de los espíritus más escandalosos de las últimas décadas. Su verbo satírico, su escritura ágil, sus corrosivas reflexiones esté-

ticas y su gran facilidad para la parodia y la ironía le han colocado en primer plano de la actualidad cultural. La pluralidad de lecturas que pueden hacerse de su escritura referencial se sitúan en una línea de pensamiento que va de Heidegger a Severino, de Hegel a Wittgenstein. La actitud del personaje idiota debe buscarse en algunos textos de Fedor Dostoievski, hijos del superhombre nietzscheano, epígonos del pensamiento de Diderot, émulos de Bouvard y Pécuchet.

Historia de un idiota se sitúa en un género híbrido. Su estructura seudobiográfica, la narración en primera persona de algunos aspectos asimilables a episodios de la vida del escritor, da pie a pensar en unas memorias enmascaradas, en la caricaturización de personajes reales, pertenecientes a los círculos literarios de Barcelona. Este hecho es, sin embargo, anecdótico. Lo que prevalece en esta narración de carácter iniciático es señalar el proceso de desmoronamiento de todas las ideas, principios y lugares comunes de nuestra educación, la disección de una sociedad que revela sus grandes contradicciones en la búsqueda del contenido de la felicidad, el fracaso de una generación, la de los sesenta y setenta, que ha visto frustrados sus ideales colectivos. El personaje idiota, sumido en un viaje introspectivo, camina hacia su muerte espiritual, sabedor de que solo una tarea esencialmente autodestructiva, un nihilismo congénito, puede liberarle de todo tipo de arquetipos literarios y tópicos filosóficos. Las ilusiones felices desembocan en el desencanto, la negatividad en el vacío, la felicidad en reflexión banal. Azúa construye su particular manual de supervivencia sobre un mundo de palabras muertas, de clichés agotados y de falsas convenciones cuya representación suscita el conflicto entre narración y pensamiento, narrativa y discurso retórico, mimetismo literario y lucidez personal.

Diario de un hombre humillado es una novela inspirada en mecanismos filosóficos semejantes a los de *Historia de un idiota*, un ejercicio intelectual vecino del ensayo que quiere hacer de la literatura un acto edificante y moralizador. La comparación del personaje con el dandi baudelairiano, el *Journal d'un homme trompé* de Pierre Drieu, los héroes existencialistas, las semejanzas con Joyce o la exploración dantesca de los infiernos son, entre otras, referencias orientativas a la hora de comprender las reflexiones del hombre humillado. Azúa, por su parte, pretende buscar la inmediatez narrativa de Dickens, Balzac y Dostoievski, la continuidad de una tradición marcada al principio por Cervantes, Defoë y Swift, y que va hasta Kafka, Faulkner y Bernhard.

Bajo el seudónimo Víctor Echevarría y con el título *La conspiración metropolitana*, *Diario de un hombre humillado* gana el Premio Herralde de Novela 1988, con un jurado compuesto por Salvador Clotas, Luis Goytisolo, Esther Tusquets, Juan Cueto y el propio Herralde. Jorge Benells y Roberto Fernández Sastre son finalistas ex aequo de este premio de prestigio, otorgado en años anteriores a Álvaro Pombo o Javier Marías, ambos pertenecientes al círculo de amistades benetiano. Azúa es uno de los representantes más destacados de la generación renovadora, un escritor incómodo que provoca todo tipo de sentimientos en el crítico y en el lector por su gran capacidad para la iconoclastia, el sarcasmo y la provocación desde una visión crítica, entre el realismo radical y la estética novísima. Del mismo modo que se le atribuyen todas las cualidades de un escritor de talento (inteligencia alerta, formación cultural, sensibilidad poética, humor corrosivo y desprecio por el lugar común), también se le reprocha la excesiva intelectualización y el culturalismo predominante en sus novelas, una presencia abrumadora del yo narrativo, que apenas disimula la presencia de un autor omnipresente que habla, piensa y escribe. Las continuas interferencias entre el yo narrativo y el yo autorial redundan en el desarrollo inestable de la trama, en una acción débil, inconsistente a la luz de la abstracción. La complejidad de la estructura narrativa de la novela se convierte en un ejercicio dialéctico, amalgama de voces contrarias que subrayan la existencia de una serie de mecanismos poéticos apoyados en realidades inconcretas. Sus planteamientos exigentes y ambiciosos nunca son del todo resueltos. El filósofo prima sobre el narrador. Los materiales utilizados para construir la ficción son demasiado visibles, incapaces de diluir la voz del autor entre las diferentes voces de la novela. La aventura narrativa toma siempre tintes de aventura espiritual, una lectura segunda, narrada desde la ironía y el distanciamiento, desde el lenguaje filosófico y el naufragio poético. La novela es marco para la reflexión y las ambiciones críticas.

Félix de Azúa construye sus historias según diferentes niveles de estratificación que se superponen o complementan. La aventura exterior corresponde, en el *Diario*, a una nueva crónica generacional que desemboca en el desengaño y la incredulidad del personaje, así como a una especie de filosofía urbanística de la ciudad de Barcelona, telón de fondo que había sido ya utilizado, por ejemplo, en *Para vivir aquí* de Juan Goytisolo o *La ciudad de los prodigios* de Eduardo Mendoza. La realidad social pasa siempre por el filtro de la sátira y la exploración del humor a todos los

niveles. Existe, sin embargo, un plano reflexivo y literario donde se plantean temas como la escisión entre vida y literatura, la amarga reflexión en torno al papel del arte, la proximidad entre poder y delito, el vacío moral de nuestra vida cotidiana, el fin de todos los idealismos y de todas las vidas ficticias posibles, el viaje dantesco o conradiano a los abismos del yo, en el que Azúa hace gala de una modernidad radical y de un ateísmo militante donde se descubre la huella del último héroe nietzscheano, una ceremonia de demolición de todas las utopías de nuestra civilización contemporánea, disolución del yo y de la historia de las ideas, privada de sus significados simbólicos más representativos, crónica de la banalidad y de la decepción.

Con *Cambio de bandera* (1991), *Demasiadas preguntas* (1994) y *Momentos decisivos* (2000) se consuma un cambio de dirección narrativa respecto a novelas anteriores. Los llamados «Episodios Estatales» o «Episodios Nacionales», que evocan con ironía la figura de Benito Pérez Galdós, suponen una voluntad manifiesta por parte del escritor de apartarse de la literatura destructiva y nihilista que había practicado en la década de los ochenta y pasar a una visión más irónica que sarcástica, donde pueda tener un lugar el relato de historias más sentimentales, más esperanzadas y positivas, un cambio de estilo cimentado sobre las constantes genéricas de la novela, más atenta al desarrollo de la trama y a la configuración de situaciones y personajes vinculados con la historia. En *Cambio de bandera*, Félix de Azúa se sitúa en tiempos de la Guerra Civil española, en 1937 concretamente, trasfondo que sirve para enmarcar la historia amorosa de Luis Larrazábal y Carmen, y los trámites que el protagonista debe realizar para la compra de un hidroavión con el que bombardear el cuartel donostiarra de Loyola. La novela surge de un cruce de historias reales que le son relatadas al escritor: la de la hija de un diplomático republicano, nacionalista vasco, que se exilió al sur de Francia, cuya obsesión era utilizar el dinero de su familia para organizar un ataque personal contra Franco, y la de otra mujer, hija de un diplomático italiano que había formado parte de las negociaciones entre el PNV y los fascistas italianos para entregarles el País Vasco. El resultado de estas dos historias, escritas con ambiciones tragicómicas, puede leerse en clave histórica o con un cierto grado de abstracción. En el primer caso, encontramos una reflexión sobre el nacionalismo, sobre los conceptos de nación y de patria y los sentimientos que estos provocan. En el momento de su publicación, la novela fue calificada de rupturista, por cuanto atentaba simbólicamente contra el Pacto Institucional y sacaba a

relucir los trapos sucios del PNV; como mera provocación, al ambientar el relato en la Guerra Civil y opinar abruptamente sobre Euskadi, con el fin de alcanzar la resonancia pública; o como historia trufada de irreverencias religiosas, imputaciones de felonía a la ejecutiva histórica del PNV o diatribas sobre la idea de patriotismo de un pueblo tribal, amén de otros conceptos de carácter general que inciden en las nociones de traición, mentira, error, bien y mal, guerra moderna al servicio de la técnica, etc. En el segundo caso se plantea una historia de alcance colectivo, el problema de cómo afrontar el propio tiempo, una interpretación que puede ser válida para las tres novelas que forman este ciclo, la transitoriedad y lo ilusorio de los valores históricos por los que se acepta vivir, luchar y morir, la distorsión de mitos, la guerra como referente épico y ético, contada mediante los mecanismos de la aventura, el papel concedido al proceso técnico, agente movilizador del nuevo orden planetario que contempla la disolución de los estados nacionales, la idea de un heroísmo sin ejemplaridad, de un heroísmo compasivo que define al personaje a través de sus contradicciones y de sus limitaciones, desde la razón quijotesca o la caricatura homérica.

Demasiadas preguntas mantiene la esencialidad temática de novelas anteriores. Situada en el Madrid de los años ochenta, un tiempo de transición, de cambios y de superación de formas políticas precedentes, la sociedad española modifica su aspecto exterior, pero su realidad profunda parece inalterable. Félix de Azúa escribe una novela crítica e inquisitiva, llena de sarcasmo y plagada de interrogantes sobre el futuro del país. Si el tema principal de *Cambio de bandera* es la necesidad de traicionar el propio tiempo, en *Demasiadas preguntas* lo será el juego con el concepto de herencia, biológica y generacional, y las numerosas preguntas que suscitan la idea de justicia, de seguridad, de cultura o de historia. La novela discute en el recorrido que los personajes hacen desde los cuartos de la comisaría a las salas de espera de los juzgados, y de ahí a los despachos de los ministerios, una visión tragicómica de la España de la transición en la que sobresale lo ideológico sobre lo narrativo, en una mezcla de esperpento, melodrama, humor, tragedia y sátira. Buena parte de la crítica quiso ver en esta novela una analogía inequívoca con *Luces de Bohemia* de Valle-Inclán a partir de la concepción de la trama y del argumento, del perfil de ciertos personajes y de la visión esperpéntica que se ofrece de los escenarios madrileños. Los movimientos sociales y los hechos históricos son, no obstante, el territorio de un narrador de afán crítico y preocupaciones éticas,

cuyo discurso encierra una moraleja política relacionada con la dudosa conquista de una democracia en el corazón de la dictadura. Las palabras de Max Estrella resuenan en boca de Dámaso Medina para mostrar la imagen esperpéntica y tragicómica de la España democrática.

Momentos decisivos, última novela de Félix de Azúa hasta la fecha, desarrolla, a través de treinta y cinco capítulos con sucesión de aire fragmentario y algo cinematográfico, tres grandes líneas temáticas que se entrecruzan: el fin del arte, la disputa política y la reestructuración de la ciudad de Barcelona a mediados de los años sesenta. Más cerca del ensayo moral que del documento realista, *Momentos decisivos* es una novela de aprendizaje, la de un joven que busca en el arte una plenitud personal que le llevará a tomar una decisión importante en su vida: qué camino tomar para no morir asfixiado en una sociedad dominada por la mediocridad. A través de tres generaciones que viven bajo el estigma de la derrota, Azúa refleja la realidad social, cultural y artística de la ciudad desde una mirada crítica que denuncia tanto a la derecha reaccionaria como a la izquierda incapaz de ajustar su mensaje al signo de los tiempos. En esta imagen moral de unos años estancados en la inanidad desfila la generación del 68, un grupo de jóvenes que abarcaba al mismo tiempo una dimensión política y estética de la realidad. A la rebeldía contra la dictadura se añadía la búsqueda de unas formas rupturistas. Se trata de la llamada *Gauche divine*, un grupo de autores y editores que imaginaron el primer resurgimiento cultural tras la Guerra Civil, del que Azúa fue testigo directo al comienzo de su carrera literaria. Los acontecimientos sociopolíticos y las disquisiciones estéticas son la base de una trama que discurre entre lo público y lo privado de unos estudiantes de la Facultad de Derecho barcelonesa. La agitación política, los modos de vida burguesa, las variadas formas de misticismo nacionalista o las peripecias adolescentes componen una nueva crónica generacional de índole autobiográfica que recupera la memoria de aquellos años. Sin embargo, ese momento de historia colectiva debe entenderse desde una dimensión universal. Tras el papel instrumental que cumple un contexto histórico determinado, se halla el gran tema de la novela: la posibilidad, recursos y limitaciones que posee un texto para narrar lo vivido, una investigación de signo existencial que implica nociones de carácter histórico, sociológico, político, ideológico y estético, una indagación en torno al ser en el tiempo, en el sentido otorgado por Martin Heidegger. En *Momentos decisivos* puede encontrarse todo lo que el autor ha venido diciendo a lo

largo de sus libros anteriores: las ideas propias y ajenas acerca del fin del arte, la conciencia política, la interpretación del urbanismo, las críticas al nacionalismo, la pasión estética por la banalidad, una percepción generacional que encamina siempre a un sentimiento de decepción y a una visión pesimista del propio tiempo. Cada una de las novelas escritas durante la década de los noventa supone un intento de situarse en el centro de un momento histórico y de indagar sobre su sentido moral. El sentimiento de frustración tiene lugar cuando se constata la mediocridad presente.

A pesar de un cambio de lenguaje sustancial con respecto a novelas anteriores, Félix de Azúa sigue fiel en los últimos tres libros a un estilo de novela centrado en una diversidad de tonos que van de la ficción pura al discurso ensayístico, una corriente de literatura intelectual que encuentra sus rasgos característicos en la estilización irónica y caricaturesca de situaciones y personajes, en un gusto por ensayar organizaciones narrativas no habituales. Tanto *Cambio de bandera* como *Demasiadas preguntas* recibieron numerosos reproches por parte de la prensa cultural. En el haber del escritor se destacaban la calidad de su prosa, la fuerza de su estilo, el sentido del humor y la agudeza de su inteligencia. En el debe, la falta de credibilidad de los hechos y de los personajes, el peligro común de colocar lo intelectual por encima de lo narrativo, una tendencia ensayística que frena la virtualidad novelesca de sus planteamientos y la precariedad constructiva de sus textos, una ficción plagada de disquisiciones filosóficas y estéticas que evidencian el rechazo consciente de unos moldes narrativos cerrados.

A través de tres décadas de escritura novelesca, Félix de Azúa se ha mantenido fiel a un estilo que ha despertado tantas muestras de rechazo como de admiración. La afectación intelectual y reflexiva, la práctica del cultismo literario, la pasión por el comentario estético o la voluntad de polemista con las causas cotidianas e históricas son las señas de identidad de un escritor congruente con un estilo que ha ido evolucionando con el paso del tiempo hacia formas cambiantes de un lenguaje capaz de expresar el propio tiempo y de hacerlo inteligible para sus personajes. La novela se convierte en un terreno propicio para la expresión de las ideas, el género narrativo se sitúa en un punto de equilibrio precario, una tierra de nadie entre los dominios de la ficción y las formas del pensamiento moderno y contemporáneo, que en los últimos años, y a la espera de una más que dudosa continuidad ficcional, ha encontrado en el cultivo del ensayo y del articulismo su forma natural de expresión.

I. POÉTICA DE LAS VARIACIONES

Uno de los rasgos más significativos de la obra narrativa de Félix de Azúa es su carácter enciclopédico y culturalista. Este aspecto, que define una forma de narrar calificada a menudo de difícil, viene dado por la referencia, una de las formas explícitas de la intertextualidad por la cual se invita al lector a traspasar los límites del texto y a emprender un viaje por otros espacios interiores, ya sean estos literarios, artísticos o filosóficos. La construcción de un discurso que se constituye y alimenta de otros discursos, de otras ideas, de otras palabras, es inversamente proporcional al desarrollo del relato basado en el despliegue de la acción. Este hecho se justifica en la asfixia que ejerce el peso del concepto en la creación de ficciones. El escritor parece haberlo tenido en cuenta si nos atenemos a su trayectoria narrativa —prosas poéticas, novela personal, crónica histórica—, tres décadas de escritura novelesca definidas por él mismo en términos de «búsqueda de la narratividad».

Novela y pensamiento son, no obstante, dos ámbitos destinados a compartir espacios. Manuel Asensi plantea las incógnitas de esta ecuación al referirse a *Bouvard et Pécuchet* de Gustave Flaubert:

[...] la filosofía, la ciencia y la novela se socavan mutuamente. La novela no es totalmente novela por la intrusión del saber; pero el saber tampoco es totalmente saber por los límites novelescos dentro de los que actúa. Los bordes de ambos no son fácilmente delimitables, si bien, al mismo tiempo, el texto nos comunica la impresión de que la novela y el saber pertenecen extraños y ajenos el uno a la otra y la otra al uno. Con esto, el discurso de Bouvard y Pécuchet no habla de casi nada que no sea el saber, y el saber se despliega de forma narrativa.⁶

6 Manuel Asensi, *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995, p. 110.

Las novelas de Félix de Azúa hablan también del saber, sus personajes lo buscan en la multiplicidad de imágenes que salen a su paso. Esta fórmula responde a la unión del artista y del filósofo planteada por la crítica romántica. A través de la síntesis de estas dos figuras en un mismo corpus, la novela hace de la producción de las formas re-producción, una tarea solo realizable si se actualizan otras escrituras. En el hecho de contar está implícito el acto de contarse. La escritura del yo se nutre de otras voces, de modo que escribir sobre uno mismo o sobre lo que le rodea es escribir sobre otro, otro que es uno mismo, uno mismo que es, a su vez, otro. El lugar que ocupa el discurso crítico en la ficción refleja ese deseo del escritor que ha buscado representar las diferentes facetas que conforman al ser humano, una ambición moderna en la que lo cotidiano puede explicarse en su proyección universalista. Comprender la actualidad del hombre pasa por abstraer sus componentes particulares. La dimensión concreta del individuo se trasciende al convertirse en símbolo.

Desde la teoría literaria, este rasgo de estilo basado en un modo de narrar fuertemente referencial puede prestarse a múltiples lecturas y comentarios divergentes, según se considere el puro juego estético e intelectual del autor o su condición de cronista en clave ficcional de pequeños fragmentos de la reciente historia de España. Leer implica siempre una cierta estética de la recepción. Las diferentes lecturas se evalúan según dos criterios básicos: la coherencia en la sucesión apela a una primera lectura que discurre conforme a criterios puramente narrativos (configuración de un tipo determinado de personaje, creación de un marco espacio-temporal en el que insertar la historia, desarrollo lógico de la trama, etc.), interferida de continuo por una segunda lectura, expansiva, agrupada en torno a ese núcleo semántico que remite a los diferentes ámbitos de la cultura. Roland Barthes, en *S/Z*, propone a partir de la lectura del *Sarrasine* de Balzac un método consistente en separar el texto en bloques de significación que encierran en sí mismos varios sentidos, una lectura encargada de aprehender dichos sentidos no solo en su evolución lineal, en la interdependencia de sintagmas con respecto a un único paradigma, sino también en su ruptura, en la diversificación de haces de significación que tienden al infinito, en la variedad de voces y de códigos, en la explosión del sentido. El mensaje se entiende entonces como un proceso lineal planteado por un juego intertextual de manifestaciones implícitas y explícitas, una serie de bloques programáticos reaplicados en función del texto general que com-

pone la masa escrita de textos anteriores. El autor o el narrador se convierten, en este sentido, en compiladores de textos según el camino impuesto del significado al significante; el lector, el crítico, o los dos al mismo tiempo, también el personaje lector que se encuentra en varias de las novelas de Félix de Azúa, en una actitud hermenéutica, recorren el camino inverso con la intención de reconstituir la memoria textual.

Barthes esboza la idea de un espacio de escritura cuyo comentario se basa en la afirmación del texto plural. Michel Foucault subrayaría este análisis literario para fundar una reflexión que desembocara, a partir del examen de una red de signos distintos, en consideraciones casi filosóficas. Para ello distinguía también una primera red horizontal que se da en la historia de la cultura, una «semiología cultural», complementada por una «semiología lingüística» que define en segundo término las elecciones y las estructuras a las cuales están sometidas dichas elecciones, la justificación de la estructura interna de la obra; un tercer sedimento de signos, ciertas palabras, ciertas estructuras lingüísticas profundas que finalmente se implican y autoimplican, designan y representan la obra de una determinada manera. La literatura se convierte en una reconfiguración de signos que en la cultura se encuentran en sedimentos separados. El lenguaje se concibe como un espacio, una red sincrónica en la que el valor semántico de cada palabra está definido por el desglose de un paradigma. Hay un significante, con un significado, que se rige mediante leyes de sustitución y combinación de elementos. Umberto Eco llamaría «poética de la sugerencia» a este tipo de obras que plantean el uso de la imagen o del símbolo como comunicación de lo indefinido. Su noción de «obra abierta» consiste precisamente en hacer de la recepción de los textos un acto de libertad que coloca al lector en el centro de un sistema de relaciones entretejidas por el autor y abiertas a la libre interpretación. Es el autor quien sugiere estas claves de lectura, y las novelas de Azúa están llenas de ellas, son guía y vehículo del sentido.

La referencia, fruto de la actitud reflexiva y crítica que ha mantenido Félix de Azúa en las últimas décadas, no resulta de la simple ocurrencia puntual o del guiño cómplice al lector, sino de su ojo atento a las diferentes manifestaciones del pensamiento y el arte europeos de los tres últimos siglos, de su voluntad de incorporar al terreno de la ficción las huellas de un pasado que nos conforma, el pasado reciente de la modernidad hecho

presente continuo. La novela es un medio para reflexionar y un lugar privilegiado para la síntesis del pensamiento en obra de arte, el reflejo del yo en sus formas y contenidos, según la concepción fichteana del término, el sujeto transformado en objeto, un contemplar y un contemplarse que en Friedrich Schlegel se abisma en el movimiento infinito del pensamiento.

El juego estético no debería entenderse, pues, o no simplemente, como un fenómeno que contribuye a un análisis basado en la fragmentación del texto respecto del todo narrativo, sino también en su efecto contrario, como un esfuerzo de unificación de las partes en un nuevo cuerpo, la tendencia hacia esa utopía literaria consistente en la escritura del libro total con el que todos los escritores han soñado alguna vez, y que se sintetiza en la imagen de la Biblioteca imaginada por Jorge Luis Borges y pensada por Michel Foucault en términos de mestizaje del discurso literario con el discurso crítico y el filosófico. Dos ideas que remiten a su origen romántico, al ideal de Schlegel por el cual la literatura perfecta debería estar constituida por un único libro que contuviera todos los libros: «La obra solo tiene que hablar como lenguaje que repite lo que ha sido dicho, y que, por la fuerza de la repetición, borra a la vez todo lo que ha sido dicho, y lo aproxima lo más cerca de sí, para volver a captar la esencia de la literatura».⁷ Esta cita subraya la íntima relación que mantiene la literatura con la repetición de sí misma. También, la capacidad de la novela para incorporar formas y contenidos del tiempo en que se inscribe y escribe, la repetición de lo esencial por medio de un lenguaje que habla de lenguaje, la incursión de la teoría en el interior de la novela, que es lo que permite a los personajes de Azúa hacer esa crítica cultural más o menos encubierta.

Borges esbozó toda una teoría de la repetición en su obra. En algunos de sus relatos incide en esa visión de la literatura como repetición de una herencia cultural que encuentra en la variante el margen para su desarrollo. La literatura se entiende como arte combinatoria regida por una ley de permutaciones entre sus elementos. «Los libros de ficción abarcan un solo argumento, con todas las permutaciones posibles», se dice en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; y en *La biblioteca de Babel*: «También se descifró el contenido: nociones de análisis combinatorio, ilustradas por ejemplos de variacio-

7 Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, introd. de A. Gabilondo y trad. de I. Herrera, Barcelona, Paidós, 1996, p. 79.

nes con repetición ilimitada [...] *No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos*. De esas premisas incontrovertibles dedujo que la Biblioteca es total y que sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos». Augusto Roa Bastos también definió su novela en términos semejantes en «El agujero en el texto (o Las trampas del sujeto en la historia, en la ficción y en la crítica literaria)». En 1982, veintidós años después de su publicación, intentó reelaborar *Hijo de hombre* según una «poética de las variaciones», elemento clave contra la ilusión de lo original y de lo inédito, mito romántico de la escritura que responde a una necesidad genética del texto en el universo transfinito de los significados y los signos.

Wladimir Krysinski no ha sido ajeno a estas afinidades estilísticas. En su estudio sobre la novela moderna reserva a Roa Bastos un espacio principal en cuyo marco se incluye también a Félix de Azúa. Se trata de una especie de «serie iberoamericana» de narradores que cuenta entre sus filas con otros autores como Ernesto Sábato, Arturo Cerretani, Reinaldo Arenas, Juan José Saer o Juan Goytisolo, por citar únicamente a los que escriben en lengua castellana. Todos ellos se caracterizan, a su juicio, por el valor recurrente de sus textos. El enunciado encuentra una unidad de sentido en la práctica significativa y simbólica.⁸ Iñaki Urdanibia⁹ lo incluiría también en una lista abierta junto a escritores como Thomas Bernhard, Gustafsson, Eco, Robert Graves, Gore Vidal, Patrick Süskind, Racionero, Paloma Díaz-Matas, etc. Todos ellos tienen en común una escritura «desasegada» cuyos componentes principales se basan en el recurso a la intertextualidad desde una perspectiva marcadamente irónica. Félix de Azúa ha declarado sentir admiración por escritores como Bernhard, Faulkner, Diderot, Dostoievski, Proust o Kafka, los cuales han escrito como a él le hubiera gustado escribir. La ironía no es un elemento más de la escritura novelesca, sino el rasgo que la define desde su gestación.

En las tres últimas décadas, Félix de Azúa ha cultivado en todas sus novelas lo que podría llamarse una poética de las variaciones, una obra

8 Wladimir Krysinski, *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Madrid, Iberoamericana, 1998, p. 41.

9 Iñaki Urdanibia, «Lo narrativo en la postmodernidad», en *En torno a la modernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 68-70.

abierta al espacio literario y filosófico, el reflejo de lo que ha sido el arte y el pensamiento de los tres últimos siglos, con sus inevitables referencias al mundo clásico y a la tradición judeocristiana. Si bien sus formas narrativas han ido cambiando con el paso del tiempo, lo que pervive es el deseo de construir algo más que una simple historia de personajes centrada en la acción, esa elevación de la anécdota al plano de lo simbólico que supedita la mimesis a un discurso teórico de ambiciones críticas. Su proyecto, consciente o no, revela la voluntad de reconstruir una parte de la Historia al situar a sus personajes en un espacio sugerido por medio de centros de reflexión que persiguen lo eternamente perseguido, es decir, lo inexistente, la Idea de Absoluto en sus múltiples manifestaciones. Estos personajes encarnan la necesidad de búsqueda del sentido que subyace en la forma. A esa posibilidad de nombrar lo Absoluto Platón la llamó Idea, diciendo que hay una «Idea única para cada multiplicidad de cosas a las que damos el mismo nombre».¹⁰

Desde el punto de vista narrativo, esto no es sino el juego polisémico que constituye todo hecho literario. La búsqueda de la Verdad y la creencia en la palabra original es lo que mueve al personaje de *Las lecciones de Jena*; el conocimiento de lo propio y de lo ajeno, del sujeto y del objeto, encierra al personaje de *Las lecciones suspendidas* en el callejón sin salida de su propio pensamiento; la insistencia en esa temática de lo Uno y lo múltiple, de la individualidad y la masa, se dirime en el juicio militar de *Última lección*; los cruzados catalanes de *Mansura* quieren recuperar Tierra Santa en nombre de Dios, quieren hacerse con un nombre; en *Historia de un idiota*, su personaje se dedica a averiguar la verdad que se esconde tras el disfraz de felicidad contemporánea; el humillado, en *Diario de un hombre humillado*, invierte la suya en saber lo que queda al final del proceso de banalización del individuo; Luis Larrazábal, otro héroe romántico del conocimiento, muere en Bayona por sus ideales patrióticos en *Cambio de bandera*; el Ferrucho de *Demasiadas preguntas* muere en la cárcel, víctima de una paliza de la policía y de una herencia que lo había condenado desde su nacimiento. En *Momentos decisivos* quien muere es Gabriel, trasunto del poeta Ferrater. Los personajes de más presencia en

10 Platón, *Diálogos IV. República*, introd., trad. y notas de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992, 596a.

estas páginas —los hermanos Ferrer— acaban anulados por la herencia familiar o extenuados por una búsqueda artística infructuosa.

Estos y otros temas remiten a un único símbolo, un signo que puede propiciar el acceso a nuevos significados, variantes en torno a un esquema prefijado. Responden a la imposibilidad hölderliniana de nombrar, la incapacidad de volver a la patria originaria de los dioses, la permanencia en el exilio, el espacio que separa el significado del significante, la repetición pura de la diferencia pura, la continua dialéctica entre la presencia y la ausencia. Nuestra sociedad, nuestra cultura, están edificadas sobre la apariencia. Las historias que se narran conducen al agotamiento de unas formas repetidas hasta la saciedad, la «profunda representación ilusoria» a la que se refiere Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, y que consiste en la inviabilidad de lo causal para pensar lo más profundo del ser, una ilusión metafísica. Los personajes, que son multiplicidad, desean volver a la unidad originaria, creen que allí van a encontrar las respuestas a sus preguntas. Pero no son más que el fragmento desgajado de esa unidad que sigue conservando el estigma de la repetición. Su condena, también llamada destino, consiste en repetir al otro, porque sin ese otro no pueden remontar la cadena de causalidades que llevaría al origen. La consecuencia es el sentimiento de estar atrapado en los límites del propio pensamiento. Transgredir estos límites corresponde a lo divino, a esa forma de divinidad a la que aspirara el genio romántico. El hombre, y en su representación moderna el poeta, vagará en el espacio que recorrieran la poesía de Hölderlin, los personajes de Kafka o la narrativa de Jorge Luis Borges en busca de la capacidad de nombrar aquello que, en realidad, no tiene nombre.

Félix de Azúa lleva a cabo el proyecto de una reescritura de la modernidad vista desde la perspectiva contemporánea de sus personajes, un proceso introspectivo en el que se representa la conciencia del tiempo. El conjunto de su obra puede ser visto conforme a dos criterios generales: un movimiento lineal en el que cada novela se considera como obra autónoma con sentido propio; un movimiento circular orientado hacia la existencia de un esquema común, la reescritura de una única obra de acuerdo con los amplios márgenes que permiten los conceptos de repetición y diferencia. El autor lo expresa así:

En todas las novelas (incluidas las primeras) el esqueleto es de una gran simplicidad: un personaje busca algo, se topa con otro personaje (que es él

mismo pero en negativo; un *doppelgänger* invertido) y ambos continúan la búsqueda. Se da, sin embargo, la circunstancia de que el primero no sabe lo que busca y el segundo sabe que eso que busca el primero no existe. Al final «vence» el segundo, aunque inmolándose por el primero. Es una variante del mito del centauro Quirón. Con ligeros retoques este es el esquema que he aplicado en cada novela y el que quizás siga aplicando toda la vida. La herencia es uno de los nombres que puede tomar la búsqueda; en otras novelas ese objeto inencontrable se llama «patria» o «felicidad», o «banalidad», etc. Los cruzados lo llamaban «la ley de Dios». ¹¹

Tras la publicación de *Lecturas compulsivas*, vuelve a aludir a este esquema narrativo: «todas mis novelas son la misma historia y la que estoy escribiendo ahora [se refiere a *Momentos decisivos*], lo mismo. Son historias con dos puntos de vista. Pueden ser varios personajes, pero son puntos de vista que nacen de un mismo lugar, y a medio camino se intercambian, se cruzan y acaban en posiciones opuestas, en posiciones especulares». ¹² Con motivo de la aparición de *La invención de Caín*, lo explica de una manera si cabe más sucinta: «hay dos personajes que empiezan la novela siendo A y B y acaban la novela siendo B y A, se cambian las personalidades». ¹³

Sus novelas pueden leerse como epopeyas emprendidas por héroes cotidianos del conocimiento vistas a la luz del problema sujeto-objeto planteado en la estética idealista. El sujeto está representado por un personaje que busca lo que se oculta tras la Idea, llámese ésta Absoluto (*Las lecciones de Jena*), Conocimiento de uno mismo a través del Otro (*Las lecciones suspendidas*), Justicia (*Última lección*), Dios (*Mansura*), Felicidad (*Historia de un idiota*), Banalidad (*Diario de un hombre humillado*), Patria (*Cambio de bandera*), Herencia (*Demasiadas preguntas*) o Artisticidad (*Momentos decisivos*). El otro personaje, un oponente, es también su complementario, pues solo en la relación dialéctica que se establece entre ambos puede avanzar un debate que conduce a la certeza final: la carencia de sentido de las grandes ideas de nuestro tiempo. Lo que percibimos, la base sobre la que construimos nuestras vidas, se sustenta en la presencia de unos signos a los que cada cual otorga significados utilitarios. Si en Kant

11 Juan Antonio Tello, «Félix de Azúa: la ironía es inseparable de la novela moderna», *Turía*, 45, 1998, p. 200.

12 Jordi Gracia, «Entrevista con Félix de Azúa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 592, 1999, p. 96.

13 Margarita Rivière, «Ciudadano Azúa», *Qué leer*, 35, 1999, p. 60.

la Idea actuaba como un principio regulador de la razón sobre cuya realidad objetiva no pueden emitirse juicios positivos o negativos, el tema que plantea Azúa sirve también de mecanismo regulador en el desarrollo narrativo. La novela se funda en el despliegue de una Idea, y cada una de ellas remite en última instancia a un ideal de Absoluto. La Idea, que posee el valor legitimador de lo universal, está íntimamente vinculada con el proyecto, modo característico de la modernidad.

Basta con acudir a los fundamentos que Hölderlin expusiera en su *Empédocles* para ver el sentido de una tragedia que ahora se disfraza con el velo de la ironía. Empédocles es el resultado de su época. Su destino reproduce el del poeta trágico, incapaz de poder alcanzar a través de los vericuetos del lenguaje una explicación sobre su modo de estar en el mundo. La figura del otro, un doble, un *dopplegänger*, suscita la idea de complementariedad de los contrarios en busca de la perfección. El problema de lo estético se convierte así en problema ontológico y viceversa, un dilema entre el ser y la naturaleza con la mediación del arte. La distancia que separa a ambos es distancia de un olvido primigenio. La Naturaleza es el extremo de lo inconcebible, extremo del que se procede y al que se desea regresar, una esencia olvidada por el hombre. El arte da forma a la naturaleza, es decir, la explica y la representa, es el recuerdo de un antiguo vínculo. Por su mediación el hombre se convierte en naturaleza; la naturaleza, al contrario, se humaniza. Este gran momento unificador es, no obstante, un espejismo. Solo la muerte invita a reconciliar los contrarios. En ella puede darse la premisa platónica, el sujeto transformado en objeto. Empédocles, hijo de la violenta contraposición entre naturaleza y arte, hombre en el que se unifican las oposiciones, hace de lo particular una forma de lo universal, invierte la realidad cotidiana por medio del arte, eleva lo concreto al rango de lo general. Su destino no es tanto unificar los extremos como comprenderlos, la necesidad del entendimiento.

Esta univocidad de criterios con la que se crean las novelas suscita continuamente el problema de una escritura que oscila siempre entre los polos extremos de la repetición y la diferencia. La variación es el espacio de esa escritura por medio de la cual cada uno de los personajes, cada narrador, el mismo autor, intenta explicarse la propia realidad en sus ficciones. Si lo que varía es lo ya dicho o lo ya escrito, la ficción es, en buena lógica, metaficción. Estas formulaciones remiten en lo esencial a las apreciaciones deleuzianas sobre el término. Gilles Deleuze entiende la representación en sus

implicaciones analógicas con el ser. Por medio de la analogía, el ser se dice en varios sentidos. El personaje que lo representa posee la potencia polisémica que hace de él un signo que remite a una multiplicidad de significados. La univocidad consiste en decir el ser de múltiples maneras en un solo y mismo sentido. Varios significados apelan a ese signo único y establecen entre ellos relaciones de sinonimia. Repetir la obra de arte es variar conforme a un modelo, representar nuestras dos mitades en la doble naturaleza del símbolo. La ironía, en cuanto forma de la transgresión, encamina hacia la manifestación de lo singular, hace de lo igual algo diferente. Si Kierkegaard quería hacer de la pareja Job-Abraham una representación mediante la cual la inercia de la repetición desembocara en una forma novedosa, Nietzsche, al que tan próximo se encuentran los planteamientos de Azúa a la hora de concebir a sus personajes y de concluir sus novelas, hará de la idea de repetición una condena, la imagen del mítico castigo de Sísifo. La repetición se recorre por el camino del eterno retorno, examen de las formas culturales que nos han precedido, signos de nuestra identidad. La repetición es simbólica por esencia. Los elementos que la representan son, según el propio Deleuze, el disfraz, la variante, la máscara, el travestimiento; los elementos de la diferencia, la oposición, la semejanza, la identidad, la analogía. La variante será entonces un mecanismo diferencial que pertenece a la esencia misma de la repetición, pues repite de continuo un origen. Su sentido está en la derivación y la analogía. Variar es lo que da sentido al acto de repetir. Retornar es variar esa primera identidad, negarla, avanzar hacia el extremo de la diferencia, tras el cual solo se encuentra el vacío, un punto de partida. La paradoja de la repetición consiste justamente en una imposibilidad a lo Pierre Ménard. No se puede hablar de ella si no es mediante el cambio que se produce en el espíritu de quien contempla. El papel de la imaginación, motor de las grandes ficciones ancladas en la realidad, supone obtener algo nuevo de la repetición. La Idea se convierte en un lugar virtual a partir del que poder desarrollar una serie de singularidades, una cadena de significantes que persiguen un significado común, unívoco, el juego polisémico de la literatura. El signo remite a múltiples significados. Al remontar la estela de dichos significados se espera ir a parar de nuevo al signo. Dicho signo, la materia con la que está hecha la escritura, es lo que identifica al hombre consigo mismo.

Quirón, Abraham, el mito del artista moderno, son esos lugares, figuras que en Félix de Azúa se hacen lugares comunes. Utiliza su potencia sig-

nificativa para hacer avanzar el debate sobre su tiempo, que es el nuestro. El tiempo mítico de Grecia y el tiempo no menos mítico del cristianismo cristalizan en un viaje por las ideas modernas que desemboca en el actual estado de desorientación propio de nuestros tiempos. La novela de Félix de Azúa reproduce, a su modo, un paraíso de ilusiones perdidas y de realidades mitificadas que constituyen la esencia de nuestra civilización, su abstracción, las ilusiones y los mitos que nos constituyen. Si lo unívoco deleuziano es el retorno a lo igual, lo igual se representa mediante una serie de figuras que son, al fin y al cabo, categorías lógicas del pensamiento humano. Utilizando todos los recursos propios de la escritura referencial, vagando de concepto en concepto en busca de una diferencia que justifique la eterna repetición de lo ya dicho y lo ya escrito, volvemos a ese carácter de repetición que en el lenguaje es necesidad. Escribir es una actividad condenada a repetir, pues es en el inmenso espacio que separa la repetición pura de la diferencia pura —conceptos utópicos, es decir, tendentes a lo infinito— donde se juegan los personajes el privilegio de lo individual, la razón de su existencia, la creación de algo nuevo, la justificación de un porvenir. La novedad se consigue por medio de la variante, que es dependencia respecto del modelo y potencialidad de la expresión. Reflexionar sobre el modelo, el signo, el concepto, la figura, es de algún modo incurrir en tautologías, mirar hacia el pasado de las formas. Actuar sobre ellos es emprender un camino que tiende hacia la diferencia, un camino para la individuación de la escritura, diálogo de las formas que encuentra en los presupuestos de Bajtin un inevitable punto de inflexión.

Los célebres conceptos de «polifonía», «dialogismo» o «intersubjetividad» acuñados por el crítico ruso son básicos para comprender la noción de «diálogo de las formas» que se da en la narrativa azuesca y, por extensión, en buena parte de la literatura del siglo xx. A pesar de que la única voz que se escucha en las novelas es la voz del narrador, o la del personaje narrador, su alcance rompe la barrera del monólogo y establece la presencia de una multiplicidad de elementos en continuo diálogo, un marco ideal para el debate. El diálogo se tematiza desde el momento en que la novela gira en torno a una idea problemática. La conversación se da, en primer lugar, a nivel estructural. El punto de vista semántico remite al tema, el semiótico a un sistema de signos que desentrañar. La voz auténtica solo puede ser una segunda voz. El lenguaje comienza a ser pensado a partir de entonces como un espacio en el que confluyen y coexisten una

pluralidad de otros lenguajes procedentes de mundos concretos, de horizontes literarios, ideológica y socialmente determinados, lenguajes de diferentes épocas que se contradicen o se relacionan, aportando un punto de vista específico sobre las circunstancias en que han sido pronunciados. El lenguaje revela la imposibilidad de permanecer en el terreno de la neutralidad, puesto que no posee la capacidad de diferenciarse completamente de otros lenguajes por ser apropiación de ellos, por cuanto la palabra que los forma permanece en la frontera que delimita lo propio y lo ajeno. La palabra ajena conforma el discurso del individuo. El discurso personal se constituye, pues, en un proceso de asimilación, de sedimentación, de deformación, un eslabón en la cadena de enunciados que componen la comunicación. Nuestro pensamiento —filosófico, científico, artístico— tiene su origen y formación en un proceso interactivo y dialéctico con el pensamiento del otro. El objeto, cada objeto, una idea, un conjunto de ideas, se convierten en un punto de encuentro que invita pronto o tarde a un reencuentro o a un desencuentro. No hay desencuentro posible sin que antes se haya producido el instante del reencuentro. Lo que se espera lograr en la novela es el encuentro del personaje consigo mismo sin la mediación del prefijo de repetición.

Los modos de inserción del discurso del otro en el propio discurso hacen referencia, en líneas generales, a tres ámbitos difícilmente separables entre sí: las instancias de la enunciación, el sistema de configuración de los personajes y las formas de la intertextualidad. Las nociones de autor y de voz narrativa, el alcance del discurso polifónico, la alteridad que comporta todo enunciado dialógico, la metatextualidad, derivan pronto o tarde en disquisiciones que tienen que ver con el concepto de intertextualidad. Si el lenguaje poético se lee al menos como doble, la escritura de Félix de Azúa confirma este hecho de manera fiel. La base del diálogo implícito que subyace a lo largo de su obra supone la relación yo-el otro puesta en práctica no solo entre sus personajes, sino también en las relaciones que establece el narrador con otros discursos, es decir, con el intertexto. La base del proceso narrativo gira en torno a la oposición de dos personajes en tensión dialéctica. El carácter esquemático de los personajes responde precisamente a esa necesidad que tiene el autor de organizar una serie de contenidos semánticos que encaminan la narración hacia el examen de la idea, una búsqueda hermenéutica que conduce hacia el origen de lo este-reotípico. Por medio de criterios de orden comparativo, analógico o de

semejanza, cada uno de ellos encarna un arquetipo, personifica un modelo, remite a un conjunto de ideas cuya coherencia se da en la relación que puede establecerse entre ellas y su adscripción estética o filosófica. El personaje es un lugar de coexistencia de lo narrativo, lo poético y lo filosófico, una figura de conciencia tratada desde diferentes contextos y según modos de escritura cambiantes. Su valor está en representar valores universales sancionados por la instancia de la enunciación.

Si algo caracteriza a todas las novelas, incluso las últimas, es la omnipresencia de una voz narrativa que conduce el relato a su antojo, tratando a los personajes como peones que sirven a una funcionalidad eminentemente crítica. El narrador que se hace cargo de tal discurso es, pues, quien manipula las estructuras narrativas, los modos de narrar, los personajes, las imágenes, los símbolos, quien hace de la palabra un lugar para el conflicto, de la novela un constructo intelectual. El sujeto es por ello una suma de objetos recopilados; la subjetividad, tan solo el estado de conciencia de una pluralidad. El sujeto de la enunciación va conformándose en la yuxtaposición de predicados, predicados nominales en los que se busca el nombre a través de las instancias temporales del «ser», del «estar» o del «parecer». De esta yuxtaposición de los predicados, de la imitación de modelos preestablecidos, del cruce de conceptos, de la adscripción a los diferentes ámbitos del arte y del pensamiento, es de donde procede su verdadera naturaleza. El pensamiento de lo propio aparece como un conjunto de símbolos a partir de los cuales desentrañar los enigmas del conocimiento. El flujo de conciencia del personaje está siempre mediado por la figura del narrador. La voz es una mediación. Tras las diferentes formas de los discursos directo e indirecto (monólogos, diálogos interiorizados, etc.) se halla siempre la voz de un autor que no se resiste a hacer de la novela una vía para valorar las ideas.

Félix de Azúa ha reconocido en varias ocasiones su dificultad para ocultarse tras sus personajes, su tendencia a hacer del relato una «predicación». Predicar es decir algo de un sujeto, hablar de una idea, desarrollarla, poner ejemplos, hacer de esos ejemplos el contenido mismo del discurso, invocar la palabra ausente. Sus personajes, sujetos vacíos, son llenados por un cúmulo de sedimentos culturales que hacen de ellos un conjunto de otros, una construcción heterogénea de imágenes y conceptos. La contraposición de dichos conceptos, su encarnación, es el factor determinan-

te para el juego intersubjetivo. Cada personaje es el representante de una idea, de un concepto, de una actitud, actúa por imitación, por inercia cultural, es la resultante de la suma sociedad + cultura = individuo. En él se produce el agrupamiento de los discursos, la acumulación de voces y de ecos, el pensamiento que considera y revisa, que critica y sanciona. Su guía de conducta literaria tiene su origen en una actitud receptiva de las formas artísticas. La historia es «tranhistoria», el texto «transtexto». La reflexión y la acción son sus dos definiciones, dos actitudes frente al hecho de pensar y de escribir, las posibilidades que ofrece su investigación, el espíritu teórico frente al espíritu práctico, la razón frente a la pasión, la imaginación frente al entendimiento, el arte frente a la técnica. De la fusión de estas dos actitudes podría surgir un personaje total, representación que nunca veremos en las novelas de Azúa, pues, cuando el personaje está preparado para proceder a esta apoteosis, cuando, al final de su historia, se encuentra irónicamente vacío, es justamente cuando cesa la narración y el discurso sufre su fractura definitiva, una ruptura, silencio, que es superación del pasado y promesa de futuro. De este modo se reproduce la mítica incapacidad del nombrar chandosiano. Solo puede decirse lo ya dicho, el silencio es el umbral de lo que todavía está por decir, de lo inexistente. Lo ya dicho es siempre ajeno, siempre de otro, pero también radicalmente personal en cuanto apropiado, asimilado o superpuesto. Si el texto se convierte en metatexto, si discurre y apunta hacia el intertexto, es porque aspira de algún modo a ser pantexto. La novela elaborada y pensada en estos términos debe leerse necesariamente en un marco amplio que haga de la noción de intertextualidad un concepto de largo alcance.

La red de alusiones y referencias tejida por Félix de Azúa a lo largo de todas sus novelas pretende la revisión estética de la modernidad desde lo literario, lo histórico, lo mítico, lo filosófico y lo artístico. Estos cinco grandes ejes agrupados sustentan por sí solos un paradójico discurso en el que la presencia de otras voces, su afirmación, es condición previa para su abolición. La novela se abre a lo implícito, a lo apropiado, a aquello que, aun estando diluido en la propia palabra, todavía puede reconocerse, ya sea de modo general, como un sabor ajeno, un principio para el mestizaje de las formas. El juego intertextual debe ser entendido entonces como toda marca narrativa que remite de múltiples maneras a ideas o configuraciones artísticas precedentes, reconocibles por la competencia del lector. Se utiliza un variado repertorio de figuras por cuya intermediación lo pre-

sentado es siempre algo re-presentado, donde la actualidad del hombre contemporáneo pasa por lo previo. El presente no es más que una contracción de pasados. A los recursos de la cita en su forma explícita o metonímica, la referencia —forma no literal de convocar otro texto— o la alusión —sinonimia de lo literario, lo histórico o lo mitológico—, se unirán los paratextos en forma de dedicatorias o avisos al lector, la reescritura, la parodia, la fuerza crítica de la ironía, el travestimiento o el pastiche. La figura puntual, aun cuando se lee de forma aislada, es un eslabón más en la cadena de significantes que adquiere su verdadera dimensión en la formación de un todo solidario y paradigmático. Su escritura novelesca no solo caricaturiza la realidad, sino que parodia todo un sistema de pensamiento. Al adoptar como método los mismos procedimientos que Hegel utilizara para su explicación fenomenológica del espíritu, saca a la luz los propósitos utópicos y las carencias de todo el sistema idealista, del horizonte de expectativas romántico. Por medio de la literatura se pone en entredicho la historia, se investigan los contenidos de los pequeños mitos cotidianos que forman nuestra civilización, se mimetizan las ideas y las conductas, se habla del devenir mismo de la historia del arte y del pensamiento. Al ser su reflejo, es también historia de las formas significativas en que se manifiesta dicha cultura y, por tanto, historia de las posibilidades existenciales. Lo histórico se ve a través del filtro de lo poético, como reflejo de ideas fragmentarias en una constelación de imágenes, símbolos y conceptos traspasados por el no tiempo de lo mítico. El análisis de dichas imágenes remite de continuo a otras imágenes, subrayando su componente simbólico. La narración es por ello exégesis, glosa, comentario de textos, manual de estética, estudio transhistórico de temas, figuras, actitudes y formas literarias, un mundo hecho únicamente de signos. Su objetivo es presentar una amalgama de núcleos de reflexión que expliquen el paradigma de lo humano a través de la especulación sobre el proceso artístico. El continente justifica el contenido. El recurso a la intertextualidad no es sino la consecuencia lógica que impone la expresión de lo fragmentario. Si vivimos en un mundo fragmentado, la manera más fiel de representar este mundo, el modo de mimetizarlo, debe residir en esa escritura fragmentaria que se unifica en el lector.

Desde las raíces de la cultura occidental, el pensamiento clásico ha impartido sus particulares lecciones, que instaban a repetir el pasado por medio de la memoria, la representación de lo antiguo en lo moderno. Pla-

tón, en su *Fedón*, justifica la fuente del conocimiento como reminiscencia y reconocimiento de un antiguo saber, la bipartición entre un conocimiento innato que participa de la Unidad y un conocimiento adquirido de origen libresco. El hábito y la memoria, decía Deleuze, constituyen las síntesis fundamentales del tiempo. El presente y el pasado son dimensiones del futuro, el pasado como condición y el presente como agente. El pasado condiciona culturalmente; el presente repite variando; el futuro no puede ser sino una sucesión de variantes de la repetición misma, repetición al cuadrado según Nietzsche. Presente, pasado y futuro se revelan como repetición a través de las tres síntesis del tiempo. El presente es el repetidor, el pasado la repetición misma y el futuro lo repetido. El olvido lucha contra el hábito y la memoria del pasado en una empresa destinada al fracaso. Imaginar no es crear de la nada, sino recrear a partir de lo idéntico y lo semejante. Ya hemos visto que esta capacidad estaba reservada a los dioses, que el genio romántico, al igual que Prometeo, intentaba robarla. Lo que sí consigue el pensamiento moderno al habitar ese espacio intermedio entre lo humano y lo divino es hacer de la repetición una categoría de futuro, variarla infinitamente hasta que se convierta en la diferencia en sí, olvidar que todavía recordamos para poder imaginar algo nuevo.

Uno de los símbolos que mejor representa la condición dual de la persona es sin duda la figura del centauro, personaje híbrido de la mitología griega que participa de la doble condición de hombre y de caballo. Esta reunión de su naturaleza mixta en un solo cuerpo ha permitido que su fuerza figurativa haya sido utilizada a lo largo de la historia para explotar las posibilidades polisémicas del esquema naturaleza-cultura, lugar de una variada gama de conflictos y contrastes ideológicos surgidos de una morfología determinante. Lévi-Strauss, en *La pensée sauvage*, destacó ya las posibilidades narrativas que ofrece el encuentro de nociones como razón e instinto, orden y desorden, bondad y maldad, belleza y fealdad, sabiduría y locura, sensualidad y espiritualidad, humanidad y animalidad, etc. En el centauro hay un difícil equilibrio entre contrarios que remite al origen, a un proceso acultural que se encuentra en la base de toda civilización, en una humanidad todavía no dominada por la razón.

El símbolo que representa el centauro Quirón puede hacerse extensible a toda una realidad social. Page duBois lo llama «el guardián de los límites».

En *Centaur and Amazons. Women and the Pre-History of the Great Chain of Being* (1982), la figura de centauros y amazonas es objeto de una especulación que circunda la imagen de la guerra como lugar caótico en que se dirimen una serie de tensiones. La cuestión desemboca finalmente en aspectos concernientes a los límites de la cultura. El mito de los centauros se relaciona con la preservación de la cultura griega amenazada por los bárbaros, personificadores de la anticultura y opositores al poder (razón) de la polis. La polis es el lugar de la cultura, de la civilización, de la vida social. Los centauros viven en sus márgenes. Esta explicación simbólica de la realidad tendría su base histórica en la invasión de los persas en el siglo V a. C., un momento que queda reflejado, por ejemplo, en las metopas del Partenón. La dualidad hombre-bestia que soportan tanto centauros como amazonas les convierte en criaturas situadas en los límites de la diferencia, asociados desde sus orígenes a la negación del matrimonio y al intercambio como práctica cultural. Constituyen una ruptura de la norma social y una verdadera alternativa cultural. Los bárbaros y los animales son «el otro» que debe ser expulsado, la exclusión de las diferencias, de otra raza, otra cultura u otras ideas.

Esta visión puede acomodarse a una época contemporánea en la que hemos sido testigos de la emergencia de movimientos ideológicos tendentes a socavar desde postulados diferenciales las tradicionales estructuras de lo social. Félix de Azúa hace del símbolo un lugar de conflictos estéticos y filosóficos centrado en la pareja razón-imaginación. La imagen del doble en sus diferentes manifestaciones es un tema central de su narrativa, una dualidad, se dirá, en la que «solo creen los monstruos idealistas». En *Las lecciones de Jena* (en adelante, *LJ*) podemos encontrar ya alusiones a esta figura paradigmática. El lado salvaje del centauro habla de una parte de la condición humana, es el animal mitológico que mejor expresa la frontera entre animal y hombre, su parte más oscura. No en vano, se les ha llamado «criaturas de la sombra»:

¿Por qué, se decía, afanarse en mantener la máscara de una condición abstracta, cuando nuestro verdadero rostro está desportillado, lleno de las mil cicatrices de aquella Cuesta? [...] ¿O acaso era ese el precio que exigía mantener la primitiva vileza en los suburbios, allí donde la frontera entre animal y hombre la rompe el martillazo de la astucia delictiva? (*LJ*, p. 109).

La construcción de todo el entramado narrativo de la novela en función de las acciones y pensamientos de dos personajes opuestos en su forma de entender el mundo hace que su unión sea sentida como imposi-

bilidad de alcanzar un pretendido carácter absoluto. El desencuentro de dos discursos, de dos visiones parciales de la realidad, el diálogo entre el exterior y el interior de la persona, se traduce en el desencuentro del yo consigo mismo. Este sentido coincide con la definición que duBois da de los mitos: «Myths are tales of gods, heroes, of a time before the one in which men find themselves».¹⁴ Los dos personajes de *Las lecciones de Jena* siguen buscando al final de su novela ese punto indefinido que los reúna, que aglutine el mundo en torno a ellos:

Las notas se desangran en escalas y en cánones, vuelan evaporadas entre los árboles y se mezclan a los cisnes del estanque (esos que, con su gorra a cuadros y la pipa, guiñan un ojo a las alturas y escupen por una esquina de su pico asesino), buscan por la ciudad a la bestia de dos espaldas en cuyo (cuyos) rostro (rostros) van secándose las últimas lágrimas de lástima y desprecio, mientras observa (observan: ahora ya son dos bestias separadas) cómo se instala el rencor en el lecho todavía templado, en la mancha amarilla que no ha acabado de secarse y que arde todavía en las ingles (*LJ*, p. 156).

En *Las lecciones suspendidas* (en adelante, *LS*), a este punto de encuentro se accede tomando «el camino de las bestias», lugar que conduce a los territorios inexplorados de la imaginación, un modo de conocimiento alternativo al del pensamiento lógico. Las fronteras de la razón son el punto de partida para la aventura del espíritu:

[...] el concepto de centauro es, sin duda, aquel del espíritu de un río, puesto que abre camino y frontera, con fuerza, sobre la tierra originalmente sin sendero y creciendo hacia la altura (*LS*, p. 104).

En un momento dado de la novela, se escucha la voz del padre para contar al personaje un viaje realizado, en compañía de la madre, a la Mongolia Exterior. En la garita del puesto fronterizo que limita con China, «perdidos en un desierto de piedras y ralas eflorescencias», los guardias están jugando de manera simultánea la misma partida de ajedrez que jugaran Boris Spassky y Bobby Fischer en el campeonato del mundo de 1972, celebrado en Reikiavik. Se trata de la partida número 11, ganada por Spassky con blancas. El relato del padre se confunde en el discurso con la voz del *kuroi*, quien revela en qué consiste la condición divina:

¹⁴ Page duBois, *Centaurs and Amazons: Women in the Prehistory of the Great Chain of Being*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982, p. 27.

[...] todo gesto es siempre doble, dándose como una producción diurna y otra nocturna, pues Dios tiene dos cabezas y ve con sus ojos de dos modos distintos, por lo que toda acción, en conformidad con la naturaleza divina, es siempre doble, provechosa y desastrosa, noble y plebeya, amorosa y capadora —dice el *kuroi*, y sigue—: [...] ¿Cómo van los ojos del hombre, que sólo tienen una visión, a contemplar ese Dios con dos visiones simultáneas en un solo rostro? Ve en ello la razón por la que la vista del hombre, agotada al tener que mirar dos veces de un solo golpe, se apague [...] los sabios cuentan que la acción doble, la que deja ir y venir lo mismo simultáneamente, sólo pueden hacerla unos cuerpos mínimos y perfectos, los cuales están y no están, y entran y salen al mismo tiempo por el mismo punto, por lo que son llamados átomos, ya que no cabe división en aquello que es y no es —o que está en las dos miradas de Dios, según nuestra ciencia—, conforme a una estructura de la divinidad diploide que los hombres abandonaron, con pecado, hace ya muchos siglos —dice el *kuroi*, y sigue—: por lo que tú te ves, en cuanto al acto del Padre, obligado a comprender su doble significación, la de la fecundidad y la de la castración, alzándote a una doble figura de ti mismo, en el Padre como partícipe de su naturaleza y en el Hijo como aquel que, o bien castra al padre, o bien es devorado; grave enseñanza ésta en la que casi todos los hombres se ahogan, imposibilitados de repetirse continuamente en el acto y su contrario para todo y con todo (*LS*, pp. 164-165).

La acción doble, la doble visión, se concibe como un don divino del que los hombres carecen y al que deben tender en todo proceso de sublimación artística. Ser dios es poseer dos visiones simultáneas de la realidad. La condición del hombre se ve reducida a una suma de parcialidades, a ser una mitad que se completa en el otro. El hombre de mirada única es, por tanto, ciego al conocimiento de las cosas. Este pequeño relato explica desde la alusión implícita a Edipo, a Saturno, a Abraham, el sentido mítico que se atribuye a la duplicidad. El doble es la figura perfecta, aquella donde el Padre y el Hijo prolongan la figura de Dios y del Espíritu.

Dumézil, por ejemplo, llama a Quirón «el hombre total». No es difícil comprender ahora por qué se utiliza el recurso de dos personajes contrapuestos en su visión del mundo. La mirada única castra el entendimiento, limita los saberes a un pequeño reducto de la realidad. El doble completa pero también enfrenta, es unión y ruptura, y de esa lucha entre naturalezas enfrentadas debe surgir la figura del todo. El *súmmum* de lo perfecto reside en la mínima expresión, que es en sí misma una unidad irreductible y explica la realidad por medio del símbolo.

Quirón es ese personaje cuya perfección resume las dos tendencias principales que se dan en el ser humano. Escapa a la bestialidad de su especie destacando sobre la masa indiferenciada. Se convierte en la imagen del

hombre sabio, «el más justo entre los centauros», como le llamaban los antiguos héroes tesalios. De su nacimiento se relata la paternidad de Cronos, dios del tiempo, el cual adopta la forma de caballo para fecundar a Filira, la ninfa del tilo, de quien hereda sus poderes medicinales. La etimología de su nombre, «mano diestra», indica su dominio de la ciencia y la capacidad de curar heridas y calmar dolores. Estas enseñanzas, así como la moral, las artes musicales, guerreras y cinegéticas, son transmitidas a sus discípulos (Jasón, Acteón, Medeo, Asclepio, Aquiles, Peleo, Meleagro, Eneas, Ulises, etc.). A pesar de serle atribuidas diversas virtudes (la templanza, la piedad, la bondad, etc.), su principal característica es la inmortalidad, don heredado de su origen divino.

Su figura aparece tanto en los textos como en las artes figurativas de la Antigüedad. Su sombra literaria se prolonga hasta nuestros días. Ovidio lo presenta en sus *Metamorfosis*, Homero en la *Iliada*, Hesíodo en su *Teogonía*, Virgilio en las *Geórgicas*, Píndaro en las *Píticas*. Lacroix¹⁵ seguirá su pista en autores como Ariosto (*Rolando furioso*), Tasso (*Jerusalén liberada*) o Maquiavelo (*El príncipe*). Este último, junto con Parini, ha sido objeto de un amplio estudio realizado por Franco Fido.¹⁶ El centauro Quirón se utiliza como elemento paradigmático con el cual se representa la búsqueda de la perfección, el espíritu que se aparta del común de lo humano para abrazar la virtud y el conocimiento del hombre completo. Arte y ciencia, pasión y razón, son las dos tendencias antagónicas que confluyen en su doble figura, las que disponen las líneas maestras del discurso, las que heredan los héroes educados por él.

Goethe hace que su héroe Fausto busque a Quirón en el Peneo Inferior (segunda parte, acto II, escena V) para ser orientado sobre el paradero de Helena, trasunto del ideal de belleza. Quirón sabe dónde hallarla. El escritor alemán llama a este semidiós «la lucida falange de los ilustres Argonautas y todos cuantos fundaron el mundo del poeta», educador y modelo de héroes y de poetas. Su condición de experto en las artes médicas le convierte en un personaje capaz de curar el mal del conocimiento. El deseo del poeta, dice Manto a Quirón, consiste en amar lo imposible, su

15 J. Lacroix, «Le mythe du centaure aux XVe et XVIe siècles en Italie», en Pierre Cazier (ed.), *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 125-143.

16 Franco Fido, *Le metamorfosi del centauro*, Roma, Bulzoni, 1977.

destino es andar errante, pues el poeta no pertenece a tiempo o lugar alguno, «ningún tiempo liga al poeta». El pasado mítico es un tiempo para el conocimiento esencial, la época en que lo esencial puede nombrarse, cuando dioses y hombres vivían en comunidad. El presente solo repite los ecos del pasado, una forma ausente que tortura con su inequívoca presencia. El poeta camina al lado de Quirón, «el hombre justo»: «Bajo el frescor de las estrellas aprendía / solo cosas que pueden nombrarse. Y a mi lado, / exorcizando el suelo triste y silvestre, / iba el semidiós súbdito de Zeus, el hombre justo»; una vez abandonado, sigue sintiendo dentro de sí una doble forma, la que le vincula a Dios, del cual es un fragmento: «Pero los días pasan, y es doloroso / contemplarlos, benignos o nefastos, / sintiendo dentro de sí una doble forma, / sin saber cuál de las dos es la mejor. / Tal es el agujón de Dios. Si no, / nadie amaría la injusticia divina. / Pero si esto sucede, quiere decir que llevamos / el dios adentro, y otra es entonces la tierra».¹⁷

Félix de Azúa hace que su personaje humillado guarde estos versos como si se tratase de una verdadera divisa que da sentido a toda una vida. Con la frase «el hombre es la boca del Señor» recrea el proceso de divinización del poeta romántico en forma de parodia contemporánea. Así comienza *Diario de un hombre humillado* (en adelante, *DHH*):

Hace ya varios meses que vengo utilizando, con fines estrictamente privados, una frase leída, si no recuerdo mal, al pie de una pintura cuyo aspecto se ha borrado ya de mi memoria, sin duda por dar mayor espacio a las palabras. Esta sentencia es (y me sube un ligero rubor al transcribirla aquí), «el hombre es la boca del Señor». Voy a procurar, en este año que comienza, mantener la frase en vilo sobre mi cabeza como si fuera una espada; o quizás a la manera de los generales romanos cuando regresaban victoriosos de cualquier carnicería y eran escoltados por un esclavo que les gritaba al oído: «recuerda que eres mortal» durante el completo transcurso de la procesión triunfal (*DHH*, p. 13).

La frase leída «al pie de una pintura» remite al Apocalipsis bíblico, conjunto de capítulos plagados de promesas y amenazas. En la «Carta a la iglesia de Pérgamo», por ejemplo, puede leerse: «Así pues, conviértete. Si no, voy a ti enseguida y lucharé con ellos con la espada de mi boca» (2,

17 Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*, pról. y trad. de F. Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1992, pp. 113-119.

16-17); y también en la «Carta a la iglesia de Laodicea»: «Esto dice el amén, el testigo fiel y veraz, el principio de la creación de Dios: Conozco tus obras: que no eres frío ni caliente. ¡Ojalá fueras frío o caliente! Por eso, porque eres tibio, y no eres ni frío ni caliente, estoy para vomitarte de mi boca» (3, 15-16); el poeta, en fin, es también profeta, quien transmite la palabra de Dios, personaje elegido y, por tanto, amenazado.

Guillermo Carnero, en su poema «Investigación de una doble metonimia», frecuenta a «El negro nigromante al umbral de la gruta, / el eremita, la sombra de Quirón». Destaca en estos versos dos de los aspectos que van ligados desde sus orígenes al mito del centauro, la imagen de la gruta y su don para adivinar el futuro. En el final de *Última lección*, (en adelante, *UL*), el personaje Silvio Péperas aparece devorado por gaviotas o cangrejos en una gruta ultramarina, inversión de los comienzos en finales y viceversa; del personaje de *Las lecciones suspendidas* se dice que «nadie podía sacarle de su gruta», del laberinto de su pensamiento. Paula Philippson¹⁸ comentó con detalle el vínculo que une a la tríada divina Quirón-Peleo-Tetis con el monte Pelión. La figura del centauro es inseparable de su morada en una gruta que se sitúa en este lugar, el centro de su culto, un recinto sacro para unos antiguos habitantes a los que se les atribuye el sacrificio de víctimas humanas, hombres jóvenes y animales, en honor a Quirón y a Peleo. Este sacrificio de la juventud recuerda a ese otro sacrificio de los héroes griegos en busca de su supremo ideal y el sacrificio de Isaac a manos de Abraham, padre movido por la fe hacia Dios:

(Y yo te digo que todo este trabajo es inútil, pero que debes hacerlo con calma, que no debes eludirlo aunque la victoria vaya a ser tuya en todo caso, pues el ángel que hace su aparición siempre, siempre, me bendice —¡me bendice!—, y multiplica mi descendencia condenándome a muerte, mientras que tú te conviertes en descendencia con el don de la vida; ángel aquel que llega vaya burla y detiene mi cuchillo, libra del holocausto a Isaac, pero, ¿de qué me vale?; ángel que me roba la inmortalidad y me obliga a aceptar al hijo [...]) (*LS*, p. 173).

Su carácter de nigromante sugiere, a su vez, otra analogía. La adivinación del futuro invocando a los muertos cobra un significado pleno si se

18 Paula Philippson, «Il pelion e la triada divina. Chirone, Peleo e Thetis», en *Origine e forme del mito greco*, Roma, Einaudi, 1949.

refiere a un contexto estrictamente literario. Invocar voces pasadas, palabras ajenas que perviven en el discurso de los personajes, forma parte de una estrategia calculada en la que se intenta poner en entredicho la validez del signo. Guillermo Carnero dio información detallada sobre su poema remitiéndolo al cuadro de Giovanni Bellini *Las almas del purgatorio*. A partir de ahí explica como había empleado el término metonimia entendido en su acepción clásica: «sustitución de la vida real por la *consideración* de la misma» y «experiencia de esa consideración por la experiencia literaria, que se vuelve así una metalectura de la vida real». El sentido del poema reside, pues, según el propio autor, en la representación de la multiplicidad de caminos que encuentra el escritor para acceder al conocimiento, en «la interposición de barreras entre el escritor y la realidad».

Félix de Azúa reactualiza el mito y lo traslada al contexto de la sociedad contemporánea. Sus personajes son el centro de un conjunto de polaridades y tensiones que se manifiestan a diferentes niveles. Las relaciones se plantean siempre como fuerzas que pretenden el dominio de un personaje sobre otro. Dominio político, social, cultural, *mythos* frente a *logos*. En todas las novelas existe una relación entre personajes que cumplen el papel de cazadores y cazados, vencedores y vencidos, centauros y lapitas. El mundo aparece dividido en dos grandes grupos, los que saben y los que ignoran. Quizá sea en *Última lección*, *Diario de un hombre humillado* y *Cambio de bandera* donde esta relación aparece de forma más clara. En la primera, Silvio Péperas y el soldado Ganz reproducen la pareja Quirón-Prometeo desde el contexto de la justicia militar. El soldado Ganz (Quirón) está condenado a muerte por un delito de traición al ejército. Silvio, su abogado defensor, abstracción de la figura del artista (Prometeo), intenta salvarle de esta condena. Rabassa, al igual que Zeus, «un dios entre gusanos», trafica con muertos, manipula a todos los hombres en su propio beneficio, quiere hacer de ellos «estrellas de su firmamento». Lo que mueve a Silvio, ignorante de la realidad, es encontrar la verdad de los hechos, aunque sea a costa de la muerte ajena. A Rabassa le mueve su espíritu mercantilista. Ganz renuncia voluntariamente a su defensa, sabedor de que nada ni nadie puede salvarle. Prometeo es al final el único engañado. La realidad se convierte en un mundo de engaños apolíneos, pues nada se esconde tras el deseo de inmortalidad. En la carta que Ganz envía a Blanca, aquel resume su vida, una autoinmolación del yo en el otro, renuncia quironiana a la vida eterna:

Mi vida: Todo hombre comprende alguna vez que el engaño forma parte del juego. Un día se dice que para conservar una chispa de amor es preciso engañar a alguien. Y al día siguiente se entera de que alguien distinto, que también ama, debe engañarle a él para seguir amando. Ciertamente a otro; pero también fui yo el Otro de la vez anterior. Traicionaste a Juan por mí, y ahora me traicionas por... ¿Por quién? ¿Quién será? Para mí es un sobrehumano a quien yo mismo amaría, traicionándote. Ha de ser sobrehumano, porque si no ¿menos que él? Y quien me precedió ¿era menos que yo? No es posible; vamos de un lado a otro, pero nunca de abajo arriba en línea ascendente. El nuevo Otro es igual a mí cuando yo era Otro. Y todos somos iguales entre sí, mientras no seamos iguales a nosotros mismos. De modo que no sufras, porque yo ya no sufro. Y consuela al nuevo amor que ahora comenzará a sufrir lo que yo ya he sufrido, pues lo peor de la muerte ya ha pasado. Te estrecho junto a mí para siempre, ahora que ya no hay más mañana, ni pasado mañana (*UL*, pp. 97-98).

Las parejas hombre humillado-Chino del *Diario* o Luis Larrazábal-Manet de *Cambio de bandera* responden al mismo esquema. Como sugería Félix de Azúa, los primeros buscan algo, los segundos saben que lo que se busca no existe, los que se creen cazadores son finalmente cazados:

Yo no sé el tiempo que tardé en reaccionar, sumido en la contemplación de aquel rostro QUE EN REALIDAD NO VEÍA [...] Una vez en las Ramblas me dije que yo conocía a aquel hombre desde mucho antes de nuestro primer encuentro. Quizás sólo sea su fenotipo, pero sabía muy bien a qué atenerme, del mismo modo que los conejos no necesitan conocer PERSONALMENTE a todos los zorros (*DHH*, p. 76).

Todos los episodios que forman el mito del centauro Quirón están condicionados por un episodio central: la idea de sacrificio, el aprendizaje de la muerte provocado por su renuncia a la inmortalidad en beneficio de Prometeo y su ascenso al firmamento de los dioses para formar parte de la constelación de Sagitario. Zeus, recordemos, coloca a Quirón, tras su muerte, en la constelación de Sagitario, representada por un centauro que aparece con el arco tensado, siempre dispuesto a disparar. Ovidio lo describe así en las *Metamorfosis* (XII, 210):

Una cueva, abierta en un antiquísimo peñasco, conserva aún la memoria del justo que la habitó. Créese que adiestró en tocar la lira en las mismas manos que debían un día arrancar la vida a Héctor. Hércules, realizados parte de sus trabajos, llegó a aquel sitio, y allí se reunieron dos destinos para Troya funestos: el descendiente de Eaco y el hijo de Júpiter. El heroico hijo de Filira recibió cordialmente a su joven huésped, antes su discípulo, y miró con complacencia la temida clava y la piel de león que le cubría. «El hombre, dijo, es digno de las armas, y las armas dignas del hombre». También Aquiles pone sus atrevidas manos en aquella velluda piel; pero en tanto que el anciano examina

las emponzoñadas flechas, cayó una y le hirió en el pie izquierdo. Gime Quirón y saca de la herida el hierro, en tanto que Alcides y el mancebo Tesalio se entregan a un violento dolor. El centauro mezcla el jugo de varias hierbas cogidas en las alturas del Pagaso, y para curar su herida apela a todos los recursos del arte; mas la devoradora actividad de la ponzoña triunfa de su ciencia, péntrale el mal hasta los huesos y va apoderándose de todo su cuerpo; al confundirse su sangre con la de la hidra de Lerna hácense ineficaces los remedios todos. Aquiles, vertiendo copioso llanto, manteníase en pie, como había hecho delante de su padre; si Peleo hubiese muerto, asimismo habría llorado. Con mano cariñosa estrechaba la descolorida del enfermo, grata recompensa a la solicitud del maestro por la educación de su discípulo, y cubriendo de besos el rostro del moribundo, le decía: «Vive, yo te lo ruego: ¡padre querido, no me dejes!». Pero al noveno día, tu cuerpo ¡oh Quirón!, varón justo entre todos, quedó rodeado de dos veces siete estrellas.

Otras versiones atribuyen la muerte de Quirón al resultado de la lucha que Hércules libró contra los centauros. El eremita sale en defensa del héroe y es este quien le alcanza involuntariamente en la rodilla con una flecha emponzoñada con el veneno de la hidra de Lerna, flecha que iba dirigida al centauro Élato. Al no poder soportar los sufrimientos que provoca la herida incurable, pide a Júpiter que ponga fin a su vida. Quirón traspasa su inmortalidad a Prometeo, quien se presta a este peculiar intercambio ofreciéndole la posibilidad de morir y de aliviar su dolor.

En *Las lecciones de Jena* se describe al primo Epifanio, camino de la muerte, en la situación de Zeus y Quirón. Ha partido del mismo punto, es decir, del mito:

Camina, camina, camina, hasta que una de las múltiples vueltas, al encontrar de nuevo un punto del que partió y al que llegó cien veces, detiene y abre las manos, extiende los brazos y su rostro mira directamente la luna. Se diría que es un arco, que se tensa y dispara (*LJ*, pp. 133-134).

El personaje de *Las lecciones suspendidas*, representado por Prometeo, es una criatura nacida de su propio intelecto. Frecuentado por los fantasmas del mito, busca escapar de leyes superiores que parecen regirle, leyes universales procedentes de la leyenda, reminiscencias que evocan el ejemplo de Quirón, una «bestia amiga» que muestra el camino a los héroes del conocimiento que él representa. Su pensamiento, en estos términos, es una perversión del espíritu, la vuelta al titán:

Ciertamente, algo inconcebible hacía ya mucho tiempo que le había advertido acerca del grado de credibilidad de la épica del Rasgado, pero de nuevo sintió el frío del estómago subirle a la cabeza, borrar los compromisos

con una veracidad y un conocimiento nacido de un viento polar plagado de leyendas y espíritus retóricos: fuerte, implacable, el deseo de ser engañado, de escapar a toda ley en un universo de luces fugitivas y figuras incorruptibles, dorados bosques habitados por bestias amigas, le hizo callar (*LS*, p. 79).

Todo consistirá en «adivinar quién es la presa de quién», quién el cazador y quién el cazado, quién el perseguidor y qué lo perseguido. Lo que se persigue es solo un nombre, el que se espera designe a cada uno y refleje la realidad de lo que cada uno es, la verdadera estructura que condiciona el desarrollo de todas las novelas. La escritura se hace círculo, inversión de las formas. Su designio consiste en hacer morir al sujeto en brazos de su objeto, morir en él para poder representarlo en su plenitud, revivir el mito de la artísticidad, la posesión del objeto:

Es una pesadilla que termina siempre en una carrera circular que sitúa en la meta los elementos invertidos, corriendo entonces las gaviotas tras de ti y adelantando tú un paso a cada vuelo de las aves con el fin —y eso es lo desesperante— de que te den alcance de una vez. Así es, dice, y no por ello debes creer a esos pervertidos que pretenden que tal cosa es un castigo (Sísifo, aducen, y Tántalo, aducen), pues, convertido tú en un reflejo de lo que perseguías, eres ahora su negativo sin cambiar sustancialmente, así que podemos decir que has llegado a donde querías porque ya no contemplas ni persigues, sino que eres perseguido y contemplado sin por eso ser adorable y huidizo. Tú sigues siendo el mismo, pero tu nombre ha cambiado y ese nuevo bautismo te equipara (y si en esto no encuentras identidad, despídete) con el adorado adorable (*LS*, pp. 200-201).

II. FICCIONES POÉTICAS, FICCIONES HISTÓRICAS

Entre los escritos de Félix de Azúa, hay dos que merecen especial atención por tratarse de esbozos de lo que parece ser su decálogo de ideas estéticas acerca de la novela. Se trata de «Algunas notas (particulares) sobre la novela», publicado en *Archipiélago* en 1993, y de la entrada dedicada a ella en el *Diccionario de las Artes* (1995). En el primero se establecen siete condiciones genéricas: «que no pretenda ser un poema»; «que exponga un fragmento de mundo histórico»; «que lo exponga con sencillez»; «que tenga por asunto un conflicto singular»; «que exponga ese conflicto en la forma que le es adecuada»; «que no intente alcanzar una idea real y verdadera»; «que esté trabajada conforme al oficio». ¹⁹ Todas hacen referencia a aspectos que luego irán apareciendo, incluso contradiciéndose, aunque a posteriori, en el desarrollo de sus propias ficciones.

Para el Azúa lector, la novela debe ser reflejo de la historia, un instante que signifique por sí mismo en el marco de un contexto social determinado. El papel de la poesía, en cambio, dista considerablemente de esta práctica, ya que responde a la formulación y testimonio de la Idea, algo que es, por naturaleza, ahistórico. La exigencia de sencillez que requiere el género narrativo, una especie de nuevo orden surgido a partir de anteriores estructuras de lo social, se opone a las necesidades de la lectura poética, género de naturaleza esencialmente crítica que necesita para su com-

¹⁹ Félix de Azúa, «Algunas notas (particulares) sobre la novela», *Archipiélago*, 12, 1993, p. 111.

prensión el saber previo de una serie de códigos y claves de lectura. La novela es híbrida, heterogénea, una forma fragmentaria que aspira a unificar las partes en un todo narrativo; la poesía, sin embargo, responde al criterio de unidad que se desprende de su carácter ideal, de sus aspiraciones de ser la expresión escrita de una Idea.

Se trata de la encrucijada que indica el camino recorrido de las primeras lecciones —prosas poéticas— a sus tres últimas novelas —crónicas históricas—, mediadas por una dilatada escritura de lo personal. Esta tripartición, que puede satisfacer aparentemente las necesidades clasificatorias de la novela de Azúa desde un punto de vista general, se encuentra matizada, como ya vimos, en la consideración de otros aspectos que conciernen a la construcción formal de sus novelas y a los contenidos que en ellas se proponen. A partir de Thomas Bernhard, dice Azúa: «Creo que Bernhard es un ejemplo de invención formal deslumbrante, detenida, reiterada, y sin desarrollo. Repite una y otra vez la misma historia, con una combinatoria exquisita, porque no puede abandonar esa única propuesta, y se resigna a ella, a su momificación, incapaz de imaginar el siguiente paso».²⁰ Algo similar le ocurre a él. Todas sus novelas responden a un principio de variación en torno a los mismos temas, a ese «conflicto singular» de alcance universal que reclama el tratamiento del mundo y del hombre contemporáneos desde la ironía, la burla, la farsa y la caricatura, desde la crítica de las ideas y valores de nuestro particular momento histórico.

En la entrada «novela» del *Diccionario de las Artes* se comentan estos mismos aspectos, que se refieren no solo a los valores tradicionales del género, sino al uso que se hace de ellos: la escritura narrativa como deformación caricaturesca de la realidad, la capacidad de los personajes para encarnar figuras de lo cotidiano, la existencia de un tipo de lenguaje en que lo poético o lo filosófico se sienten como interferencias, su carácter de signo que remite a otros signos. Leemos frases similares a las anteriores: «la novela no puede ejercer en el terreno de la elevación, tan solo en el de la caricatura»; «Cuando la narración busca la lírica, su contraste con la potencia del poema es asfixiante. Y si tiende a la filosofía, pasa enormes

20 Ib., p. 110.

apuros para mantener la vida del lenguaje»; «En la prosa, el pensamiento y la elevación se muestran tan solo con figuras y encarnaciones inmediatas»; y, por último, «la novela carece de “mensaje”, es decir, carece de significados sociales resumibles y transmisibles en glosa. Su contenido es externo».²¹

Algunas de estas nociones pueden verse en la narrativa de Félix de Azúa, pertenecen a una idea de la ficción heredera de los postulados poéticos de Aristóteles: esos rasgos caricaturescos y esquemáticos que caracterizan a sus personajes, su inequívoca pertenencia a la idea según la voluntad de dotarles de una serie de valores universales tomados desde la experiencia de lo cotidiano, el recurso a un lenguaje fuertemente referencial que hace de los signos culturales pretexto para el propio discurso narrativo, la escritura de una incipiente prosa poética —lugar de una coexistencia precaria de los lenguajes narrativo, poético y filosófico, siempre en detrimento del primero— que se abandona progresivamente en beneficio de otras formas narrativas. La construcción de la fábula aristotélica implica la vocación universal a que remiten las acciones particulares de los personajes. De lo que se deriva una valoración de la poesía como forma privilegiada de representación con respecto a la tendencia particularizante que ofrece la historia, la lógica narrativa en tanto que forma estructurada a partir de las acciones, el establecimiento de un principio de verosimilitud que hace de ella una puerta abierta a mundos posibles.

Félix de Azúa nunca ha renunciado, cualquiera que sea la forma y el marco narrativo de sus novelas, al uso de lo que Blanchot, en referencia a Kafka, denominara «prosa significativa». La literatura, el arte, el pensamiento como vivencia del propio sujeto, su apertura a otros yoes que hacen de él un cúmulo de sedimentos culturales y esa búsqueda obstinada del momento supremo que supone el total vaciamiento de los personajes, el verdadero punto de partida sugerido tras el silenciamiento de todos los discursos, es uno de los aspectos clave para comprender las intenciones y el alcance de su proyecto narrativo. Las novelas caminan siempre hacia un desenlace que se adivina como fin y principio. Al ser la

21 Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, 1995, pp. 232-233.

narración un conjunto de otras narraciones, de otros discursos, el final del relato se circunscribe en las fronteras de lo ya dicho. El extremo del decir, de lo diferente, está condicionado por los límites previos de lo narrativo. Sus restricciones formales delimitan también sus posibilidades semánticas. El marco de la ficción se dibuja en los contornos de lo histórico, de una historia de las ideas que se revela en sus contenidos ilusorios y en la necesidad de trascenderlos.

Después de desenmascarar todas las mentiras, solo queda el vacío de la verdad. La octava condición que poseen algunas novelas, novelas clave dentro de la historia de la literatura, es la «Gracia», es decir, la capacidad de renovación «de nuestra facultad para imaginar mundos a partir de fragmentos de idea». Solo estas «obras maestras» están en disposición de decir algo más que lo ya dicho con anterioridad, algo nuevo. Ya sea desde la memoria histórica o cultural, cada novela, nudo de discursos, encamina siempre al aniquilamiento de todos ellos, a la recuperación de esa experiencia original donde debe comenzar cualquier discurso que pretenda no ya renovarse, sino ser enteramente nuevo.

En este sentido, su obra narrativa tiende hacia la utopía. No se trata ya de aquella utopía flaubertiana que quería hacer del estilo el puntal sobre el que sostener todo el peso del discurso novelesco. Su pretensión es más bien derridiana. La escritura es iterativa, y esa misma iteración es la marca característica de la legibilidad del discurso. La repetición implica el reconocimiento, y este es una forma previa de conocimiento. La «utopía azuesca», aun permaneciendo en los límites del juego repetitivo, haciendo de él la razón de ser de sus personajes de novela, sugiere la posibilidad de desplazar dicho discurso desde los terrenos de la mera repetición hacia los dominios de la diferencia total, un reino del silencio, todavía por conquistar, tras el que puede abrirse la experiencia de la palabra virginal, una verdad desnuda.

Entre estos dos términos polares —repetición y diferencia— se sitúan las consideraciones de una escritura que, si bien ha sido calificada en numerosas ocasiones de culturalista, también podría designarse, en sus intenciones, con el paradójico apelativo de «anticultural», pues es precisamente la cultura adquirida lo que constituye el principio de repetición, lo que hace que el lenguaje repita y acumule, lo que impide al hombre mostrarse tal cual desea ser, individuo libre y autónomo.

Reescribir Jena

La primera novela de Félix de Azúa, *Las lecciones de Jena*, fue publicada por Barral Editores en 1972, dos años después de la antología de José María Castellet *Nueve Novísimos poetas españoles. Las lecciones suspendidas* (Alfaguara, 1978) y *Última lección* (Legasa, 1981) completan la trilogía de las «lecciones». Félix de Azúa vive durante este tiempo una etapa de plena producción poética que había comenzado a finales de los sesenta. Entre 1968 y 1983 aparece la casi totalidad de su poesía: *Cepo para nutria* (1968), *El velo en el rostro de Agamenón* (1970), *Edgar en Stéphane* (1971), *Lengua de cal* (1972), *Pasar y siete canciones* (1977) y *Farra* (1983). La decisión de abandonar definitivamente la poesía y su posterior dedicación a la novela y al ensayo se producen en la década de los ochenta. Este período coincide además con un cambio de rumbo, en el que se aleja definitivamente de las prosas poéticas que caracterizan las dos primeras «lecciones» para cultivar el género personal —crónica pseudohistórica, autobiografía de ficción y diario íntimo— con *Mansura*, *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado. Cambio de bandera, Demasiadas preguntas y Momentos decisivos*, sus «episodios nacionales», están ambientados en la España del siglo XX.

«No hay que perder de vista [...] que la tarea poética no tiene fin, porque el fin de la tarea poética es alejar el fin», dice en la «Justificación» que abre su obra recopilatoria de poesía.²² Esta afirmación, que recuerda en sus intenciones a aquella otra que enunciara Foucault en «Le langage à l'infini» a propósito de la poesía de Hölderlin,²³ se hace propia desde el respeto al acto poético. *Las lecciones de Jena* abre un espacio para recrear este gran mito moderno que consiste en el desvelamiento de la verdad en los

22 Félix de Azúa, *Poesía (1968-1988)*, Madrid, Hiperión, 1989, p. 9.

23 «Tengo la impresión de que en esta relación del lenguaje con su repetición indefinida se produjo un cambio a finales del siglo XVIII —poco más o menos coincidiendo con el momento en que la obra de lenguaje se ha convertido en lo que es ahora para nosotros, es decir, en literatura. Es el momento (o falta poco para ello) en que Hölderlin se dio cuenta hasta la ceguera de que ya solo podía hablar en el espacio marcado por el desvío de los dioses y que el lenguaje solo le debía ya a su propio poder el mantener la muerte apartada. Entonces se dibujó por debajo del cielo esa abertura hacia la que nuestro [sic] habla no ha dejado de avanzar». Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, p. 148.

dominios del arte. Es, en este sentido, una novela que propone revisar las transformaciones artísticas y de pensamiento a que dio lugar el círculo de Jena a finales del siglo XVIII, así como la vigencia de sus ideas. Se trata de una parodia del sistema de pensamiento idealista. Las consideraciones sobre esta época arrancan del período ilustrado, toman la figura de Diderot como pensador de transición hacia el romanticismo y se bifurcan en una red de alusiones y referencias que abarca múltiples figuras del pensamiento y el arte de los siglos XVIII, XIX y XX. No se ofrece una referencia exclusiva a la filosofía hegeliana, sino al conjunto de las lecciones que el hombre ha ido recibiendo desde Descartes a Kant, y de ahí a las continuas reformulaciones del concepto estético de modernidad desarrolladas en el transcurso del siglo XIX y buena parte del XX, principalmente desde la poesía, la novela y la filosofía.

Las cuatro partes en que se divide esta primera novela, tituladas «El tiempo de subir una avenida», «Consideraciones», «Reflexionemos» y «El tiempo de dar un paseo», conducen a la resolución de un único enigma, planteado al final de la tercera parte, y a la evaluación de sus consecuencias: la duda sobre el tiempo y su linealidad invitan a descubrir la clave del cuarto movimiento, que no es otro que el eterno movimiento cíclico de la historia, la repetición de las enseñanzas del pasado. El tiempo histórico, lineal, del primer personaje, se encuentra con el tiempo mítico, circular, de un segundo personaje, y ambos coinciden, por caminos diferentes, en un mismo punto, el de un destino entendido como esclavitud cultural. Al inscribir su historia en un marco ahistórico, se subraya la pervivencia del pasado en el presente del personaje, un lastre en su camino de futuro. Acción y reflexión constituyen las dos líneas maestras sobre las que apoyar un discurso narrativo que da cuenta de la actualidad de formas nacidas de la imaginación poética.

La palabra y el hombre, se dice al principio de la novela, representan líneas paralelas que solo se tocan en el infinito. La tendencia del lenguaje poético responde a ese movimiento infinito de las formas en busca de un lenguaje imposible que refleje la naturaleza del hombre. Esta búsqueda de futuro se realiza por el retorno a los signos del pasado, al sonido de la primera palabra pronunciada, a su inscripción en la piedra que perdura, la que ya estaba antes de la creación y que conserva su grafía como palimpsesto:

Y todos los siglos que me han precedido no han hecho sino pulir aquella palabra que ya estaba antes de todo, como si la palabra y el hombre fueran líneas paralelas, incapaces de encontrarse antes de que la eternidad y el infinito las curve convenientemente (*LJ*, p. 15).

Esta imagen fundacional encierra una terrible paradoja. La existencia del lenguaje se instaura desde un principio en la incapacidad de decir, en la imposibilidad de nombrar esa primera palabra que es lenguaje mudo para el hombre, un no lenguaje o, si se prefiere, un *ur*-lenguaje. La distancia que separa la palabra divina de la humana está marcada por la discontinuidad, un espacio vacío que el poeta intenta salvar por medio del salto cualitativo. Todos los personajes emprenden la búsqueda de ese lenguaje primero, vagan en la discontinuidad de las formas poéticas, en el límite del lenguaje con el no lenguaje, echan mano de los libros —las imágenes— que les han precedido, remontan la literatura para escuchar esa primera palabra predicada en el Evangelio de Juan: «Al principio ya existía la Palabra, y la Palabra estaba junto a Dios, y la palabra era Dios. [...] La Palabra era la luz verdadera que, llegando a este mundo, ilumina a todo hombre» (Juan, 1, 1-14). Este prólogo que precede al relato de la vida de Jesús guarda paralelismos inequívocos con la verdad que se le atribuye al lenguaje poético. Aquí se halla la posibilidad misma de construir un mundo en el que tengan cabida dioses y hombres por igual, donde los hombres cumplan su sueño de ser iguales a sí mismos. La palabra es comienzo, medio y fin, quienes la reciben del Padre son nombrados hijos de Dios, es decir, fragmentos desprendidos de una unidad divina de la que participan en tanto que huella. La palabra está en el mundo, es el mundo, una metáfora para significar que la realidad tiene su razón de ser en la palabra, que el mundo está formado de ecos procedentes de un primer pronunciamiento, de una palabra primigenia.

Félix de Azúa dirá en su «Justificación» poética: «La construcción de un sentido propio tiene como tarea un objeto total. El sentido propio es una tarea que se afana como parte, al regresar del todo que es su condición. Ese ir y venir lo pone el ciudadano como un suceder extendido en el tiempo histórico; pero desde el muerto se ve la simultaneidad; o lo que es más exacto, desde el muerto se es su simultaneidad».²⁴ El objeto que per-

24 Félix de Azúa, *Poesía*, p. 7.

siguen sus personajes no es sino el significado de sí mismos, de su propio sujeto, su realidad vista a través de las formas históricas y artísticas que los comprenden, que los han precedido y, por lo tanto, conformado. El hombre, el personaje puede leerse entonces, es producto de un devenir histórico, cambiante en sus formas y contenidos. Su fin es, sin embargo, el ser ahistórico, atemporal. La búsqueda finaliza en la simultaneidad que vence a la progresión, el momento estético que fusiona el sujeto con su objeto, *su palabra* con *la Palabra*, un momento alcanzable únicamente desde la visión del muerto, desde el ser artista.

El camino de retorno a esa primera palabra viene precedido, en las primeras lecciones, por dos vías enfrentadas, la acción y la reflexión, razón frente a pasión, dos modos de desentrañar los misterios de la vida, misterios exclusivamente sígnicos. Walter Benjamin distingue dos tipos de romanticismo, un «falso romanticismo» basado en la complacencia estética, que consiste en «la exaltación del espíritu como refugio frente a un mundo hostil», y un «romanticismo verdadero» guiado por la voluntad de belleza, de verdad y de acción, conceptos que remiten a «la historia como espacio privilegiado de realización del Espíritu».²⁵ El primero representa al héroe contemplativo; el segundo es el héroe de la acción. Ambas nociones, con sus variantes, subyacen en las relaciones narrativas de los personajes en cada una de las novelas de Azúa. Acto y reflexión son las dos caras, dos yoes, de un mismo sujeto, dos definiciones del individuo que se autolimitan y completan en su mutua oposición.

La dialéctica de lo opuesto, principio estructural, tensión entre sujeto y objeto, es por tanto el punto de partida para explicar todas las diversidades, así como el fundamento de un relativismo que entiende al hombre y sus circunstancias como una suma de parcialidades que solo alcanzan su totalidad en el seno de la unidad, en el ideal absoluto. No es entonces extraño que el personaje de *Las lecciones de Jena* se presente como un observador que imagina el paso de las culturas y examina las ideas que han dado lugar al «sufrimiento de la historia». En su condición de personaje ecléctico, acepta todo tipo de creencias, tiene en cuenta los grandes textos

25 Walter Benjamin, *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. y pról. de J. F. Yvars y V. Jarque, Barcelona, Península, 1988, p. 16.

griegos, latinos y cristianos, sus momentos más importantes, acumula estilos como si se tratase de una catedral que ve transformada su apariencia con el paso de los siglos y el cambio de los gustos artísticos. Todo apunta a la naturaleza de un espíritu revisionista que considera la historia de la sabiduría, hasta comprender que la historia es el escenario de un teatro en ruinas donde se escenifican la comedia y la tragedia, el teatro de la memoria colectiva.

El personaje de *Las lecciones suspendidas* emprende un camino similar al de sus antecesores, marcado esta vez por el paratexto platónico que precede a la narración: «Que aquel que contempla se haga semejante al objeto de su contemplación». En esta segunda lección se presenta a un personaje (un sujeto) cuyo paisaje interior, se afirma, está hecho de pasión y razón en una proporción no conocida. Se trata de aunar en un solo cuerpo lo que en la primera lección correspondía a dos personajes opuestos y complementarios. El personaje busca un objeto, él mismo, su nombre, su propio significado, y se busca a través de las imágenes y conceptos que le han precedido en el tiempo, en las transformaciones del curso mismo de la cultura y la civilización.

Félix de Azúa había comenzado su «Justificación» poética del siguiente modo:

Así como el sujeto, enfrentado a un objeto que se le opone, le limita y se le presenta ya hecho (es decir, que se le objeta), trabaja por deshacerlo y rehacerlo, apropiándose mediante una con-formación, así también Adán escapó del Paraíso para no mantenerse eternamente en lo ajeno y regalado, y para sacudirse la condena de observar, siempre, la verdad fuera de sí. La construcción de un Paraíso es la toma del poder (o su voluntad) por parte del sentido propio; sentido que se da diversos nombres según los ámbitos que conforma y que fundamentalmente pueden ser los nombres de lo sagrado, lo verdadero y lo evidente, según se sitúe en el punto de vista de la vida y la muerte, la ley o la revelación.²⁶

Este prólogo publicado en 1987, que pretende en principio presentar su obra poética, incide hasta tal punto en consideraciones referentes a sus novelas que debemos pensar en un mismo propósito formulado desde dos puntos de vista diferentes. Lenguaje poético y lenguaje narrativo tienen un

26 Félix de Azúa, *Poesía*, p. 7.

único objetivo: representar un mismo universo de referencias, un espacio íntimo formulado a partir de lo público, un lenguaje que pretende significar. Y lo que subyace en el término «significado» es, si leemos una nota al texto: «aquello que va apareciendo y desapareciendo. Está presente cuando comprobamos la insignificancia del parloteo. Y se oculta cuando nuestra vida depende de la ley común y el parloteo nos parece de extremada importancia. [...] Lo que, por negación, hace revivir el significado es la acción poética de identificar el parloteo como parloteo, por la insoportable molestia que trae consigo el ruido, colosal triunfador de la modernidad».²⁷

Las lecciones suspendidas es la novela de un personaje que escucha ese molesto rumor procedente del parloteo de las ideas modernas presentes en su memoria. Su inmenso yo poético desea alcanzar, mediante el desdoblamiento de su conciencia en múltiples personajes creados por una imaginación enferma de repeticiones, el momento de la gran revelación, su propia contemplación. Cada personaje, en tanto que fantasma de su entendimiento, presenta las ideas que el personaje principal va desechando progresivamente según un proceso de vaciamiento cultural similar al de *Las lecciones de Jena*. El engaño de los sentidos planea a lo largo de toda la novela. La presencia de los demás en el inconsciente del personaje acumula ideas procedentes de un pasado que lo condiciona y lo conforma.

La trama es débil, casi inexistente. El personaje sin nombre trabaja en un archivo. Está dominado por una voz narrativa que permite acceder a su pensamiento como si se tratase de una caja de cristal en la que se observan los mecanismos de su «máquina de significar». Su tarea consiste en ordenar, archivar y completar todos los papeles que caen en sus manos. Lo que el lector está leyendo es simplemente una «vida que transcurre en el interior de una hoja de papel», ficciones que hacen de la literatura un conjunto de imágenes y conceptos que el personaje desea comprender y que son enunciados por sus otros yoes, personajes abismados en su propia conciencia, estigmas de una Idea. En él lo interior es exterior, su palabra es otra palabra, su en-sí, como en *Las lecciones de Jena*, de los otros, los otros son él mismo, ya que es él quien los recrea y les concede voz. De este modo, vemos a un personaje en tiempo de carnaval al pie de una escalera que

27 Ib., p. 10.

comienza a ascender en las primeras líneas pistola en mano. El resto de personajes le invitan a la representación de un teatrillo donde se espera que aparezca un misterioso personaje, el Caballero de la Rosa, que no es otro que él mismo. Como ya sucediera, por ejemplo, en el episodio bíblico del sacrificio de Isaac o con la Helena del *Fausto* de Goethe, el teatrillo es el lugar sacrificial en que debe autoinmolarse el propio personaje, el lugar de toda repetición. Todo el relato sucede en un constante vaivén de ideas cuyo telón de fondo es una cena en la que se rememoran ausencias siempre presentes, fantasmas del pensamiento recuperados por medio de los múltiples discursos que recomponen la novela.

«El tiempo de subir una escalera» transcurre en el inmenso campo del arte y del pensamiento abiertos a la especulación, el discernimiento y la negación de las formas culturales que conforman al sujeto contemporáneo. Mito griego, mito cristiano y mito romántico son los tres grandes ejes que articulan el flujo de conciencia del personaje conforme a un movimiento en espiral que comienza en un origen oscuro y que va ampliándose con el paso del tiempo, es decir, se aleja poco a poco de su punto de partida al multiplicar las variantes que emanan de un primer núcleo original. Cada peldaño supone un alto de reflexión en su camino de conocimiento. Las escenas se transforman continuamente. Félix de Azúa había escrito en su poema «Parálisis», perteneciente a *Cepo para nutria*, unos versos en los que subrayaba la tendencia de la literatura a la variación de sí misma: «el futuro no son los libros quirománticos / sino los viejos álbumes y las viejas historias / en la paciente espera de su repetición. / Y ahora miras pasar otras fórmulas vivas / cuyas operaciones aquilantan tus mitos; / pero números rotos, igualdades quebradas, / solo pueden sumar un Dios deteriorado».

El término del ascenso concluye con la crónica policial de un asesinato. El personaje quiere matar a sus fantasmas, los otros, que son el reflejo de su tiempo. El asesinato conlleva un acto de suicidio, o viceversa, y por ello en el momento del disparo todos los personajes que le habían acompañado a lo largo de su investigación desaparecen. La configuración narrativa se sustenta en la acumulación de tiempos, es decir, de voces acumuladas en el tiempo. Matar el propio tiempo es, en buena lógica, matarse a uno mismo, cometer un crimen contra el espíritu. La muerte del pensamiento desencadena la liberación de las ideas. Es así como empieza la segunda y última parte de la novela, «El tiempo de escribir un informe», momento en

que se describe como estas ideas pugnan por salir a través del orificio de entrada que ha producido el disparo en la cabeza del personaje:

En el momento del disparo, cuando su cerebro comenzó a astillarse agrietándose como un cristal de seguridad tras recibir una pedrada, cuando sus sesos se licuaban a lo largo de un túnel de una pulgada de diámetro, todo lo que quedaba en él, su espíritu, su fantasía, sus pasiones, se agolparon contra el orificio de salida pugnando por salir. Allí se machacaron, pisaron y aplastaron unos a otros sin prestar más atención que la imprescindible para seguir viendo el círculo por donde penetraba el aire del mundo (LS, p. 217).

«El tiempo de escribir un informe» recapitula las pesquisas de dos personajes, el comisario Marmort y su ayudante Hugo, con el fin de averiguar quién cometió el crimen, no sin antes determinar «en qué consiste un quién» y contemplar «aquel panorama dorado de felices individuos diluidos en lo general». *Las lecciones suspendidas* relata la crónica de un fracaso, sugiere el fracaso del pensamiento, la incapacidad de sus órganos de expresión. Al situarse de nuevo en un discurso centrado en la imaginación, el narrador toma la base de su imaginario cultural para reflejar el curso de un pensamiento que se agota en la dinámica de sus propuestas repetitivas.

Este aspecto había sido discutido ya en el transcurso de la novela al hacer alusión al advenimiento de un nuevo idioma universal. Las ideas toman forma a partir de la teoría de Arthur Schopenhauer acerca de la música. Las palabras del personaje sin nombre parafrasean las del pensador alemán, se superponen casi punto por punto y se desdoblan en una nueva figura, «la influencia». La música representa para Schopenhauer la esperada lengua universal que supera en resultados al resto de los idiomas conocidos: el lenguaje científico, el lenguaje filosófico y el resto de los lenguajes artísticos (arquitectura, escultura, pintura, poesía). A su análisis y valoración dedica una de las cuatro partes de que consta su obra, «El mundo como representación». Solo el lenguaje matemático, afirma en el capítulo que cierra este Libro Tercero, es equiparable al lenguaje musical, pues sus reglas se expresan en números y estos son elementos abstractos, intuitivos y determinados. La filosofía, en cambio, a pesar de ofrecer una visión cierta de la esencia del mundo, no deja de expresarse, a su juicio, en conceptos muy generales, por lo que pierde capacidad de concreción. El arte presenta la existencia en su forma acabada, capta la esencia del mundo por medio de una reflexión deliberada. La música es el lenguaje que mejor reproduce esta esencia íntima, el «en sí» del mundo pensado como volun-

tad. No imita la idea, representa directamente su esencia interior. La palabra, instrumento gobernado por la razón, es la semilla del desacuerdo y del caos, el estigma de la esclavitud y la causa del castigo babilónico. La música, en cambio, es reflejo de sí misma, se cuenta sin necesidad de recurrir a elementos externos, y por ello contiene el fin buscado por el personaje, la mismidad.

Con *Última Lección* se cierra, aunque solo sea parcialmente, una trilogía en la que Félix de Azúa se había propuesto investigar, desde varios puntos de vista, la estética que deriva de los orígenes de nuestra modernidad. En esta ocasión, el lector no tiene ante sus ojos una novela que abisma sus formas en el laberinto poético de la lección anterior. El marco narrativo ha evolucionado hacia el establecimiento de una trama casi policiaca que hace de la intriga entre personajes y de lo incierto del desenlace un procedimiento que solo será retomado años después en *Cambio de bandera y Demasiadas preguntas*. No se trata ya de reconstruir formalmente un universo de imágenes y conceptos que adquieren su coherencia interior en un elemento exterior, ajeno incluso a las leyes del género y fundamentado en las relaciones que puedan establecerse con el universo fragmentario de una simbólica cultural común. Al alejarse del método deconstructivista que había dominado las dos lecciones anteriores, el relato gana en legibilidad lo que pierde en riqueza de imágenes, pierde su potencia poética a medida que profundiza en las formas narrativas y en los caracteres. La novela se «narrativiza» al tiempo que se «despoetiza», decantándose definitivamente por una manera de contar que hace de los valores y recursos miméticos del género novelesco una apuesta futura.

Última lección puede leerse de dos maneras diferentes. Una primera lectura superficial, que tenga en cuenta el encadenamiento de las acciones y el desarrollo de los hechos tal como son presentados, anula la posibilidad de una lectura simbólica, solo sugerida en el epílogo, lo que obliga a ver la novela desde otra perspectiva. En un caso nos centramos en la anécdota, que significa por sí misma, un lenguaje hecho para la acción; en el otro tenemos en cuenta la trascendencia de los símbolos, su potencialidad. Y lo que trasciende es la configuración de un mundo que desea ser reflejo de «el mundo». Lo que desde el punto de vista formal supone una ruptura, desde la perspectiva temática es una continuación, distintas formas que hablan de los mismos o similares contenidos.

En el inicio de la novela encontramos a un nuevo personaje, Silvio Péperas, nombre de origen griego, se subraya, subiendo una cuesta de piedras gastadas, del mismo modo que lo habían hecho sus antecesores con la interminable escalera de conocimiento que simbolizaba el camino de su investigación. Las palabras del narrador sugieren el trayecto de una nueva estructura circular que va a conducir al personaje al mismo lugar en el que acabaran las lecciones anteriores. El objetivo del personaje, como el de todos los de Félix de Azúa, es el encuentro con la verdad mediante la adquisición de un lenguaje que lo haga posible. Silvio, en su calidad de artista pasivo, está predispuesto a esta búsqueda por el lado de la imaginación.

Aunque la trama parece desarrollarse conforme a criterios convencionales, las causas ocultas que motivan las acciones se desdibujan en el discurso de un narrador más preocupado por dotar de contenidos simbólicos —éticos, estéticos, morales— a sus personajes que por permanecer en el estricto marco de la acción. Gran parte de la novela transcurre en un cuartel del ejército sito en Pamplona y en los paseos del capitán Mena y el teniente Péperas a casa del coronel, donde vive Blanca, objeto de deseo para Silvio. Andrés Ganz, soldado acuartelado en la ciudad, es acusado de traición al ejército al serle intervenidas unas cartas que le comprometen en un delito de tráfico de armas. Silvio Péperas es nombrado abogado defensor en el juicio militar a que va a ser sometido el soldado. A partir de entonces, todo encamina al esclarecimiento de una verdad que, si bien parece responder en primera instancia a la del conocimiento real de los hechos que imputan a Ganz, se diluye a medida que transcurre el relato en un conjunto de consideraciones abstractas más propias de las lecciones anteriores: el significado profundo de dicha realidad. Félix de Azúa continúa menos interesado en hacer creíbles las circunstancias del relato que en establecer un juego de movimientos entre todos los personajes que revele la estructuración de un mundo construido conforme a criterios enfrentados.

Silvio es un personaje ingenuo, comparable en este sentido con el idiota de Dostoievski, y está inmerso en una red de intereses que desconoce por estar totalmente incapacitado para comprender la realidad. Tras el desenlace de *Las lecciones suspendidas*, donde veíamos a un personaje que hacía de las ficciones la base sobre la que construir su propia realidad, en una tarea por desentrañar los misterios del signo poético, *Última lección*

trata el mundo de un personaje que ve exclusivamente la realidad de esas ficciones, la verdad del signo, un significado sin mediación cultural. El movimiento es inverso. Si antes se interiorizaban los signos exteriores hasta hacerlos propios, Silvio exterioriza su yo para hacer de la ficción realidad. Es, como el condenado Ganz, un producto del sueño de los demás, un cúmulo de ficciones.

El personaje se define, una vez más, como un hombre reflexivo incapacitado para actuar. Su destino, como el de ese héroe que representa, pasa por encontrar el dato cualitativo que ordene sus pensamientos, el conocimiento de la verdad aplicado a la idea de Justicia. En los signos del pasado verá su realidad presente:

El joven, en cambio, parece hombre reflexivo pero poco despierto, ya que su pensamiento suele frecuentar zonas oscuras y densas que adormecen. Seguramente también a él le pasó de largo el ángel de la lucha, y ahora ve el reflejo de la llameante espada muy a lo lejos. En la actualidad le preocupa la imposibilidad de resolver sus cuitas dentro de una estructura técnicamente rígida, poco grata para la aventura, muy dependiente de esa capacidad mecánica que él no posee. Su destino (pues es un hombre anticuado, aunque él crea ser clásico) empieza a decepcionarle y está buscando nuevos senderos de gloria. Ha pensado que se impone un camino brutal (*UL*, p. 128).

Recordemos las palabras de Nietzsche a propósito de Hamlet, el personaje de Shakespeare: «El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión —ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasía de reflexión, por exceso de posibilidades».²⁸

El mundo, como la novela que lo refleja, tiene dos lecturas, una por la cual se convierte en una ficción personal sobre la que construimos nuestra propia realidad, y otra en la que lo que llamamos realidad no es sino un constructo concebido a partir de la ficción. Dos vías alternativas que recorren los caminos de la verdad narrativa en direcciones opuestas, ambas sujetas a la condena de una estructura repetida en el tiempo. El círculo de la vida puede recorrerse desde estas dos perspectivas. El tiempo siempre es nuevo y siempre es viejo, todo es cíclico y, por ello, se renueva a cada instante. Los

28 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, introd., trad. y n. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 78.

personajes siguen el ritual de la vida trasladado a la escritura. El entendimiento anula la capacidad para imaginar, la imaginación prescinde del entendimiento. Estas posturas, como ya viéramos en las «lecciones» anteriores, son irreconciliables pero también complementarias. En las últimas páginas vemos a Silvio —la imaginación— y a Mena —el entendimiento— caminando por la calle, como al principio. Se les compara con un padre y un hijo, un viejo y un joven. El viejo traslada sus poderes al joven, el joven los recibe en su ritual iniciático. Los dos vuelven a encontrarse en el mismo lugar, un punto de partida desde el que volver a empezar.

Mansura, crónica de una ficción

En el «Aviso al lector» que precede a *Mansura* (en adelante, *M*) se anuncia el proyecto de un personaje que quiere guiarse tan solo por la imaginación, circunstancia que toma sentido si pensamos que esta crónica es un ejercicio libre de reescritura a partir de la crónica medieval escrita por Jean de Joinville en el siglo XIII:²⁹

El relato que vas a leer a continuación es una versión sumamente libre de una célebre, aunque poco leída, crónica medieval francesa, el *Livre des Saintes Paroles et des Bons Faits de Notre Saint Roi Louis*, obra de Jean de Joinville (1225-1377), caballero de la Champaña que acompañó al rey Luis en una de las últimas cruzadas de la cristiandad (*M*, p. 7).

Esta declaración de principios no se da en la crónica medieval. En los primeros párrafos, Joinville se limita a presentar las líneas generales de las que va a constar su libro, un prólogo que se anuncia en dos partes. La primera ensalza la figura del rey, su dimensión humana, sus cualidades cristianas; la segunda precisa el relato de sus hechos. Lo que se expone es, a fin de cuentas, su deseo de fidelidad a lo real según un propósito claramen-

29 En el «Aviso al lector» de *Mansura* se dan las fechas 1225-1377 para el nacimiento y la muerte de Jean de Joinville. La fecha de su muerte, 1377, es en realidad 1317, lo que sin duda es debido a un error de imprenta. Por otro lado, J. Monfrin, prologuista de la edición de *Vie de saint Louis* de Classiques Garnier, ofrece otras dos fechas de interés para la datación del período histórico que comprende la crónica de Joinville: 1226-1270 para el reinado de Luis IX, 1248-1254 para la Cruzada a Egipto y la estancia en Tierra Santa del rey y los nobles franceses. *Vie de saint Louis*, ed. de J. Monfrin, París, Classiques Garnier, 1995, 1.

te histórico. No en vano, su obra es fruto del encargo que Juana de Navarra, reina de Francia y madre de Luis IX, hiciera a este caballero de la Champaña años después de la muerte de su hijo con el fin de hacer perdurar su memoria.

Al margen de las inexactitudes y omisiones que destaca Monfrin en el prólogo a su edición de la *Vie de saint Louis*³⁰ con respecto a acontecimientos históricos determinados, debidas en su mayor parte al uso de fuentes indirectas o a la consulta, a falta de su testimonio personal, de las *Grandes chroniques de France*, la parte central de su historia, el momento de la cruzada, parece en cambio la crónica fiel y detallada de los recuerdos y experiencias vividos junto al rey. Así lo declara el mismo Joinville en la parte final del libro.³¹ Las grandes diferencias existentes entre los dos textos, la crónica de Joinville y su reescritura por parte del autor, no impiden que ambos tengan desde un primer momento intenciones comunes. Mientras uno desea contar la verdad de los hechos sucedidos en la Quinta Cruzada a Tierra Santa desde la crónica histórica, desde la verdad histórica, el otro escoge el camino de la ficción con idénticos propósitos, es decir, la búsqueda de la verdad:

La imaginación es la hermana eterna de la memoria mortal; es el recuerdo de lo que nunca sucedió, porque nada sucede como es debido. Ojalá este relato renueve la vida de un cruzado que peregrinó a Tierra Santa movido por la codicia, sin duda, pero también por la imaginación (*M*, p. 8).

30 Este es tan solo uno de los nombres que se ha dado a esta crónica medieval carente de título. Monfrin señala también los apelativos de *Histoire* y *Mémoires* que aparecen en otras ediciones. Félix de Azúa, en cambio, la nombra según la designación que hace de ella el propio autor en el segundo párrafo de su prólogo, «livre des saintes paroles et des bons faiz nostre saint roy Looÿs», aunque adaptando la ortografía al francés actual.

31 «Je fais savoir a touz que j'ai ceans mis grant partie des faiz nostre saint roy devant dit, que je ai veu et Oÿ, et grant partie de ses faiz que j'ai trouvez, qui sont en un romant, les quieux j'ai fet escrire en cest livre. Et ces choses vous ramentoif je pour ce que cil qui orront ce livre croient fermement en ce que le livre dit, que j'ai vraiment veus et oÿes. *Et les autres choses qui sont escriptes en vous tesmoigne que soient vrayes par ce que je en les ay veues en oÿ*» (p. 378). [«Hago saber a todos que he puesto aquí una gran parte de las acciones de nuestro santo rey antes nombrado, que he visto y oído, y una gran parte de sus acciones que he encontrado en un libro en francés, que he mandado escribir en este libro. Y os recuerdo estas cosas para que los que oigan este libro crean firmemente lo que el libro dice, que yo he visto y oído verdaderamente. Y no os aseguro que las otras cosas que aquí están escritas sean verdaderas, porque ni las he visto ni oído»].

Félix de Azúa se aleja conscientemente del modelo de su antecesor al tomar de este solo elementos de carácter general. La aventura —leamos también la escritura— no se concibe, en este caso, como disfraz de una «forma primitiva de latrocinio» típica de la defensa de la fe cristiana. Se renuncia a la posibilidad de hacer un pastiche basado en la *Vie de Saint Louis*, aunque no falten elementos indicadores de esta forma de reescritura. El estilo en que se escribe *Mansura* imita la manera de narrar de la crónica medieval en lo referente a la disposición de los episodios en el texto y al uso obligado del léxico de la época, amén de otras características propias del relato oral.

Por otra parte, fuera ya de los contenidos específicos del pastiche, se observa la construcción de un tipo de personaje muy similar al de Joinville, una cierta voluntad de mímesis tanto en las grandes líneas del relato como en sus aspectos puntuales: la figura del cronista ocupa, junto a la del rey, el primer plano narrativo; la admiración que siente hacia él se convierte en tópico; se le otorga el mismo estatus de observador curioso e ingenuo que aparece en Joinville, un personaje interesado sobre todo en las acciones de los hombres; se recrean, en fin, una serie de episodios clave del modelo francés, aunque se desechan otros. Como confiesa el mismo autor, existe una inevitable semejanza estructural, una sucesión similar de los episodios, y esto es lo que confiere a su novela el carácter de parodia, como hiciera más adelante en el caso de *Bouvard et Pécuchet* y su *Historia de un idiota*.

Las dos caras que ofrece esta escritura de la repetición —hipotexto e hipertexto— activan un doble juego. Si las intenciones de Jean de Joinville estaban dirigidas a la crónica de lo visto y lo oído, a la experiencia de lo vivido, las de Félix de Azúa caminan en el mismo sentido, como afirmará posteriormente: «Mi primer relato “maduro” tenía algo de panfleto. Era la historia de unos cruzados —en los que no era difícil ver las muy diversas especies de activistas y contestatarios de los años setenta—, que fracasan en su afán revolucionario (o proselitista) y regresan a su tierra». ³² Tanto uno como otro cuentan sus recuerdos, Joinville los de la cruzada a Egipto y Azúa los de los hombres de su generación, enmascarados por un halo de quiebra heroica trasladada a las circunstancias pro-

32 J. A. Tello, «Félix de Azúa», p. 197.

pías de su tiempo. Cruzados franceses frente a «cruzados catalanes», doble lectura tras la que se oculta la pérdida de la inocencia política, nuevas formas adoptadas, con el transcurso de los siglos, por el ideal de construcción de mundos posibles, parodia del libro de Joinville y también parodia de su propia historia.

La razón de su escritura no es, sin embargo, la de una repetición de las formas históricas bajo el disfraz de la variante. No se trata de escribir la crónica de unos hechos, sino de imaginar a partir de ellos lo que hubiera podido suceder. Para el cronista la aventura real se forma en la pura imaginación, en el recuerdo de lo que nunca sucedió, en la renovación de la vida, una aventura interior. De estas intenciones trasciende la renuncia a las ideas platónicas —el arte imitativo visto como mero engaño de los sentidos, farsa incapaz de revelar cualquier contenido de verdad por el camino de la imaginación— para adoptar la línea poética de Aristóteles, origen de la parodia, por la cual se subraya la posibilidad de otras vías para el esclarecimiento de la verdad. Félix de Azúa había aludido a estas dos concepciones en la entrada «Verdad» de su *Diccionario*: «Frente al enigma de las artes solo caben dos respuestas, aunque luego puedan matizarse infinitamente. O bien las artes constituyen una farsa nefanda [...] O bien las artes recelan bajo su aspecto agradable e incluso lúdico, un oscuro secreto».³³ La primera de las respuestas, cuya consecuencia, como es sabido, es la expulsión del poeta de la República platónica, se relaciona con el poder que posee el Estado de controlar la verdad artística e imponer la suya propia, una verdad institucionalizada, estratégica. La segunda corresponde a la búsqueda de verdades alternativas mediante la absoluta autonomía de las artes. Imitación como mentira o como espacio de la verdad, principio de verosimilitud como potencia que explica el mundo por otros caminos que los meramente científicos o filosóficos, superioridad representativa de la poesía frente a la historia o la filosofía.

El cronista de *Mansura* alega cuatro razones que le han llevado a escribir sus aventuras en Tierra Santa. Su deseo es decir la verdad. No la verdad de los hechos acaecidos, la crónica histórica, sino la de los hechos imaginados, las enseñanzas que pueden extraerse de una crónica ficticia. Todas

33 Félix de Azúa, *Diccionario*, p. 294.

las historias de ficción se guían por el recuerdo de lo que nunca ha sucedido y lo que anima a escribir a nuestro cronista es el buen recuerdo que conserva del rey, hombre reflexivo, aunque débil de carácter. Las dos primeras razones de escritura se enuncian de este modo:

Estas son, pues, las dos razones que me empujan a contar lo que hoy comienzo, y es la una que mi personaje principal, el Rey, siempre supo lo que se hacía; y es la otra que entre las cosas que hizo me encuentro yo mismo (*M*, p. 10).

En un relato en que los tiempos cristianos —el héroe cristiano de las cruzadas— se comparan explícitamente con los tiempos antiguos —el héroe griego de las grandes epopeyas—, la verdad del rey remite, por analogía, a la verdad de los dioses, un principio de unidad a partir del cual el cronista se siente fragmento. La Antigüedad será la representación de un mundo en que lo verdadero, en sus formas simbólicas, aparece al desnudo, exaltando un número limitado de pasiones que toma mayor fuerza precisamente a causa de esta limitación. Héctor, Aquiles y Odiseo son ejemplos de la historia, modelos míticos, puntos de referencia en la búsqueda:

Mucho ruido, mucha vanidad, poco corazón, como no sea el del honrado Héctor ante cuyo penacho no sólo lloró su hijuelo sino todos cuantos supieron de la desgracia del caballero troyano, pues somos todos hijos de Héctor, que de Aquiles no puede haber descendencia y de Odiseo más valiera que no la hubiese (*M*, p. 10).

Héctor y Aquiles son héroes de una guerra que, como también veremos en el caso de *Cambio de bandera*, se inscribe en un tiempo simbólico para significar la batalla de las ideas contra las ideas, las diferentes actitudes de pensar el mundo. Yves Bonnefoy subrayaba en *La Iliada* y *La Odissea* dos aspectos que discurren paralelos: el relato de una guerra y el carácter ilustrativo de una ideología social. La epopeya se sitúa en un momento concreto de la Historia, refleja la visión de un mundo de coexistencia entre dioses y hombres. El poeta reproduce el estado de la sociedad, refleja sus normas y los modelos de comportamiento de unos personajes para quienes la guerra es la expresión perfecta de las relaciones sociales, su modo de vida. En el contexto de sus propias peripecias, Héctor y Aquiles son la imagen de destino que conduce a una muerte gloriosa y la ruptura del estereotipo de héroe, un primer atisbo de la individuación de los caracte-

res. La figura de Odiseo está dominada por la aventura ultramarina y la imagen del retorno. Estos tres personajes representan al héroe irreflexivo, simple, puro, carnal. Los héroes cristianos son, en cambio, reflexivos, contemplativos, solo escuchan la voz del espíritu. La adscripción cultural que los personajes de Félix de Azúa demuestran hacia estas figuras, su voluntad mimética, bien sea para rechazar los ejemplos que encarnan o para afirmarse en sus actitudes, es insoslayable. Esta es la principal razón por la que el escritor establece comparaciones entre las dos grandes culturas occidentales. El hombre contemporáneo, los personajes creados por él, son el reflejo de aquellos, el rasgo que perdura de formas variadas en las razones de sus comportamientos. El personaje heroico, paradigma de lo cultural, contiene en sus propias carencias las otras múltiples carencias y falsedades que sostienen las creencias del hombre contemporáneo, pero también la semilla de la aventura:

Ni Aquiles ni Odiseo pudieron detener su carrera con el fin de yacer en un prado, escuchar la música y conversar sobre parientes muertos. No se vio quietos en lo alto de una loma contemplando el apagarse del día. No pudieron perder el tino frente a un cuerpo doliente y un espíritu muerto sobre maderos, símbolo de todos los sufrimientos terrenos que ellos soportaron en la carne pero no en el seso. No sabían levantar fábricas del tamaño de un monte, sostenidas por árboles de piedra y cuajadas de cristales, en cuyo interior puede vivirse la soledad. Sus templos estaban abiertos y transitados como nuestros mercados. En fin, eran más tibios para la muerte y más perezosos para la vida. Y llevaban la bendita luz del mar en los ojos (*M*, p. 11).

Esta es la tercera razón para escribir la crónica de *Mansura*, una manera de hacer perdurar la memoria desde la escritura. El cronista atribuye a Salustio las siguientes palabras:

Sin embargo, como dice el señor Salustio, los griegos no lucharon mejor que nosotros, pero tuvieron grandes cronistas. ¿Y qué queda de una batalla si la memoria muere con el vencedor o con el vencido? Por esta tercera y mejor razón he querido poner por escrito los hechos y palabras de mi rey, no fueran a desaparecer con el último crujido de mis huesos, cuando la tierra los devuelva al lodazal en el que se formaron (*M*, p. 12).

La cuarta razón solo será desvelada al final de la crónica, en el capítulo XLII, titulado «El autor expone una última y escondida razón que le empujó a escribir esta crónica». Y, como ya sucediera en la crónica de Joinville, surge del sueño. Joinville cuenta al final de su crónica como se le aparece el rey en su capilla, y que a partir de ese momento decide elevar un

altar en su recuerdo.³⁴ Félix de Azúa retoma los párrafos al final de *Man-sura*, modificando lugares y circunstancias, y poniendo en boca del rey el deseo de redactar la crónica no solo como escritura de un puñado de recuerdos, sino como forma de conocimiento que prevenga a las generaciones venideras de una derrota ejemplar, el fracaso de la historia:

Poco tiempo después de que los huesos del rey fueran sepultados en Barcelona, tuve un sueño. Le vi alto, gallardo, joven, como en los tiempos de la peregrinación, paseando por mi huerto de Sils; a su derecha caminaba Sant Jordi, muy alegre y sonriente por su cicatriz; a su izquierda iba yo, orgulloso de recibir al rey en mi casa. Señor, dije, cuánto me gustaría que os quedarais aquí, conmigo, para siempre. «No puede ser, me respondió; debo permanecer donde estoy ahora, pero bien podrías, mientras te esperamos, contar a las gentes de nuestra tierra lo que batallamos entonces, y que no siempre una derrota es un fracaso y un pendón. Cuéntales, cuéntales, lo que son los años de juventud y de guerra» (*M*, p. 172).

Así se justifican los principios poéticos presentados en el «Aviso al lector». La presentación —paratextos en forma de dedicatorias, citas o avisos, etc.— es también anuncio de su final. La imaginación, génesis de la escritura, es el camino que precede a la eternidad, y esta será a partir de la época moderna territorio privativo del arte como forma de religión. Con esta máxima se plantea la posibilidad de apertura hacia unos territorios de fic-

34 «Encore weil je cy après dire de nostre saint roy *aucunes choses que je veïs de lui en mon dormant* qui seront a l'onneur de li, c'est a savoir que il me sembloit en mon songe que je le veoie devant ma chapelle, a Joinville; et estoit, si comme il me sembloit, merveilleusement lié et aise de cuer; et je meïsmes estoïe moult aise pour ce que je le veoie en mon chastel, et li disoie: "Sire, quand vous partirés de si, je vous herbergerai a une moïe meson qui siet en une moïe ville qui a non Chevillon". Et il me respondi en riant et me dit: "Sire de Joinville, foi que doi vous, je ne bee mie si tost a partir de ci". Quand je me esveillai, si m'pensai et me sembloit que il plesoit a Dieu et a li que je le herberjasse en ma chapelle. Et je si ai fet, car je li ai establi un autel à l'onneur de Dieu et de li *la ou l'on chantera a tous jours mais en l'honneur de luy*, et y a rente perpetuelment establie pour ce faire» (pp. 377-378). [«A continuación quiero decir todavía a propósito de nuestro santo rey algunas cosas en su honor, que vi de él mientras dormía. A saber, que me parecía en mi sueño que lo veía delante de mi capilla en Joinville; y estaba, tal como me parecía, extraordinariamente feliz y alegre de corazón; y yo mismo estaba muy a gusto porque lo veía en mi castillo y le decía: "Señor, cuando usted se vaya de aquí, le alojaré en una casa mía que se encuentra en una ciudad que me pertenece, que se llama Chevillon". Y él me respondió riendo y me dijo: "Señor de Joinville, por la fe que os debo, no deseo partir de aquí tan pronto". Cuando me desperté, reflexioné y me parecía que Dios y él querían que lo alojase en mi capilla. Y así lo hice, porque he elevado para él un altar en honor a Dios y a él, donde se cantará a perpetuidad en honor a él. Y hay una renta establecida a perpetuidad para ello»].

ción que continuarán en *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado*. La experimentación narrativa que supone cada una de las novelas busca en adelante la verdad en los dominios del arte. *Diario de un hombre humillado*, recordemos, comienza con una frase similar a la del final de *Mansura*, la divisa *Per aspera ad astra*, anuncio de las no pocas dificultades que van a encontrarse en el camino de una investigación poética.

El espíritu de copia

Antes de comenzar la lectura de *Historia de un idiota* se encuentra la primera referencia a otra novela —*Bouvard et Pécuchet*, la obra inconclusa de Flaubert—³⁵ calificada como una obra gemela. Esta declaración de intenciones desvela una de las claves que permiten entrar en la ficción por la puerta que desea el autor. Se pretende que *Bouvard et Pécuchet* haga las veces de modelo narrativo para *Historia de un idiota*, lo que delata la existencia de un espíritu común en lo referente a modos de actuación y pretensiones temáticas. El estudio comparado pone de manifiesto un conjunto de características que no solo tienen que ver con temas coincidentes, abordados desde puntos de vista afines, sino también con un sistema similar de organización narrativa, una serie de rasgos estructurales que comparten el mismo método para afrontar las correspondientes investigaciones. El personaje recorre caminos que antes habían transitado Bouvard y Pécuchet, reconoce sus huellas, insiste en ideas que, en su constante devenir, apenas han sufrido modificaciones. Los personajes de Flaubert tampoco son ajenos a esta práctica. Es más, se convierten de algún modo en víctimas de la trampa que han querido eludir, son estereotipos de una determinada actitud.

El juego alusivo que se da en ambas novelas es reflejo de un modelo anterior. Tanto *Historia de un idiota* como *Bouvard et Pécuchet* evidencian una marca de familia definida por el «espíritu de copia» que tanto obsesio-

35 Gustave Flaubert muere el 8 de mayo de 1880 sin haber concluido la redacción de *Bouvard et Pécuchet*. Deja nueve capítulos totalmente terminados y para el décimo, incompleto aunque muy avanzado, se encontró entre sus papeles un plan de anotaciones en el que se indicaba el desarrollo detallado que habría de conducir a la conclusión de la obra.

na a sus personajes. La naturaleza de esta relación será objeto de comentario en *Historia de un idiota*, la misma que parece mantener a su vez *Bouvard et Pécuchet* con el relato de Barthélemy Maurice *Les deux Greffiers*, y de modo indirecto con la *Fenomenología del Espíritu* hegeliana, un modelo de alcance universal. La pequeña historia de Maurice parece haber dado la idea a Flaubert para escribir su *Bouvard*. Se trata de un relato en que dos escribanos deciden retirarse al campo para disfrutar de las actividades que no habían podido llevar a cabo en la ciudad. Terminan aburridos de su nueva vida, copiando al dictado informes y decretos extraídos de la *Gazette des tribunaux* en un extraño vínculo felicidad-copia que conviene perfectamente a los propósitos del idiota de Azúa.

Flaubert concibió su obra como una novela cómica que marcara el contrapunto de *La Tentation de Saint Antoine*. Antes de redactarla, anuncia en su correspondencia las claves por las que quiere que se rija, un libro que le mantiene ocupado durante varios años estudiando materias hasta entonces ignoradas, la historia de dos hombres que copian una especie de enciclopedia crítica en clave de farsa. Azúa comparte el carácter enciclopédico, la crítica de los conocimientos de su época y la intención de arremeter contra la estupidez humana, reflejada en los saberes científicos que el hombre ha creado para llevarlos después a la práctica. La búsqueda de la felicidad por medio de la investigación de los saberes, la crítica sistemática de las ideas ajenas y el descubrimiento de que esos valores se sustentan sobre bases tan poco fiables y, al mismo tiempo, tan humanas como la negación, dan muestra de lo poco que han evolucionado las preocupaciones del ser humano desde los conflictivos finales del XIX hasta las últimas décadas del siglo XX, un proceso en continua revisión de los mismos conceptos de verdad y apariencia inscritos en contextos tan diferentes y tan próximos.

Al igual que en *Historia de un idiota*, donde el concepto romántico de verdad absoluta desemboca en un callejón sin salida, en *Bouvard et Pécuchet* la Verdad es también una noción relativa, carente de base real. La dicotomía masa/individuo tiene su correlato en la necesaria falsedad de las ideas recibidas frente a la opción de la verdad personal. Los personajes quieren demostrar que el hombre actúa por inercia, por imitación de lo que ve, oye o lee de los demás. Dejarse llevar por las imposiciones venidas desde fuera y hacerlas suyas de manera inconsciente —por simple herencia cultural o por sumisión ideológica— o asumida, delata un síntoma

inequívoco: la mediatización del individuo al percibir e interpretar la realidad que le rodea.

El esfuerzo del sistema hegeliano por comprender al individuo que camina, según una dinámica ascensional de la conciencia, hacia el saber absoluto, parece transformarse desde la ficción en el movimiento que envuelve a personajes como Bouvard y Pécuchet, al idiota de Azúa o, como ya viéramos, a los personajes de las *Lecciones*. Los múltiples escalones que estos tienen que ascender, tantos como obstáculos superados en su camino de conocimiento; las etapas vitales que, en clave autobiográfica, supera el idiota para descubrir lo que hay más allá del disfraz de felicidad contemporánea; la revisión de los múltiples aspectos de la ciencia que confluyen a finales del XIX en la biblioteca de Flaubert, no son sino variantes que tienen como fin compartido la búsqueda de la verdad absoluta.

El personaje idiota intenta comprender su propio tiempo a través del recuerdo de situaciones y lecturas vividas. Su historia es la parodia de una investigación que explora hasta el agotamiento de la letra los significados ocultos tras los pequeños mitos cotidianos (el recuerdo de la infancia, el descubrimiento del sexo y del amor, los años de militancia política, etc.) de un puñado de españoles de su generación y de los grandes mitos literarios que desembocan, paralelamente a los anteriores, en la figura del artista, lugar privilegiado de la contemplación estética. La aventura enciclopédica de Bouvard y Pécuchet lleva a observar con recelo todo aquello que procede del saber adquirido, tanto más cuanto que esa aceptación de la herencia cultural se realiza de modo mecánico, sin actitud reflexiva. El idiota ha instalado su particular gabinete de investigaciones «científicas» en el piso de estudiante que comparte en Pamplona, un piso heredado del Fausto de Goethe. Poco importa el lugar. Lo importante es recordar las intenciones de Flaubert cuando pretende subtítular su *Bouvard et Pécuchet* con la mención «Du défaut de méthode dans les sciences», una falta de método a la que Hegel busca poner coto en su *Fenomenología*.

Hegel quiere construir una obra que sea una introducción científica al saber, en la que, partiendo de la conciencia natural sensible, se culmine en el encuentro con el absoluto mediante un proceso de identificación. Para ello recorre el trayecto que va de la conciencia (ascenso del individuo desde la conciencia sensible a su propia interioridad) a la autoconciencia (estudio de las experiencias sociales a través de múltiples figuras). En el

capítulo dedicado a la «Razón», paso previo para acceder al mundo del Espíritu, se aplica a una crítica que pasa revista a la ciencia de su época para poner de manifiesto su insuficiencia. La figura de conciencia utilizada es la «Razón observante». La observación de la naturaleza como actividad descriptiva y clasificadora, la crítica de las ciencias que intentan dar cuenta de los mecanismos mentales que actúan en el individuo (la lógica y la psicología) y el estudio de dos pseudociencias que, como sucede con la fisiognomía y la frenología, intentan probar una manifestación exterior del interior humano, son algunos de los elementos de conocimiento examinados por Hegel y planteados, aunque no de modo sistemático, por Flaubert. La diferencia de tratamiento es, sin embargo, sustancial. Del saber desplegado por medio del concepto en la filosofía de Hegel pasamos a un saber desarrollado en forma narrativa y en clave de farsa en Flaubert y en Azúa. La novela se vacía de sus contenidos específicamente narrativos en favor de un juego de conceptos visibles en el texto, lo que hace reaparecer el problema de las conflictivas relaciones entre filosofía y literatura.

Puede resultar paradójico que Flaubert eligiera a dos imbéciles para mostrar la estupidez humana en su mayor esplendor científico-literario, o que Azúa escogiera a su vez la imagen de un idiota contemporáneo para propósitos semejantes. Sin embargo, la ingenuidad, la pureza, la clarividencia o la enajenación, cualidades que tradicionalmente se les han supuesto a este tipo de personajes, lejos de ser obstáculos que dificulten su investigación, se convierten en armas perfectas para desvelar los contenidos de la verdad social, de la felicidad elevada al rango de obligación. Las figuras del loco o del tonto permiten situar al lector en un ángulo de percepción diferente del convencional, hacen ver las cosas desde el exterior, al margen de la organización de un mundo del que solo forman parte como proyecto, en algunos casos, o como desecho de un antiguo proyecto, en otros. Su presencia en la narración admite la imagen de un personaje que puede participar de dos aspectos diferentes:³⁶ se desautoriza la validez de

36 El significado mismo del término griego ἰδιώτης participa de estos dos aspectos: persona que se sitúa al margen de los demás, individual, enfrentada al Estado; persona profana, ignorante. La máscara del personaje está en consonancia con la máscara del sentido que encierra la etimología de su nombre, nombre común que nos envía a lo propio, ignorancia aparente como rasgo singular enfrentado a lo común.

las convenciones sociales al incluir en ellas un elemento extraño que no respeta los mismos mecanismos de comportamiento para poner en tela de juicio una serie de argumentos que pasan por ser naturales, tradicionales o cotidianos.

Si Félix de Azúa estructura su relato como una serie de ciclos de aprendizaje que se prolongan desde la infancia a la madurez y que deben ser necesariamente superados al final de la investigación, Flaubert desplaza este tiempo convencional y comienza la novela con el encuentro de Bouvard y Pécuchet a una edad madura, después de que los dos personajes hayan dedicado su vida al ejercicio de la copia. En los dos casos hay una tendencia a reproducir unos lugares comunes, el rechazo o la actitud crítica frente a las ideas recibidas de los libros, la burla o la ironía en el tratamiento de opiniones personales que, desde sus respectivos puntos de vista, rozan la sandez, el ridículo o la *bêtise*. Las supuestas verdades de nuestro tiempo se desvanecen desde el momento en que son llevadas a situaciones extremas, cuando se ahonda en ellas o se intentan verificar en la experiencia cotidiana.³⁷

Este movimiento negativo, concebido por Hegel como principal motor en la evolución de la subjetividad, alimenta también la maquinaria desmitificadora de los personajes. Sin embargo, su uso será muy distinto del que le reservaba el filósofo alemán. No debemos olvidar que la cientificidad que este ambiciona tiene a través de la dinámica de sucesivas negaciones un fin claramente positivo. Se trata de supeditar los saberes parciales, poner de manifiesto su relatividad con respecto al absoluto. En

37 Los *Extraits du «Sottisier», Le dictionnaire des idées reçues* o *Le catalogue des idées chic* son buena prueba de ello. Los tres documentos permiten acceder a las fuentes que posteriormente serán objeto de copia. El primero es un compendio de notas sobre autores leídos con anterioridad, documentos de origen diverso (periódicos viejos, cartas, carteles), «especímenes de todos los estilos», crímenes políticos y religiosos, «Beautés» de gentes de letras, afirmaciones y juicios contradictorios, Historia, ideas científicas, etc., recogidos todos ellos con la finalidad de ser ridiculizados en el transcurso de la novela. La cita que se incluye a comienzos del segundo documento, una especie de diccionario de autor, habla por sí sola acerca de las definiciones que contiene: «Se puede apostar que toda idea pública, toda convención recibida, es una tontería, porque conviene a la mayoría» (Chanfort, *Maximes*). Lo mismo sucederá en el *Catalogue des idées chic*, donde las afirmaciones se elevan al rango de evidencias: «Es totalmente evidente que las compañías cultas de Europa no son más que escuelas públicas de mentiras, y con toda seguridad hay más errores en la Academia de las Ciencias que en todo un pueblo de Hurones» (J.-J. Rousseau, *Émile*, III).

Flaubert y en Azúa, en cambio, la negación es más beligerante y destructiva. No se pone cerco a los conceptos para limitar su importancia respecto de un sistema totalizador donde el individuo encontraría el sentido pleno, la fusión con el espíritu universal. Es más bien un trabajo paciente de aniquilación de las ideas recibidas que busca un fin último: demostrar el vacío de los contenidos, poner de manifiesto que tras la verdad siempre se oculta la mentira y que esta tiene la última palabra, que es una no-palabra. El escepticismo de Hegel se transforma en nihilismo en Flaubert y en Azúa. No se niegan las partes para afirmar el Todo, se niega la posibilidad de contenidos verdaderos en ese Todo y, en consecuencia, la idea de Absoluto acaba siendo un conjunto vacío.

Si no existiera algo que negar y un sujeto dispuesto a ello, es decir, un juego intersubjetivo, este movimiento negativo no podría darse. En el capítulo IV de la *Fenomenología* se desarrolla el concepto de la siguiente manera: «Más tarde vendrá para la conciencia la experiencia de lo que el espíritu es, esta sustancia absoluta que, en la perfecta libertad e independencia de su contraposición, es decir, de distintas conciencias de sí que son para sí, es la unidad de las mismas: el yo que es el *nosotros* y el *nosotros* que es el yo». ³⁸ «El yo que es el *nosotros* y el *nosotros* que es el yo» plantea como tema central la experiencia intersubjetiva, una experiencia de identidad y diferencia absolutas. Esta idea es determinante en las relaciones entre personajes y estructura el marco narrativo. No puede obviarse aquí una afinidad con las ideas que Bajtin poseía sobre la novela, solo que mientras en este los conceptos de «intersubjetividad» y «dialogismo» planteados en *Estética de la creación verbal* (1985) y *Teoría y estética de la novela* (1989) poseen rasgos netamente positivos y enriquecedores, en Azúa se tornan amenazadores y destructivos por lo que conllevan de inferencia en lo específico del individuo.

El carácter complementario de las parejas Bouvard/Pécuchet, Flaubert/Bouvard y Pécuchet, que ya había sido llevado a la práctica en el diálogo entre el filósofo y el sobrino de *Le Neveu de Rameau*, personajes opuestos y a la vez complementarios en la dialéctica de Diderot, no hace sino recordar la escisión hegeliana de la conciencia en dos autoconciencias. Cada uno de los personajes es él mismo y su contrario, la unidad de una

38 Ramón Valls Plana, *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología de espíritu de Hegel*, Barcelona, Laia, 1979, p. 113.

conciencia escindida. El reconocimiento mutuo, siguiente paso de la relación intersubjetiva, se da en las dos primeras páginas de la novela de Flaubert. Lo importante es el papel mediador de las conciencias, que posibilita la reflexión del yo. Bouvard y Pécuchet llevan inscrita su naturaleza en la apariencia física y en los ademanes. En este momento de identificación absoluta, determinante en sus vidas, los dos copistas deciden trasladarse al campo para iniciar sus actividades investigadoras:

Deux hommes parurent. L'un venait de la Bastille, l'autre du Jardin des Plantes. Le plus grand, vêtu de toile, marchait le chapeau en arrière, le gilet déboutonné et sa cravate à la main. Le plus petit, dont le corps disparaissait dans une redingote marron, baissait la tête sous une casquette à visière pointue. Quand ils furent arrivés au milieu du boulevard, ils s'assirent à la même minute, sur le même banc. Pour essayer son front, ils retirèrent leurs coiffures, que chacun posa près de soi; et le petit homme aperçut écrit dans le chapeau de son voisin: Bouvard; pendant que celui-ci distinguait aisément dans la casquette du particulier en redingote le mot: Pécuchet. —«Tiens!» dit-il «nous avons eu la même idée, celle d'inscrire notre nom dans nos couvre-chefs» (BP, pp. 51-52).³⁹

[Aparecieron dos hombres. Uno venía de la Bastilla, el otro del Jardín Botánico. El más alto, vestido de tela, caminaba con el sombrero hacia atrás, el chaleco desabrochado y la corbata en la mano. El más bajo, cuyo cuerpo desaparecía en una levita marrón, bajaba la cabeza bajo una gorra de visera puntiaguda. Cuando hubieron llegado al medio del bulevar, se sentaron al mismo tiempo, en el mismo banco. Para secarse la frente, se quitaron sus sombreros, que cada uno dejó cerca de sí; y el hombre pequeño vio escrito en el sombrero de su vecino: Bouvard; mientras que éste distinguía fácilmente en la gorra del individuo de levita la palabra: Pécuchet. —«¡Vaya!», dijo, «hemos tenido la misma idea, la de poner nuestro nombre en los sombreros»].

En *Historia de un idiota* (en adelante, *HI*), el reconocimiento se produce también en el primer párrafo de la novela. El personaje recuerda su rostro en algunas fotografías de infancia que muestran su insoportable sonrisa de idiota. Por un lado está él, por otro la máscara que lo determina, un nuevo desdoblamiento de conciencia:

Si alguna vez tropiezo con viejas fotografías de mi infancia, lo que hace mucho que no sucede, siempre me sorprende y molesta el mismo, obsesionante, rasgo. En todas ellas —diez, veinte fotografías que me retratan desde la pila bautismal hasta los seis o siete años de edad— aparezco con la misma e inso-

39 Las citas de la novela de Flaubert *Bouvard et Pécuchet* serán designadas en adelante con las iniciales *BP*.

portable sonrisa. Siempre es igual, idéntica, como si se tratara de una máscara y fuera independiente de mi verdadero humor. Este signo inequívoco de vileza ha determinado mi vida, una de las más desdichadas que conozco, y siempre en la misma dirección (HI, p. 9).

El idiota acaba ensombrecido por la aparición del «otro», alguien extrañamente familiar llamado Judas. Ambos comparten rasgos biográficos de Félix de Azúa, son el positivo y el negativo de una misma fotografía, la presencia de parejas dialécticas. Hay dos pasajes en los que esta identidad se manifiesta de manera más evidente: el paso del idiota por la «editorial Barras y Estrellas» y los capítulos dedicados a «Los Doce de la Fama». Bajo apelativos deformados fonéticamente o a partir de otras formas alusivas, aparecen en estas líneas las figuras de Carlos Barral («Pepe Barras»), Víctor Seix («Oriol Estrellas»), José María Castellet («un prestigioso crítico catalán»), Jaime Gil de Biedma («Santiago de Gal»), Juan Goytisolo («el novelista de vanguardia Juan Gorgorito»), Leopoldo María Panero («Arnolfo Testero»), Pere Gimferrer («un joven poeta de aspecto viejísimo») o el mismo Félix de Azúa («Judas»), entre otros.

El primer episodio reproduce una entrevista de trabajo mantenida con Pepe Barras para un empleo de corrector de estilo en la editorial, comienzo de una recreación irónica que recuerda el trabajo de Félix de Azúa en Seix Barral. Carlos Barral daría su particular visión de esta circunstancia en el tercer volumen de sus diarios:

En los últimos tiempos cobró un cierto protagonismo el entonces sólo poeta y presunto filósofo Félix de Azúa, que de ello habla en algún libro moderno, haciendo hermosa caricatura de aquellos parlamentos, en los que incluye a Gil de Biedma y a Seix, aunque ninguno de los dos coincidió con él. La licencia, sin embargo, es válida, y la parodia también. El poeta Félix de Azúa era entonces verdaderamente joven de cuerpo y alma. Era demasiado joven en ambos sentidos, y muy consciente de lo oneroso que aquello resultaba ser.⁴⁰

El segundo hace alusión a la lectura de *Las erecciones de Jena* (*Las lecciones de Jena*, publicada en Barral Editores). La nota biográfica que corresponde a Judas es, a grandes rasgos, la del Azúa poeta novísimo:

Al terminar *Las erecciones de Jena* no había entendido nada; [...] Pero me sentía subyugado. Me sentía fascinado. Me sentía hechizado [...] Cerré el volu-

40 Carlos Barral, *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets, 1988, pp. 86-87.

men. En la contracubierta figuraba una sucinta nota del autor: «Nacido en Barcelona en 1944, ha publicado los poemarios *Matarratas*, *El pelo en el ojo de Molotof* y *Fallar en siete ocasiones*; ha sido premio café de Murcia con su novela *Mamoulian*, pero es sobre todo conocido por su panfleto *Contra la boina de Antonio Machado* y el poema épico *Septimino para el príncipe Massimo Augusto...*». No pude seguir leyendo, caí desvanecido sobre el manuscrito. Y es que una cosa es tratar de amar a nuestros enemigos, y otra muy distinta amar a aquel cretino (*HI*, pp. 103-104).

Las semejanzas son reveladoras. La coincidencia en el lugar y fecha de nacimiento de Azúa-Judas y la transformación paródica de las obras evidencian lo que intentan ocultar, se recrean en la construcción de una figura de autor por medio de la autorreferencia: *Matarratas – Cepo para Nutria* (1968), *El pelo en el ojo de Molotof – El velo en el rostro de Agamenón* (1970), *Fallar en siete ocasiones – Pasar y siete canciones* (1977), *Las Erecciones de Jena – Las Lecciones de Jena* (1972), *Mamoulian – Mansura* (1984).

El comienzo y el final de ambas novelas presentan también actitudes muy similares. Se subraya desde el principio su carácter ridículo, un tratamiento caricaturesco en que los personajes son juez y parte, portadores de las mismas características que el resto, hilos conductores de ideas recibidas que emiten al tiempo que denuncian. Los tres coinciden en un mismo punto: el gran sentimiento de decepción por la vida que les empuja a aislarse del mundo, a un recogimiento cuyo fin es dedicarse a la única tarea que realmente les satisface, la copia y la escritura, respectivamente. No hay lugar para el perdón mutuo, para la reconciliación hegeliana. El rasgo común de ambos escritores es el desinterés por la vida a través de sus personajes, piezas defectuosas de un sistema que ellos mismos han tratado de desmontar. Sus vidas se resumen en algunos trazos en el papel. No reflexionar implica mecanizar el comportamiento. Domina el convencimiento de que todo da igual, de que la verdad libresca y documental carece de razón. Los tres personajes contemplan el gran monumento a la sinrazón humana toda vez que han perdido la suya propia, una aventura enciclopédica deudora de la aventura quijotesca.

Flaubert esboza estas ideas en las notas que hubieran debido completar la redacción del capítulo X y también en los guiones que hubieran supuesto la conclusión de la novela. En *Historia de un idiota*, el personaje también se recluye. No lo hace para copiar textos ajenos (él mismo es el

resultado de la copia), sino para recuperar desde su memoria todo lo sucedido, lo que ha vivido, en apariencia los mismos hechos que el lector acaba de leer en las páginas que preceden. Para llegar hasta aquí ha tenido que producirse un encadenamiento de hechos que orientaran sus vidas hacia un solo lugar. Bouvard y Pécuchet constatan la estupidez humana, de la que resultan consecuencias incalculables. El pretexto es la discusión política sobre la validez del sufragio universal. En *Historia de un idiota*, la prueba surge en forma de «tortazo aristotélico» configurador de toda su vida futura, punto de fuga narrativo:⁴¹

Con aquel decisivo acto se me informó sobre algunos extremos de la felicidad que luego he ido confirmando. A este primer encuentro con la definición de uno mismo venida desde fuera, con el Objeto que nos pone objeciones contundentes, con la noción de autoridad, le sucedieron incontables encuentros del mismo tipo [...] En todo caso, el bofetón llegado del cielo como una causa sin causa, como Primer Motor, incomprensible él mismo pero ordenador de toda comprensión futura, produjo un efecto normativo total pues alcancé la reflexión, la mirada venida desde fuera, y la conciencia de que no se podía uno descuidar de la sonrisa ni un minuto si quería seguir con vida en un Mundo ordenado según unas leyes que ya veía yo poco propicias para manifestar la infelicidad con el propósito de obtener algún rendimiento (*HI*, p. 11).

El paralelismo establecido entre estos tres lugares narrativos es evidente. Una presentación de personajes ridículos que envían a la figura del imbécil o del idiota. El acto decisivo en que se comprueba la estupidez humana, también llamada sumisión o deseo de felicidad. La negación total, negación de las partes que conduce a la negación del Absoluto. Una reclusión de los personajes en sí mismos con el objeto de dedicarse a su labor de escritura por medio de la copia o la reescritura. La renuncia al Absoluto y el sentimiento de vacío existencial. Estos tres núcleos, cargados de contenidos, vertebran la estructura de sus novelas. Entre ellos se abre un abanico de infinitas posibilidades que cada uno desarrollará a su manera, según sus propios condicionantes.

Historia de un idiota está construida conforme a una especie de *collage* intertextual. El personaje mira el mundo bajo el prisma de la literatura y la filosofía, hecho que lleva a la idea del pastiche como imitación de concep-

41 Para ver el alcance de este episodio, véase Juan Antonio Tello, «Un bofetón aristotélico», *Tropelías*, 12-14, pp. 541-547.

tos y de conductas literarias. Este esquema meramente imitativo supone un desvío y un desplazamiento de la escritura. La paridad y la semejanza se basan, paradójicamente, en el acto de diferenciación que supone toda reescritura. Adorno da el contrapunto filosófico a la teoría literaria y habla del pastiche como archivo de sentimientos y repetición de la ficción misma, un concepto difícilmente definible que forma parte de la esencia del arte, el ritual de purificación parodiado. Lo cierto es que la intención por parte de Azúa de imitar la obra de Flaubert está presente de modo expreso en su novela. Existe un respeto tácito a las leyes del juego, una semejanza global que toca la estructura y ciertos contenidos, ese «archivo de sentimientos» apuntado por Adorno que se repite en la ficción según un modo de actuar que Flaubert ha estereotipado y Azúa desea reactualizar.

La adscripción genérica implica el cumplimiento de una serie de normas, pero es su transgresión lo que da lugar precisamente a las formas paródicas. Si el personaje va descubriendo a lo largo de su vida los falsos contenidos de un determinado tipo de sociedad (la sociedad española de las últimas décadas), y ese descubrimiento se articula en torno al tema de una búsqueda (el contenido de la felicidad), su carácter está determinado desde el principio por ser un héroe del desaprendizaje. La tendencia al esquematismo que se le reprocha al autor en la construcción de sus novelas es, en efecto, uno de los aspectos de su escritura no ya en la década de los ochenta, sino en el conjunto de su obra. Sin entrar a valorar lo que pueda tener de positivo o de negativo en el resultado final, dicho esquematismo parece proceder de la necesidad de organizar los contenidos semánticos que pongan en marcha un sistema de abstracciones donde la primera perjudicada es la intriga. Maupassant ya había destacado a propósito de *Bouvard et Pécuchet* la construcción de unos personajes que respondan a sistemas y no a actitudes humanas. En *Historia de un idiota* sucede algo similar. Sus personajes carecen de consistencia, están desdibujados, sin derecho en la mayoría de los casos a una voz propia, siempre en un segundo plano narrativo, representantes de valores abstractos (sexo, amor, familia, etc.) que interesan más por su carácter general, por ser objeto de investigación, que por sus características individuales. Son la encarnación de falsos contenidos, personajes huecos, estereotipos del estado de la sociedad, justificados por el afán crítico de un escritor al que le interesa más poder contar con peones narrativos que sirvan a la funcionalidad del texto que profundizar en el rasgo psicológico. Si en el caso de Flaubert esta fun-

ción estaba reservada al conjunto de disciplinas que constituyen el saber de su época, en Azúa es la justificación genérica (autobiográfica) que provee el marco adecuado para la investigación de los contenidos culturales que han determinado a toda una generación.

Ambos autores pretenden construir un conjunto en que la sucesión de capítulos mantenga una lógica en las acciones. Se trata de llevar la teoría a la práctica para poder mostrar el absurdo de las demostraciones. El proceso se lleva a cabo por medio del esquema repetitivo «empresa-fracaso-nueva empresa». Bouvard y Pécuchet plantean una materia de estudio, se documentan sobre ella, analizan los pros y los contras por medio del trabajo bibliográfico, ponen en práctica sus enseñanzas, fracasan en el proyecto y lo abandonan por uno nuevo que sufrirá idéntico proceso. En *Historia de un idiota* se presenta el tema, se describe someramente al personaje que le acompañará en la investigación de un contenido concreto de felicidad, se narran episodios o se dan ejemplos que ilustran los falsos contenidos. El narrador construye un discurso valorativo y explicativo, complementado por referencias intertextuales o extratextuales, que persigue un fin, el desmantelamiento de las falsas apariencias de un determinado tipo de felicidad. Se trata de un movimiento que, cuanto más se despliega en sus componentes parciales, más se aleja de sus pretensiones de absoluto. La utilización del esquema repetitivo implica que cada uno de los capítulos reproduce de continuo la misma estructura en niveles distintos. Confrontar términos opuestos equivale a establecer entre ellos un diálogo implícito, a comparar ideas que se neutralizan entre sí, a demostrar una vez más que el conocimiento sobre la Verdad es imposible de aprehender en su dimensión absoluta, que todo queda a expensas de lo relativo y lo individual.

En la lectura de la correspondencia de Flaubert⁴² resalta su deseo de sacar a la luz las contradicciones que integran disciplinas como la política —demostrar que no es una ciencia— o incluso la propia lengua francesa —su carácter utópico—. Para probarlo pretende utilizar ejemplos estúpidos extraídos de las gramáticas. No quiere reunir ejemplos aislados o dispuestos de manera azarosa en la novela, sino tejer una red a partir de la refle-

42. Cf. Geneviève Bollème (ed.), *Extraits de la Correspondance ou Préface à la vie d'écrivain*, París, Seuil, 1963.

xión. Desde el primer capítulo se repite con cada uno de los temas propuestos, ya sea por medio del juicio de los personajes o por el desacuerdo de los autores citados en las diferentes materias de estudio. Primero es la polémica sobre la mujer, más tarde sobre las facultades del alma (apercepción racional, abstracción, memoria, imaginación, lógica, razón, moral, etc.), todo ello guiado por esa sed de verdad que, en último término, desemboca en la duda. En este marco de reflexión filosófica, Bouvard y Pécuchet desempeñan cada uno su papel, son los representantes de opiniones extremas, polos opuestos de una misma idea, el motor de la dialéctica progresiva de signo negativo. Su correspondencia es de gran ayuda para hacerse idea del exhaustivo proceso de documentación que llevó a cabo en la preparación de la novela. La consulta de libros y otros documentos se cifra, hasta su muerte, en más de 1500 volúmenes repartidos por materias según el orden de los capítulos. A diferencia de Azúa, quien estructura su historia según una cronología convencional, Flaubert goza de mayor libertad. Los personajes comenzaban su particular investigación de la estupidez humana tras haber finalizado una vida laboral monótona y vacía. Este mismo vacío de ideas anteriores abre ante ellos un inmenso abanico de posibilidades no sujeto a convencionalismos sociales, una visión previa carente de prejuicios que pudieran prefigurar el texto. La ficción se ordena desde criterios estrictamente personales, mediante una perspectiva única en la que el desorden de la lectura se hace orden en el texto. El propósito de Flaubert es construir un todo cohesionado donde las ideas se engarcen de manera natural, un intento por mantener el horizonte de expectativas en el lector. Antepone el estudio de las ciencias propiamente dichas a las ciencias humanas. Dedicó los primeros capítulos de su novela a llevar a la práctica las enseñanzas asimiladas de los libros, a constatar que todas las experiencias tienen como destino el fracaso. Poco dura su fiebre científica, al advertir el vacío que se esconde tras la materia. A partir del tercer capítulo empiezan ya a perfilarse los contornos del verdadero trasunto, la distinción entre el sentido y la letra, el signo y el significado, la necesidad de profundizar en ese sentido de las cosas, en la verdad de sus contenidos. Este fin dirige también al idiota, aunque a la manera romántica, por medio de la verdad revelada. Aceptar las cosas en su sentido literal sin tener en cuenta que lo literal no es más que un puñado de opiniones personales —luego parciales y relativas— lleva a anular cualquier capacidad para la interpretación de contenidos ajenos, o, como glosa Maupassant en su *Étude sur Gustave Flaubert*, a tomar las cien-

cias en lugar de religiones. Se trata de considerar el contenido de esas verdades ajenas según criterios de interpretación propios, no como ejercicio de fe o sacralización científica, sino como un ejercicio de libertad opuesto a la sujeción que ejerce todo sentimiento religioso. Solo así puede desenmascarse la falsedad de lo literal.

De este modo se produce un deslizamiento desde los presupuestos de la ciencia hacia conceptos enraizados en los dominios de la religión y del arte, hecho paralelo al que tiene lugar en *Historia de un idiota* por medio de la pareja Entendimiento/Imaginación, dos formas de entender el mundo,⁴³ la línea discontinua que va de la racionalidad monolítica más absoluta —la verdad es un elemento objetivo— al discernimiento y la reflexión personal —la verdad es algo parcial y se compone de un cúmulo de pequeñas verdades personales agrupadas en torno a un proyecto común—. La búsqueda de dogmas se contrapone al relativismo. La elección de Flaubert, fiel a su espíritu humanista, no puede ser otra que la consiguiente limitación de la ciencia: «La ciencia está hecha según los datos suministrados por una parte de la totalidad. Quizá no conviene a todo el resto de lo que se ignora, que es mucho más grande, y que se puede descubrir».

Lo que conviene es el examen de diferentes hipótesis, la consulta de fuentes históricas, la cita, la referencia o la alusión como recursos narrativos que incluyan en el texto conclusiones extraídas de otros textos, la apertura hacia la palabra del otro como intercambio subjetivo en el marco de un lenguaje sujeto a interpretación. Los personajes se adentran en territorios que pertenecen en parte a la verdad histórica y en parte a la ficción. Cuál es su sorpresa al constatar que las fechas encontradas en las obras literarias no coinciden exactamente con las de los libros de Historia, que la Historia no es la manifestación del Absoluto en la existencia, como creyera Hegel, sino la catalogación de hechos pasados, un tipo de arqueología con buenas dosis de imaginación. Y la ficción recrea o distorsiona esos hechos conforme a reglas arbitrarias. Ambas formas de escritura están separadas por el abismo de la palabra.

43 Sobre este particular se confirma la coincidencia de los personajes en lo referente a la bipartición del mundo en dos formas de conocimiento antagónicas: «El espíritu filosófico o científico es contrario al espíritu del pintor o del poeta» (Jouffroy, *Cours d'esthétique*, 1843), anota Flaubert en *Extraits du «Sottisier»*.

Todo se convierte así en una cuestión de estilo. Cuando Friedrich Schlegel, en su discurso sobre la mitología, afirma que cada obra debe abordarse como una creación nueva, hecha a partir de nada, sienta precedente para una de las citas más conocidas de Gustave Flaubert, su deseo de hacer un libro sobre nada, un libro sin apenas argumento que se sustente en la fuerza del estilo, pura materia de escritura. El problema del estilo surge en su aspecto de masa informe que materializa, por medio del arte, el concepto de lo bello y de lo sublime según el gusto de cada época, y aun de cada disciplina del saber. La belleza es una y múltiple. Esta «unidad en la variedad» ironizada por Pécuchet formaría parte de un contexto que Flaubert denomina «Arte oficial», una historia de las definiciones del arte que recogiera diferentes opiniones sobre su finalidad. Su concreción en estilo se centra en la defensa de una estética de pretensiones realistas donde la objetividad es premisa de la representación literaria.

Azúa se abstiene de adscripciones estéticas. Lo que le interesa es ridiculizar, subrayar la validez de todos los estilos. Durante su estancia en la editorial Barras y Estrellas, el idiota comienza a redactar una novela que terminará titulándose *Almas de asfalto*. Cada manuscrito que lee le hace cambiar de presupuestos estilísticos. De la narración en tercera persona pasa a la primera persona, para intentar más tarde la segunda. Del realismo objetivo se desliza al monólogo interior, luego a «ciertas incoherencias que yo creía muy latinoamericanas», etc. Todos los estilos son buenos, todo vale. El arte y la literatura están mediatizados por una serie de intereses que tienen más que ver con la economía y la política que con su dimensión propiamente estética. Pasan al servicio de la oficialidad o se utilizan como medio para alcanzar un pequeño reducto de poder. Es lo que Adorno denuncia con virulencia en su *Dialéctica negativa*, algo que en Azúa planea por todas sus novelas:

Allí donde el materialismo ha alcanzado el poder político, se ha vendido a esa praxis tanto como el mundo que en otro tiempo quiso cambiar. En vez de comprender y transformar la conciencia, la sigue esclavizando. El terror de las maquinarias estatales se hace fuerte en una institución duradera bajo la gestada excusa, desde hace cincuenta años, de la dictadura de un proletariado al que hace tiempo no se gobierna sino burocráticamente. Ellas mismas son el escenario de la teoría que siempre andan pregonando. Encadenando sus súbditos a sus intereses más inmediatos, los mantienen embru-

tecidos. Ciertamente la depravación de la teoría habría sido posible si ésta no estuviese marcada por un poso de superchería.⁴⁴

Historia de un idiota se enmarca en el negocio editorial y en la competencia entre Pepe Barras y Oriol Estrellas tras la muerte de Franco.⁴⁵

El socio de Pepe Barras, Oriol Estrellas, era Nacionalista Catalán y deseaba dar un giro al negocio que garantizara su influencia en las futuras estructuras democrático-federativas que se adivinaban tras la muerte del Caudillo. A tal fin se propuso la creación de varias colecciones en catalán y la promoción de un Premio Literario [...] Es natural. La política es una profesión que no puede dejarse en manos de editores, arquitectos o bailarines [...] (*HI*, pp. 106-107).

En manos de la masa, excelente caldo de cultivo donde anida el germen de la estupidez, la política deja de ser una ciencia para convertirse en «une belle saleté», el progreso en una broma. Bouvard y Pécuchet deciden abandonar el estudio de lo concreto por miedo a mayores decepciones, y entran en el terreno de lo abstracto. Su primer paso es el estudio del amor en su aspecto ideal, luego en su vertiente institucionalizada, el matrimonio. Las conclusiones a las que llegan son idénticas a las que el idiota comprobará un siglo más tarde. El amor es un tópico, un sufrimiento que se convierte en enfermedad física; el matrimonio, un conjunto de intereses económicos. Hay que llevar más allá la investigación y para ello, después de haber renunciado al estudio de las ciencias, lo único que resta son los dominios del espíritu, el diálogo filosófico, diálogo entre la materia y el espíritu, entre el ser y Dios. Recuerdan el tiempo en que fueron felices, un tiempo de ingenuidad que desapareció por completo cuando descubrieron la estupidez en los demás sin querer reconocerla en sí mismos, cuando todavía conservaban esa inocencia que el idiota pierde a una edad temprana, una variante del *ubi sunt* latino.

La lógica de ideas de ambos autores desemboca en las mismas conclusiones: la especulación filosófica lleva a la Nada, y esta a la reflexión sobre la muerte. Aquí reside, según Azúa, el fin de toda novela: «El fin de la novela será también la extinción del juego de las máscaras y la aparición de un astro muerto, la cegadora e insoportable cara de la nada en su perpetua y despiadada idiotez. Una idiotez, no hace falta decirlo, inmensa y

44 T. W. Adorno, *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1984, p. 205.

45 Vid. Carlos Barral, *Cuando las horas*, pp. 71 y ss.

mortalmente potente. Invulnerable».⁴⁶ La muerte, que en las transiciones dialécticas hegelianas cumple un papel decisivo por tratarse de la superación del pensamiento de sí mismo, es el paso previo para experimentar la libertad absoluta. El idiota resuelve la encrucijada por medio del suicidio no consumado, una muerte simbólica que le abrirá las puertas de la felicidad artística al convertirse en sujeto de contemplación. Bouvard y Pécuchet ya habían abandonado esta vía con anterioridad. El azar, elemento que rige la vida de los hombres, hace que abracen la religión, «Fuerza» y «Causa» de la que dependen todos los hombres. Lo que Flaubert llama «Fuerza» o «Causa», Azúa lo llama «causa sin causa», «primer Motor [...] ordenador de toda comprensión futura». Solo la duda puede convertirse en madre del conocimiento, una vez que se resuelva el conflicto entre fe y razón, cuando se constate que el misterio de lo divino no encierra sino una carencia de saber⁴⁷ y las contradicciones sean llamadas *sottises*, otra estupidez que esconde nuevas formas de dominación sobre el individuo. El idiota opta por el olvido de lo(s) demás y de sí mismo, por pasar a limpio su vida en el papel, por reconstituir su memoria literaria. Bouvard y Pécuchet lo intentan otra vez, una más, con la educación de Víctor y Victorine. Quieren que sus alumnos olviden lo aprendido para poder acceder a una escritura en libertad, al aprendizaje de una libertad sin prejuicios.

Schlegel ya había rechazado enérgicamente toda finalidad informativa o pedagógica. En el fragmento 86 del *Liceo* dice de modo airado: «¡El fin de la crítica sería formar al lector! —Quien quiera ser culto, cultívese a sí mismo. Esto parece descortés: pero no puede ser de otra manera». Cualquiera tentativa de educación conduce al fracaso, todo vuelve al principio siguiendo una estructura circular. Los esquemas se agotan, no hay posibilidad para un cambio cualitativo. El idiota sigue conservando su sonrisa de idiota dibujada en su cara de yeso. Eso es lo único que le recuerda su investigación sobre el contenido de la felicidad. Bouvard y Pécuchet

46 Félix de Azúa, «Algunas notas (particulares) sobre la novela», p. 113.

47 Este es uno de los momentos hegelianos desarrollado a lo largo del capítulo dedicado al espíritu. La fe, fuente de errores, prejuicios y supersticiones, aparece enfrentada a la intelección, herramienta de la razón y fuente de verdad. La masa ignorante, al carecer de capacidad de reflexión, será, como hemos visto, la que utilice esta herramienta de conocimiento inservible que conduce directamente a la estupidez, es decir, a la repetición mecánica de las ideas, simbolizada por el espíritu de copia. Vid. G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, F.C.E., 1988, p. 323.

regresan a su actividad originaria, la copia, un recurso que, tomado en su sentido estricto, mecánico, preserva de todo tipo de decepción y devuelve al primitivo estado de estupidez, a la masa. Si el espíritu hegeliano partía de sí mismo para acceder luego a una etapa más elevada en la reflexión del Absoluto, principio que parece tener en cuenta Azúa al construir sus novelas, los resultados de esta dialéctica repetitiva contrastan con las conclusiones obtenidas. Las palabras de Adorno parecen ser un prelude de lo que supone el aislamiento de los personajes en sí mismos: «La imposición de la autarquía condena al pensamiento al vacío. Al final éste se convierte subjetivamente en idiotéz o primitivismo».⁴⁸

Matar un dragón

El hombre humillado comienza la escritura de su diario íntimo barajando la misma hipótesis que el idiota: el hombre está condicionado social y culturalmente. Su lucha consiste en desprenderse de la condena de la repetición con el fin de encontrar un margen para su diferencia. El personaje idiota había culminado su investigación sobre los contenidos de la felicidad contemporánea con la única certeza de que solo desde el estado de completo vacío ideológico puede conseguirse el acceso a un pensamiento en libertad, una hipotética situación enraizada en el concepto extremo de la diferencia, que tiene como punto central la posibilidad de construir mundos narrativos autónomos, no dependientes de la idea y, por lo tanto, no sometidos a la inercia de lo repetitivo. En *Diario de un hombre humillado* vuelven a plantearse estos mismos condicionantes. La diferencia está en el origen de la repetición, se alcanza en el extremo último de la negación. El papel de la imaginación consiste en sustraerle una pequeña diferencia, pobre bagaje que adoptan unas formas basadas en criterios de oposición, semejanza, identidad o analogía.

Historia de un idiota y *Diario de un hombre humillado* pueden ser consideradas como variantes una de otra. Ambas se rigen por un mismo principio, el examen del propio tiempo desde una perspectiva poética. Esta unidad de sentido había sido ya ensayada en la trilogía de las lecciones a

48 T. W. Adorno. *Dialéctica negativa*, p. 152.

partir de presupuestos formales diferentes, pero el cambio de perspectiva de este pequeño ciclo trae consigo la adopción de nuevos marcos narrativos. Si entonces se concebía la escritura poética como recurso con el que crear unos mundos que acababan confundándose con la realidad de las cosas al invertir los conceptos de historia y de ficción, el idiota y el humillado hacen de la autobiografía de ficción y del diario íntimo una narración personal que examina esos signos poéticos que pertenecen tanto a la Historia como a sí mismos.

Las dos novelas comparten el marco de la escritura personal, un examen poético de la historia cuyo germen comenzó a fraguarse con la crónica de *Mansura*. El desarrollo del relato oscila, a partir de este momento, entre la recreación de pequeños episodios biográficos o autobiográficos y el diseño de un proyecto que se fundamenta en la representación de personajes en conflicto con otros personajes y con un entorno formado a partir de una amalgama de ideas cuya vigencia se desea subrayar. En *Cambio de Bandera*, por ejemplo, la novela surge del cruce de dos historias reales; en *Demasiadas preguntas*, del recuerdo de dos viejos luchadores antifranquistas. En *Momentos decisivos* se circunda el tiempo y el entorno de lo que Carmen Riera llamara «Escuela de Barcelona». En *Historia de un idiota* se pasa revista a este mismo entorno y al período novísimo, años en que Félix de Azúa colaboró con Barral Editores. Para el *Diario* se tienen muy presentes las enseñanzas que proporciona al personaje su relación con «los grandes hombres de antaño». Leandro Bonet, el poeta de Felanitx, «El Sabio» (de nuevo Pere Gimferrer) y, sobre todo, «El Buitre» (Francisco Ferrer Lerín) guían al personaje en sus lecturas, que son reflejo de su investigación. Todos estos personajes pertenecen al dominio de lo clásico, son «supervivientes de la Edad de Oro». El humillado, en cambio, responde a la imagen del hombre contemporáneo. Su decisión de convertirse en hombre banal y las consecuencias que derivan de este proceso consciente de banalización, un vaciamiento del personaje a través de la escritura, son paralelas a las entradas que va ofreciendo en su diario. Su historia comienza donde se había detenido su antecesor. El vacío de contenidos personales que entraña la progresiva deshistorización del individuo en *Historia de un idiota* hace del hombre humillado un personaje arrojado a un mundo que le sobrepasa, del que desconoce los mecanismos de funcionamiento y en el que espera orientarse por medio de la imaginación. La ignorancia de la realidad se subsana con una inven-

tiva varias veces invocada. La realidad pierde al personaje; su imaginación, piensa, puede salvarle.

Si en *Historia de un idiota* se había creado un personaje enciclopédico que hacía del relato de su vida un continuo cuestionamiento de sus lecturas, principio desde el cual ponía de manifiesto las mentiras de su tiempo y la fragilidad de sus fundamentos, *Diario de un hombre humillado* muestra la condición fragmentaria de un sujeto que intenta paliar la ausencia de una razón dominante desde el examen de las pasiones procedentes del tesoro poético. La razón moderna se convierte en pasión lectora. El Buitre ejerce de maestro de ceremonias en este ritual del vacío, el Sabio y el Humillado son sus iniciados en el arte de robar libros. Lo primero que intentan robar en la librería del señor Daroca es un tomo de la revista *La Ilustración Española e Hispanoamericana*. La causa tiene que ver, según el personaje, con el poder que ejerce «la maquinaria transformadora de la poesía», capaz de devolver «la vida a un muerto». La razón poética es aquí sinónimo de Razón Ilustrada, razón científica que dominara el pensamiento del Siglo de las Luces.

Con esta oposición el escritor se sitúa en la misma encrucijada planteada con anterioridad: dos maneras diferentes de ver el mundo que responden, a grandes rasgos, a la vigencia de unas ideas planteadas en los períodos ilustrado y romántico. Sus verdaderas intenciones tienen que ver precisamente con esa visión de la historia como conjunto de imágenes y conceptos. La Razón poética entronca con la idea de un racionalismo que deslegitima el uso de la poesía como vehículo válido de comunicación y esclarecimiento de las incógnitas del pensamiento. Solo la ciencia es capaz de facilitar las herramientas adecuadas para este fin. El principio causal de la lógica, el espíritu mecanicista, es el método elegido para abanderar la idea de progreso. El abismo entre ciencia y poesía se hace insalvable. La poesía, como el mito, se considera mero entretenimiento intrascendente. En el pensamiento tardoilustrado de Voltaire o de D'Alembert y, sobre todo, en la estética diderotiana, que Félix de Azúa conoce muy bien, comenzarán a apreciarse los signos de un desplazamiento hacia posturas que cuajan, a través de la figura del genio, en el *Sturm und Drang* y, después, en el movimiento romántico. La Razón Ilustrada, razón poética, es el patrón frente a una estética idealista que hará del arte el vehículo de una función mediadora entre el individuo y el mundo de lo real, pasión poética que equipara los términos de ciencia y poesía.

Si, como se ha afirmado, el verdadero proyecto de la modernidad consiste en aunar la teoría y la práctica mediante la superación de los presupuestos ilustrados en el seno de un romanticismo de pretensiones absolutizadoras, ese patrón de conducta seguido por el humillado, con la previa mediación del Buitre, está en el centro de un debate que hace de la ficción el método para explicar y construir realidades. El Buitre es un devorador de libros, un escudriñador de razones. Tanto el Sabio como el humillado aprenden a devorar viendo devorar, comen de la boca del Buitre, leen por sus ojos, asimilan sus enseñanzas poéticas, que son, al mismo tiempo, lecciones de historia. Así, el conjunto de la literatura mundial se reparte, según este, en dos categorías: «Cero» y «Dios». En la primera hace tabla rasa de la literatura española posterior a 1680 y de buena parte de la literatura mundial. Las obras de Jorge Guillén, Lorca, Alberti, Neruda, León Felipe, Unamuno, Ortega y Gasset, Tolstoi, Kafka, Proust, etc., le producen hilaridad. Lorca es una «vendedora de peinetas», Alberti «un buhonero», Neruda «un infame decorador», León Felipe «un voceras», Unamuno «se atragantó con una sotana», Ortega y Gasset es «un prostíbulo con olor a cocido madrileño». De la segunda, que es la categoría del genio, sinónimo en este caso de derrota, forman parte unos cuantos escritores elegidos.

Los personajes creen, como creyera Hölderlin, que el principio de la verdad se produce en la interpretación de los signos que salen a su paso, una vivencia poética de la realidad que excluye la validez de otros discursos en la explicación del mundo. De la pasión que Hölderlin esgrime a lo largo de su vida se infiere la creación de un discurso poético poderoso y evocador, una vía que hace del lenguaje metafórico el arma para desvelar enigmas; de la miseria, la riqueza de una experiencia intelectual. No faltarán alusiones a sus versos en el transcurso de la investigación. «¿Cómo es posible vivir en tiempos de ABSOLUTA miseria?», se pregunta el Humillado parafraseando los célebres versos del poeta alemán en su elegía «Pan y vino»: «¿Para qué poetas en estos tiempos de miseria?». La consigna que siguen el idiota y el humillado, que es respuesta a esta pregunta, puede encontrarse en *Hiperión*. En un mundo gobernado por las apariencias, la conciencia de lo real se alcanza prestando atención a los signos que nos rodean. El deseo del humillado es reiniciar ese camino ya trazado de acercamiento al sentido, que pasa por la reelaboración literaria de los signos, una apuesta por su propia deificación. Una vez que el artista se ha conver-

tido en dios, puede prescindir de ellos, pues él mismo es el signo, la imagen y su semejanza.

Estos enigmas, convertidos en signos poéticos, se inmiscuyen constantemente en el discurso narrativo como núcleos de un sentido del que es preciso determinar su contenido. Cuando Hegel o Nietzsche pensaban que no existe nada más allá del lenguaje, estaban afirmando que es en el interior de las relaciones causales que constituyen dicho lenguaje donde puede darse la revelación de lo cotidiano. Así lo cree el hombre humillado cuando hace de la poesía la base de su futuro aprendizaje sobre la banalidad, la búsqueda de una salvación que consiste, según le dice el poeta de Felanitx, en la pérdida de uno mismo y su condena, el descubrimiento del vacío de la muerte en que debe darse toda diferencia. «La semilla de una idea» que hereda el hombre humillado es convertirse en un ser absolutamente banal, un hombre vacío. No se trata, sin embargo, de una «banalidad zoológica» que busque vulgarizar al individuo, sino de una «banalidad asumida, reflexiva, militante», una banalidad que purifica y lucha contra lo trivial, el mismo tipo de trivialización que se atribuyera a Jasón, Teseo o Heracles en su travesía argonáutica. El vellocino de oro, objetivo de la empresa, supone la conquista de la fuerza espiritual, la verdad. Lo trivial es la muerte del alma, movimiento contrario al que pretende el hombre humillado, que es su inmortalidad. El humillado apuesta únicamente por convertirse en dios, por espiritualizarse, por inventar su propia muerte, pero en este proceso necesita una afirmación pura que insta a repetir eternamente las formas. Afirmar es sinónimo de repetir:

¡Oh, señor, todas esas cosas, toda esa *espiritualidad*...! ¿Ha de ser siempre lo mismo? Una repetición eterna por puro cansancio, cuando no por entumecimiento, repetición del SÍ que parece la única palabra capaz de llegar a Tus oídos; oídos monoléxicos, ¡monoídos! (DHH, pp. 278-279).

Por eso, cuanto más se acerca a su final, más parece asemejarse a esa forma abstracta que le representa como principio. Todos los hombres pertenecen a una unidad suprema de la que son fragmentos, reza uno de los principios del sistema idealista alemán. Esta intuición, combinada con la utopía igualitaria marxista, adquiere para el humillado el carácter de obviedad. Lo que para Hegel era fusión con el espíritu absoluto por medio de la religión, en Marx se formula como razón atribuida a la generalidad de individuos que forman la sociedad.

El mito invita a una lectura de sus formas como símbolos presentados para el entendimiento del personaje, una lectura sin duda poética, en la que se tiene en cuenta el uso y desuso de un tesoro patrimonial basado en la repetición de lo muerto. Si lo evidente, tal y como piensa el Chino, antagonista del hombre humillado, es que el pensamiento humano ha sido arrasado en la extenuación de las formas culturales, su alternativa es la vuelta a lo biológico, a la animalidad, al experimento con el propio cuerpo o, en su defecto, con otros cuerpos. El regreso a lo biológico supone también un regreso a lo cultural, a las verdades del mito, la ruptura de la frontera entre este y la realidad, un ritual renovador anclado en el pensamiento del origen, cuya antigua aspiración, representada por la imagen de los matadores de dragones, consiste en hacer del desenlace del combate un momento de plenitud estética, una apoteosis operística.

El *Diario* está dividido en tres grandes partes que corresponden a tres estadios diferentes en la investigación del personaje: «Un hombre banal», «Los peligros de la banalidad» y «Matar un dragón». La primera desarrolla una serie de rituales previos a la banalización del humillado. Se exponen las razones que le han llevado a tomar tal decisión (la adopción de una divisa personal), los signos que se han presentado para su discernimiento (enigmáticas frases del tipo «El hombre es la boca del señor», «Recuerda que eres mortal» o «*Per aspera ad astra*», poseedoras todas ellas de un valor simbólico que posteriormente explicará las peripecias del personaje) y las condiciones previas en que debe producirse su investigación (habitar como un muerto, autoextrañarse del propio yo y del mundo, romper con todos los lazos que pudieran vincularle con una existencia que tomara como punto de referencia la realidad). Es también el momento de ensayar un principio de autorretrato, de describir el entorno del personaje (la ciudad de Barcelona) y desenredar los hilos que manejan a sus habitantes, movidos por las fuerzas ocultas de la historia. Una vez creado el marco de esta crónica fragmentaria de la vida contemporánea, se introduce progresivamente un conjunto de personajes que, en el movimiento de interrelaciones que establecen con el hombre humillado, hacen avanzar la investigación sobre la banalidad en el sentido deseado: el ensayo de explicación poética de la historia y de la realidad cotidiana según una voluntad artística. El personaje se siente como un fragmento desprendido de la unidad originaria, intuición a la que se regresa conociendo el verdadero significado de las cosas:

[...] el mundo previo a la banalidad, mundo preparatorio pero en el cual es preciso iniciarse como a un ritual tedioso, está dirigido por artistas e intelectuales. Este es un principio aplicable a la totalidad del occidente cristiano. Aquellos que tienen la fortuna de haber nacido en el mundo del trabajo; aquellos cuyos padres y abuelos han sido triturados en talleres y factorías, o cuyas familias se trasladaron desde un gélido agujero en la parte de Teruel hasta otro gélido agujero del barrio de la Perona, éstos nunca se han visto en la obligación de acceder a la banalidad. Se han liberado de una culpa original por el mero hecho de pertenecer, por nacimiento, a la comunión de las almas. ¡Cuánto he sufrido ese agravio comparativo, que se llama! Las masas trabajadoras poseen privilegios inconmensurables; muy superiores a los del estamento feudal de la Edad Oscura. Sobre todos ellos, uno: ser considerados, primero desde fuera y luego desde dentro, una unidad (*DHH*, p. 101).

Lo que desde el punto de vista estético se concibe en términos dialécticos unidad/fragmento encuentra reflejo, desde lo social, en la oposición masa/individuo. Las masas trabajadoras, se ironiza, son un todo indistinto que se define no ya por formar parte de la unidad, sino por ser unidad; en cambio, el artista percibe la realidad en su naturaleza fragmentaria. La escritura está justificada en esa fragmentariedad polifónica desde la cual se manifiesta el individuo-artista. La intertextualidad, el mito, la reescritura, en suma, las formas de la repetición literaria, son las partes que aspiran a representar el todo, dotando al pequeño acontecimiento puntual de un alcance universal. En la relación mantenida entre lo concreto y lo abstracto, lo histórico y lo ahistórico, es donde el personaje espera se produzca el instante de la revelación, el momento en que la escritura se hace verdad. La herencia recibida por el artista, el material con el que trabaja, se fundamenta, como ya se viera en *Historia de un idiota*, en el terror, es decir, en la negatividad. La historia de la literatura es la transcripción de ese terror que produce en el hombre el enfrentamiento con su propia verdad.

El legado del siglo XX, la herencia romántica por la cual el mundo debe pensarse no como un ente autónomo respecto del individuo, sino como construcción artística creada por él mismo, es la «semilla de la idea» que el hombre humillado considera a lo largo de su diario, la transformación de la ciencia en arte, «la agresiva tesis de que solo como fenómeno estético está justificada la existencia del mundo».⁴⁹ Si el mundo es reflejo del yo, el despliegue infinito de una idea personal, esta utopía tras la que se justifica el principio negativo es la principal razón del arte, según

49 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, p. 31.

puede observarse en el transcurso de la historia. El mundo se construye a partir de la destrucción, verdadero motor que mueve el proceso de lo artístico. Las biografías de Hitler, Stalin y Mao son ejemplos de este procedimiento de transformación del mundo en obra de arte inherente a artistas e intelectuales:

Intelectuales y artistas han sido los constructores de toda maquinaria carnicera. Los máximos artistas e intelectuales del mundo previo a la banalidad han sido: un pintor austríaco, ejecutor de acuarelas poco cotizadas; un lingüista georgiano aficionado al cinematógrafo; un bibliotecario de la Universidad de Pekín que leía francés; todos ellos artistas e intelectuales en grado sumo y por esta razón convencidos de que la gran obra de arte del siglo veinte no es una acuarela, ni un tratado de lingüística, ni un ideograma, sino la construcción de un mundo que sea él mismo una obra de arte. El arte ya no tiene sentido en domicilios privados y yertos museos. El arte ya sólo se legitima si trabaja directamente SOBRE LA CARNE HUMANA. Así se cierra el ciclo del arte que comenzó con los tatuajes (*DHH*, p. 102).

La relación entre el Chino y el hombre humillado, pensada en términos de una lógica dialéctica de ideas contrarias, hace avanzar un debate estético que culminará con el desvelamiento del secreto del Chino, la identidad del Animal que agoniza en el attillo de su casa, síntesis de esa vuelta a lo biológico que preconiza como meta de su experimento con la vida ajena. Mientras el hombre humillado intenta comprender mediante la reconstrucción de lo destruido, el Chino observa la agonía de un misterioso personaje (el padre) como quien aprecia los matices compositivos de una obra de arte. Ambas actitudes están motivadas históricamente, responden a un recorrido por las ideas de los siglos XVIII y XIX para detenerse en los umbrales del siglo XX, un devenir histórico que imita la necesidad de la lógica hegeliana. Si en Hegel la historia consiste en el despliegue temporal de la Idea, en Azúa, como hombre de su tiempo, es fragmentación de ideas en una constelación de imágenes y conceptos hilvanados también por una lógica histórica.

La segunda parte del *Diario*, «Los peligros de la banalidad», coincide con el ingreso del humillado en el submundo regentado por el Chino. Ambos personajes representan, como es habitual, esa visión antagonica y al mismo tiempo complementaria de las cosas que se da en el intercambio de sujetos. Los dos se necesitan en sus respectivos experimentos, son la síntesis de lo objetivo y lo subjetivo preconizada en la teoría estética de Arthur Schopenhauer y sancionada por Nietzsche. Este último diría:

Nosotros afirmamos, antes bien, que esa *antítesis* por la que todavía Schopenhauer se guía para *dividir las artes*, como si fuera una *pauta de fijar valores*, la antítesis de lo subjetivo y lo objetivo, es impropcedente en estética, pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte. Pero en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un *mediúm* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su *redención en la apariencia*. Pues tiene que quedar claro sobre todo, para *humillación y exaltación* nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que *tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo del arte*: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo *somos imágenes y proyecciones artísticas*, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en *significar obras de arte* —pues *sólo como fenómeno estético están eternamente justificados la existencia y el mundo*.⁵⁰

El hombre humillado se cree sujeto capaz de gobernar su propio mundo cuando en realidad es únicamente un objeto más, un producto meramente estético formado a partir de otros. La opinión nietzscheana es tan explícita en sus planteamientos y se ajusta hasta tal punto a los perfiles narrativos del *Diario* que puede pensarse en un cierta afinidad. De hecho, la ironía con que se trata lo histórico, lo estético y lo literario es el aspecto que mejor define la escritura de Félix de Azúa. El procedimiento antitético con el que construye sus novelas, la revisión de valores que encarnan sus personajes, su deseo de redimirse en el mundo de las apariencias, esa condición exaltada y humillada, constituyen una conducta literaria fundada en la recepción de formas artísticas, imágenes y proyecciones de la Idea en el contexto narrativo. Se revela así su método de la doble significación, con la que siempre juega al construir sus mundos narrativos, mundos transtóricos y, en consecuencia, transtextuales.

La relación entre el Chino y el humillado es uno de los múltiples ejemplos que pueden encontrarse al respecto. El Chino, a quien delata el sobrenombre que le designa, posee ese doble sentido de las cosas que hace conceder tanto a «una acuarela» como a «un empalamiento» el carácter de obra de arte. Pertenece a la anterior categoría de los Hitler, Stalin, Mao... Su gran afición por las matemáticas le coloca del lado de la Razón práctica, del lado de la «kantidad». Todo para él es resumible en números. Se adscribe a una línea de pensamiento que comienza a prefigurarse en los presupuestos ilus-

50 Ib., p. 66. Las cursivas son mías.

trados y extiende sus implicaciones hasta bien entrado el siglo XIX. De un lado está el pensamiento clasicista del Chino, del otro el pensamiento romántico del humillado. El primero se apoya en la superioridad de la razón, el segundo en la fuerza poética. Entre ellos, en un primer momento, la *Crítica del juicio* y la *Crítica de la Razón Pura* de Kant, la «kantidad», vocablo tras el cual se proyecta el principio y el final de la sombra romántica. Si en la primera obra exponía el filósofo alemán la noción de entendimiento intuitivo o intuición intelectual, negaba el principio de explicación mecanicista y planteaba la posibilidad de pensar la totalidad como un fin que hiciera viable la explicación de las partes, punto de partida para un progresivo deslizamiento de la ciencia a los dominios del arte, en la segunda se da el conocimiento matemático como el único modo adecuado para representar conjuntamente el concepto y la intuición. Los números, intuitivos, capaces de expresar sin mediación alguna el mundo objetivo de las cosas, contrastan con el conocimiento filosófico, discursivo y conceptual, basado en el análisis e interpretación de toda una tradición de textos y autores, en el signo lingüístico y la figura literaria. Esta idea encuentra sus fases de maduración en el contexto de la crítica idealista. Los trabajos de Goethe sobre las ciencias naturales o las reformulaciones de Schelling dan fe de ello. Los puntos de vista estéticos de la metafísica de la música de Schopenhauer, alabados en su momento por Richard Wagner o Friedrich Nietzsche, pueden ayudar también a comprender el alcance de las creencias del Chino.⁵¹ Los números se conciben como formas universales que encarnan la esencia de todos los objetos de la experiencia. El lenguaje filosófico, por su parte, es la exposición de una serie de conceptos que guardan relación entre sí. El lenguaje poético, que toma su fuerza de la capacidad semántica y connota-

51 Schopenhauer se apoya en las afirmaciones de Leibniz en lo referente al «*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*» para decir: «Desde nuestro punto de vista, que está caracterizado por el efecto estético, tenemos que reconocerle una importancia mucho más seria y profunda y que se refiere a la esencia interior del mundo y de nuestro yo, y en este respecto, las relaciones numéricas en las cuales se resuelve no deben considerarse como lo significado, sino como el signo. Pues con relación al mundo, deben conducirse, en cierto modo, como la representación a lo representado, como la copia al modelo, y esto lo deducimos por analogía con las otras artes, a todas las cuales es propio este carácter [...] sus reglas son susceptibles de reducción a reglas perfectamente exactas y que se expresan en números, reglas de las cuales no se puede apartar sin dejar de ser música *ipso facto*». Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, trad. de E. Ovejero, México, Porrúa, 1998, pp. 203-204.

tiva del signo lingüístico, es para los románticos el grado más alto de expresión del mundo. El hombre humillado elige esta tercera vía, una opción calificada de «materialista» (el signo es materia), y espera ser testigo de una revelación milagrosa:

La ciencia es un puro empeño egoísta en acabar con la materia; de negarla, abrumarla, reprimirla y calumniarla. Toda labor científica es un retablo aldeano destinado a cegarnos la vista de la materia. Las verdades (¡verdades!) científicas son estampas tras las que se ocultan las EVIDENCIAS MATERIALES, es decir, los milagros. Resumiendo, «materia» y «milagro» son sinónimos, del mismo modo que «fuego» y «hogar» señalan al mismo objeto, en el primer caso con la mirada y en el segundo con el corazón. A partir de ahora yo ya sólo voy a vivir de milagros. ¡No de milagro, sino de milagros! (*DHH*, pp. 206-207).

El movimiento de la historia se equipara con la representación de un drama periódicamente repetido:

Para explicarme la actual desmembración acudo a una excusa: la historia carece de imaginación y a falta de buenas ideas ha decidido repetir un drama por el que siente apego. Vivimos de nuevo en el inmenso bostezo de 1850 (*DHH*, p. 80).

1850 es la fecha que condiciona el pensamiento y la sociedad de finales del siglo XIX, el punto final de lo romántico. A partir de la Revolución del 48 se produce el cambio del idealismo a un materialismo que prepara el camino hacia las formas totalitarias del siglo XX. El llamado «espíritu del 48» fracasa en su afán libertario y fraternalista, propicia el desarrollo de una filosofía de corte materialista en la que se inscriben el positivismo filosófico y el realismo y naturalismo literarios. Se abandona la abstracción metafísica en beneficio del hecho real, el utopismo se transforma en cientifismo, las posibilidades que ofrece la ciencia pasan a ser objeto de culto y vía de progreso. El Chino, que conserva y utiliza esa fe en el valor de las ciencias exactas, adopta el método científico de la observación y razonamiento de las leyes naturales, una forma de racionalismo basada en la experimentación. El hombre humillado lo explica por medio de un ejemplo:

A veces, por la calle, en el metro, en la cola del DNI, se encuentran dos viejos granaderos; uno de ellos es ahora MAMPORRERO, el otro es un TERMINAL. Ambos sin embargo están acabados a la edad en que se demuestran las hipótesis del pasado, para evitar el riesgo de que SÓLO SEAN HIPÓTESIS. [...] Con un poco de suerte todavía podrían vengar su fracaso SOBRE el otro. Su vieja disputa era, hoy lo ven claro, una rencilla entre clanes. Creyeron estar unidos en la necesidad, pero era sospechoso que todo lo

hicieran POR LOS DEMÁS, dado que ambos habían superado —así lo dicen, «superado»— el cristianismo y sabían que todo sacrificio es el innoble disfraz de un egoísmo todavía más insidioso. Durante unos años se pavonearon trágicamente sobre el filo de la libertad, pero ahora, atemorizados, reconstruyen la trampa que los empujó al mundo (*DHH*, p. 80).

La época en que se demuestran las hipótesis del pasado es una mayoría de edad en la que se constata la eterna repetición de la historia. Esta consiste, enmascarada bajo múltiples formas de dominación, en la lucha entre fuertes y débiles, señores y siervos. La verdad de la historia está impuesta por una razón predominante en la que cada ciudadano representa el papel que se le asigna:

Entramos en un bostezo universal; los débiles serán aplastados, como siempre, pero un poco más que siempre. Los menos débiles serán amordazados, como siempre, pero un poco más que siempre. Hoy como siempre son necesarios los fuertes, y no puede haber fuertes sin débiles, como siempre. Los antiguos compañeros asisten al reparto atados de pies y manos. La muchedumbre colabora en el reparto, agradecida por la reaparición de los amos y de los señores capaces de poner las cosas en su sitio. El resto se queda sin aliento al comprobar que ya sólo se les enfrenta un enemigo: el amigo. La partida eterna se ha recompuesto y el cosmos se rasca una comezón insignificante (*DHH*, p. 80).

El estudio de la materia se convierte en una oportunidad para escapar de la repetición, ya que el cultivo del espíritu es un «fardo de repeticiones». El objeto-materia, argumenta el humillado, es siempre nuevo, no repite nada; el espíritu, según el esquema de la reflexión acuñado por Fichte, es decir, «el contenido del contenido del contenido del contenido... de la conciencia», es eterno y entraña una visión especular que le hace repetir de continuo las mismas figuras en diferentes niveles de concreción, actuando según un sistema de dominaciones pactado con anterioridad. El hombre humillado, empeñado en escapar de la repetición, parodia el esquema romántico —*mise en abyme* literaria— para orientarse hacia la voluntad, también romántica, de actuar. Reproduce, de este modo, la estructura narrativa ideada en *Las lecciones de Jena*: la acción se opone a la reflexión, la complacencia estética al acto poético, el espíritu exaltado a la voluntad. La acción poética es el principio sobre el que se fundamenta la obra artística con vocación de verdad, la única vía posible para el humillado:

SÓLO HAY UNA VIDA POSIBLE, la de ser uno mismo el mundo entero; prescindir de todo lo que nos rodea porque ES UNA FANTASÍA; no hay más voz que la tuya, no hay más universo y mundo que tú mismo; todo

lo demás es una pesadilla [...] todo es un invento de tu imaginación [...] yo soy el mundo que me doy (*DHH*, p. 229).

El Chino y el humillado, en la similitud de sus argumentos ante la manera de entender el mundo, están en los polos opuestos. El Chino ve las cosas desde fuera, desde arriba, desde la especie, es decir, desde la unidad, es un dominador; el humillado, en cambio, es el dominado, ve las cosas desde dentro, desde abajo, desde el individuo, desde el fragmento. Ambos contemplan «el mismo vacío, vacío, vacío». El modo de rellenar este vacío consiste, como ya hiciera el idiota, en emprender el camino de lo artístico, ser uno mismo quien da forma al mundo y no al contrario. El mundo, el relato de su vida, se transforma en pura invención de fantasmas ideados por el espíritu. Al creerse sujeto capaz de llevar a cabo su propio destino delata, sin embargo, una ignorancia de la realidad. El humillado no es sino un experimento más del Chino, un cazador cazado.

El título que abre la tercera y última parte del *Diario*, «Matar un dragón», revela el propósito redentorista y la tarea heroica que se encomienda al hombre humillado para culminar con éxito su proceso poético de banalización. El dragón, el reptil, la serpiente, han sido representados tradicionalmente como figuras perversas de la liberación. En la gran aventura argonáutica y en el mito judaico del árbol de la ciencia, este animal es el guardián de un tesoro. El vellocino de oro que custodia el dragón en el mito clásico, símbolo de la vida, está suspendido de un árbol; en la tradición judaica, como sabemos, este objeto de deseo toma la forma de una manzana, la sabiduría, que crece en el árbol situado en medio del jardín edénico. La expulsión de los primeros padres del Paraíso representa la muerte del alma humana, la pérdida de un espíritu cuya recuperación es promesa apocalíptica. Los peligros que se suponen del combate con el dragón dan la medida del héroe que consigue vencerlo, pues la recompensa por la victoria conlleva la expiación de la culpa y el reingreso en el paraíso de lo igual a sí mismo. El mayor peligro que se plantea al héroe es el exceso de imaginación.

Félix de Azúa ya había utilizado el dragón y el vellocino de oro en la trilogía de *Las lecciones* para simbolizar el fin de unos personajes que tienden hacia el descubrimiento de su propia verdad. La simbología del color amarillo se utiliza puntualmente en diferentes partes del relato como prue-

ba de una presencia en la que se insinúa el origen de lo divino. *Última lección* comenzaba con un encuentro de miradas entre Silvio Péperas y Juan Mena que confluían en «un infinito amarillo», el mismo color que parecen adquirir sus figuras al final de la novela vistas a la luz de un farol, cuando se descubre la farsa de que ha sido objeto el protagonista. Los personajes viven habitualmente en el engaño de las formas. La verdad es ausencia de formas, vacío. En *Las lecciones de Jena* decía el personaje: «Todos debemos buscar algo suficientemente poderoso como para entablar batalla y conocer la medida de nosotros mismos». El héroe de la acción, el primo Epifanio, terminaba la novela esperando en la taberna el desenlace del atentado que él mismo había preparado siguiendo sus impulsos utopistas. El sonido que debía provocar la explosión de la bomba solo era perturbado por el tictac de un reloj que marcaba la hora de un tiempo mítico, la repetición de un instante en que el color amarillo evocaba el símbolo de ese vellocino de oro que en la búsqueda del personaje debía hacer posible el acceso a su verdad:

Ahora ya no hay nadie. Ni los hombres, ni la mujer. Sólo las cuatro paredes, unas mesas agrietadas, unas sillas y el reloj que, ahora sí, deja oír su tic tac tic tac tic tac. Cuando toda la ciudad se estremezca por la onda de la explosión, cuando los cristales salten en pedazos, cuando las lámparas se muevan en los techos como insectos atacados, aquí, en la taberna, seguirá imperando este silencio profundo sólo roto por el compás del reloj. No se moverá una silla, no temblará un cristal, quizá tan sólo el color amarillo se haga más profundamente amarillo, como el oro (*LJ*, pp. 167-168).

En *Las lecciones suspendidas*, el símbolo del amarillo se hace insistente. Cuerpos amarillos, demiurgos y heroínas aparecen en los frescos del techo de la escalera y apremian a seguir el camino de ascenso. Epifanía, el otro yo, deja caer de sus manos un papel manchado de amarillo mientras se abrocha la falda, una escena obsesivamente recreada en la imaginación del personaje, que pertenece, según se indica, al error primitivo, la culpa de Adán y Eva, una de las posibilidades atractivas que ofrece la lucha. El papel amarillo delata al enemigo, y el enemigo del hombre es su deseo de saber. El final de esta segunda lección no dista demasiado del de la primera. Tras el suicidio del personaje, Hugo Papo, ayudante del inspector que lleva el caso, encuentra entre sus objetos personales el testigo de una vida fragmentada, recompuesta por medio de una imaginación febril cuyo fin es la posesión del amarillo:

Y se afaná en ordenar unas cuantas chucherías para facilitar la labor de los de la tarde, un montón de objetos o pedazos de objeto, fragmentos o reta-

les de una viciosa ordenación, entre los cuales llamaba la atención un pañuelo de papel manchado de amarillo (LS, p. 225).

La relación entre el papel manchado de amarillo y la conquista del vellocino de oro, que forma parte del universo mítico de referencias en buena parte de las novelas, había sido confirmada con anterioridad. Toda aventura del saber emprendida como imitación de las grandes epopeyas del pasado está condenada a terminar en el vacío, ya que procede de una fantasía carente de base real. El impulso del acto heroico que ya fuera consumado una primera vez por los navegantes clásicos no puede entrañar, por el camino imitativo, sino nuevos intentos de conquista marcados por el estigma del origen. Imitar lo clásico conlleva en sus reformulaciones modernas un intento de renovar la realidad que concluye en los mismos resultados. La reflexión es un canto cuya voz se superpone a la del canto clásico, una «monodía soporífera». Solo pueden crearse nuevas melodías en el olvido del origen, cuando las palabras no se superponen unas a otras.

El hombre humillado reconoce también esa necesidad de actuar que le empuja al abandono de anteriores formas basadas en la reflexión de las formas poéticas para comprobar la verdadera medida de sus posibilidades. El enemigo con el que va a medirse es la poesía. La reflexión mata el obrar, decía Nietzsche. El abandono de la reflexión desencadena la práctica de una acción poética en la que lo importante es el desafío, solo asumible a partir de la vivencia artística. El hombre humillado confiesa haberse entregado a la banalidad huyendo de la poesía. Los ecos de los versos del poeta modernista francés Jules Laforgue —frases como «Lune, Pape abortif à L'amiable, Pape» o «nous nous aimions comme des fous»— le perseguirán allá donde vaya. A Jules Laforgue se le califica de «un Baudelaire en harapos». El volumen de sus *Poésies complètes* permanece sobre la mesa del apartamento como aviso del poder destructor que ejerce la poesía sobre el personaje, una poesía manchada de amarillo en la que se refugia el navegante tras el naufragio, el poeta tras el fracaso de la palabra.

El poeta de Felanitx, personaje en quien se recrea y parodia el mito del poeta romántico, sigue el modelo de Hölderlin en su percepción de las cosas. Si el lenguaje poético se convierte en el medio para desvelar los enigmas de la realidad cotidiana, el trabajo del poeta consiste en habitar las zonas abisales del espíritu y permanecer en la oscuridad del entendimiento para poder «des-

entrañar las razones de nuestra ignorancia». La prueba reside en la ceguera que ha caracterizado a los poetas, hijos de Edipo que poseen ese rasgo amenazante para el padre, el destierro del héroe clásico, condenado a vagar por el mundo a la espera de un retorno victorioso. El poeta es como Edipo, ha renegado de la tierra, se ha arrancado los ojos y ha descubierto en su interior el espíritu traicionado. El idiota ya había utilizado esta imagen mítica:

Yo abominaba, al final de mi investigación, del contenido de la felicidad. Yo me consideraba un hombre LIBRE Y DESDICHADO. Y ese estado de libertad y desdicha me parecía el único refugio decente para quien no desea engañarse acerca de su función en el mundo. Como al desgraciado Edipo, los ojos debían servirme para VER HACIA ADENTRO, sin dejarme distraer por los entretenimientos externos financiados por astutos truhanes con el fin de robar, torturar y matar, a quienes son tan bobos como para confiar en ellos (*HI*, pp. 117-118).

Luego, en el *Diario*, lo hará el poeta de Felanitx:

¿Puedes comprender a un ciego que habla? Escucha; la mía ya no es una vida HUMANA, ¿comprendes? Yo creí que lo era hasta ayer o antes de ayer. Yo he construido mi vida como una catedral de la palabra (mot) hasta ayer o antes de ayer, pero ahora es un ruina, sin remedio; la catedral era un féretro (taút); yo me he equivocado desde el principio, y ahora ya no hay remedio; yo me he creído a mí mismo; yo he sido un serventesio y una sextina, pero no he sido HUMANO; una vida de formas, una vida baldía, después de tantos años... los más elevados pensamientos, la más alta poesía; desde la juventud, sacrificado por el arte; desde los catorce años consagrado —un verdadero sacerdocio— a las artes y las letras; sin amigos, sin familia, ¡sin hijos!, ¿comprendes?, sin descendencia. Yo soy mi propio muerto (*DHH*, p. 183).

De este modo se reafirma la creencia en el antiguo proyecto romántico que hacía del sacrificio de la vida al servicio del arte un camino de purificación cuya recompensa es el sentimiento de plenitud. Hölderlin lo expresaría en palabras de despedida de Diotima a Hiperión: «¡Adios! ¡Realiza lo que el espíritu te ordena! Y no dejes que la guerra dure demasiado por amor a la paz, Hiperión, por amor a la hermosa y nueva paz de oro en la que, como tú decías, un día quedarán inscritas en el libro del derecho las leyes de la naturaleza, y en la que la vida misma, la divina naturaleza que no puede ser inscrita en ningún libro, existirá en el corazón de la comunidad. ¡Adios!»; y de Hiperión a Belarmino: «Para conducir a mi pueblo al Olimpo de la divina belleza, donde mana de fuentes eternamente jóvenes lo verdadero y lo bueno, aún no estoy preparado. Pero a servirme de una espada sí he aprendido, y no necesito más por ahora»; «Tú, naturaleza viva, te con-

vertiste en un ejemplo mágico para los griegos, e inflamada por la felicidad eternamente joven de los dioses, toda la humanidad era una fiesta, como en la antigüedad; y la luz de Helios, más hermosa que una música guerrera, conducía a la acción a los jóvenes héroes». ⁵²

El propósito del poeta balear, imitado después por el humillado, es empuñar esa espada capaz de matar dragones:

¿Sabes?, voy a matar un dragón, dice con expresión trascendental, seguramente abisal, y se queda arrebatado, esperando el carro de fuego (*DHH*, p. 99).

Nietzsche comenta unas palabras de Goethe pertenecientes a su poema «Confesión general» donde se da cuenta del espíritu romántico que alimentaba las pretensiones de los «matadores de dragones», fieles a un ideal divino que acaba estrellándose en los presupuestos positivistas de la segunda mitad del siglo XIX:

Escuche usted mismo, señor pesimista y endiosador del arte, con un oído un poco más abierto, un único pasaje escogido de su libro, aquel pasaje que habla, no sin elocuencia, de los matadores de dragones, y que sin duda tiene un sonido capcioso y embaucador para oídos y corazones jóvenes: ¿o es que no es ésta la genuina y verdadera profesión de fe de los románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850?, tras de la cual confesión se prelude ya el usual *finale* de los románticos, —quiebra, hundimiento, retorno y prosternación ante una vieja fe, ante el viejo dios... ¿O es que ese su libro de pesimista no es un fragmento de antihelenidad y de romanticismo, incluso algo «tan embriagador como obnubilante», un narcótico en todo caso, hasta un fragmento de música, de música alemana? ⁵³

El ejemplo al que alude Nietzsche y que cita Félix de Azúa pertenece a *Sigfrido*, segunda jornada de la ópera wagneriana *El anillo del nibelungo*. En Wagner se recupera su leyenda desde una visión romántica. Sigfrido es el héroe juvenil guiado por las pasiones, indiferente a las enseñanzas recibidas, que sueña con el descubrimiento de su verdad. Fafner, el «salvaje reptil» que guarda el tesoro de los nibelungos, conecta en la mitología germánica con el símbolo del dragón —serpiente de las tradiciones clásica y cristiana—. El hombre humillado participa de Sigfrido en su condición de

52 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1996, pp. 158, 133 y 176.

53 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, pp. 35-36.

personaje completamente desorientado y desconocedor de sus orígenes. El arma con la que pretende matar al dragón, que duerme el sueño de la verdad al final del bosque, es «Nothung», la espada rota con la que un día muriera su padre en el campo de batalla. Sigfrido ignora la procedencia de esta herencia y sus deseos estarán guiados, como sucede en los héroes clásicos, hacia el conocimiento de su origen, donde se alcanza la definición de uno mismo. Solo si consigue forjar una nueva espada a partir de los fragmentos que conserva en su fragua el enano Mime podrá enfrentarse al dragón Fafner, guardián del «oro del Rin».

El humillado también quiere que su diario sea un arma desde la que poder explicarse recomponiendo fragmentos de su memoria cultural. El problema planteado es en esencia el mismo. El esclarecimiento del presente se procura comprendiendo el pasado, pues este permanece como huella, signo que perdura y prefigura. La cohesión de las diferentes partes de que consta el *Diario* puede entenderse como donación de un sentido que da unidad a la experiencia cotidiana. La escritura es la herramienta que debe salvar al humillado, la victoria sobre el dragón, su guía, la posibilidad de recuperar en un todo las partes dispersas del sujeto. Su propósito es también el de Fausto, quien se pregunta en su diálogo con Quirón: «¿Y no podría yo, por la fuerza del más ardiente anhelo, volver a la vida esa forma tan sin par, esa criatura eterna, igual a los dioses por su condición, tan noble como tierna, tan majestuosa como amable?».⁵⁴

Esa figura que se desea vuelva a la vida, Helena, se transforma en una cuestión de identidad histórica. La imagen verdadera de uno mismo, que en el humillado vuelve a pasar por el retorno a las formas del pasado, necesita de una nueva fractura. La espada que mata al dragón, la que vence los fantasmas del pasado y los hace desaparecer, es también la que debe abrir una brecha definitiva entre esas formas pasadas y futuras. Vencer al propio tiempo es traicionarlo. La traición del presente, como luego se verá en *Cambio de bandera* y en *Demasiadas preguntas*, es la esperanza para la existencia de un futuro.

⁵⁴ J. W. Goethe, *Fausto*, ed. de M. J. González y M. A. Vega, trad. de José Roviralta, Madrid, Cátedra, 1997, p. 318.

Alta traición

Haute Trahison, así es como titula Éric Beaumatin la traducción francesa de *Cambio de Bandera* (en adelante, *CB*), título más esclarecedor, aunque menos poético, que el de la versión original. Contada por un yo narrador de quien se desconoce hasta el final su identidad, testigo de los hechos, a un tú ausente, clave para cerrar el círculo de relaciones entre personajes, la novela relata la historia del legado que Luis Larrazábal deja a su hija aún no nacida. Este testimonio trae recuerdos de un mundo extinguido, el de Luis y Carmen, quienes la engendraron, en tiempos de guerra, desde la desesperación y la pasión, desde la necesidad de crear un mundo que solo existía en su mente, correlato del mundo de ausencias y presencias divinas.

Aunque su carácter ficcional se subraya desde la primera frase del aviso al lector, la novela tiene, sin embargo, una doble base real. Félix de Azúa detalla como su idea de escribirla surgió de la conversación con un antiguo ex combatiente de la contienda civil, lo que sin duda da cierta idea de lo que pudo ser un primer esbozo de las líneas generales del relato. Es el cruce de dos historias, la de la hija del cónsul italiano que había llevado las negociaciones con los nacionalistas vascos y la de la hija de un exiliado (luego Luis Larrazábal) que quiso comprar el hidroavión.⁵⁵ Se añaden, en una breve explicación preliminar, algunas informaciones acerca de las fuentes utilizadas en la construcción del trasfondo político de la novela: *Entre el añil y el cobalto*, de Emilio Herrera; *Un vasco en la posguerra*, de José de Arteche; *El «pacto» de Santoña*, del padre Olaso; los diálogos de guerra de Carlos Blasco Olaetxea; las memorias de Manuel de Irujo; *De la esperanza al terror*, etc., obras reales que cita el escritor como apoyo a la hora de dotar al relato de su base histórica.

Este hecho da fe de un nuevo cambio de rumbo. En *Última lección* se situaba el cambio cualitativo que experimenta la narrativa de Félix de Azúa por el abandono del mimetismo vanguardista de los años sesenta y setenta, período al que sucede un nuevo ciclo de tres novelas marcadas, en mayor o menor medida, por la voluntad de circunscribirse en una línea de ficción salpicada de continuos episodios identificables desde lo autobiográfico. Con

⁵⁵ Vid. la entrevista de M. Casals a Félix de Azúa titulada «El placer del sarcasmo», *El País. Babelia*, 26-II-1994, pp. 14-15.

Cambio de bandera, *Demasiadas preguntas* y *Momentos decisivos* se aprecia un viraje hacia la crónica histórica de períodos concretos de la España del siglo XX; *Momentos decisivos* está situada en la Barcelona de mediados de los sesenta, período de plena vigencia de la sociedad franquista; *Demasiadas preguntas*, en el Madrid de principios de los años ochenta, tránsito de la época postfranquista a la actual; *Cambio de bandera*, en el origen mismo del régimen, la Guerra Civil, y concretamente en el exilio forzoso de un militante del Partido Nacionalista Vasco en tierras francesas. El proceso formal que va de las primeras prosas poéticas a la crónica histórica, mediado por la escritura autobiográfica de los años ochenta, no supone, a pesar de todo, el abandono de sus preocupaciones habituales. *Cambio de bandera* sigue conservando los rasgos de una escritura de acusados componentes simbólicos que hace de la lectura un ejercicio de relectura. El autor obliga a retrotraer el relato, enmarcándolo fuera del tiempo narrativo. La verosimilitud deja su lugar a una relectura realizada en términos poéticos. El pensamiento abstracto se materializa en el ámbito simbólico, anuncia y condiciona la narración para dotarla de un sentido segundo que discurre paralelo al desarrollo de la trama.

En *Cambio de bandera* se proponen dos sistemas temporales —*mythos* y *logos*— en estratos diferentes. El tiempo mítico interfiere en el tiempo histórico, se incluye en él. Esto hace que el relato pueda ser leído desde dos perspectivas, dos lecturas simultáneas de los hechos. La primera envía al relato histórico considerado en su vertiente sincrónica. La segunda se sitúa en el devenir, haciendo de él la crónica de una servidumbre cultural. Al ser comprendido desde la diacronía, el tiempo sincrónico evidencia su condición subalterna, siempre supeditada a una lectura entendida en términos simbólicos. Esta dominante, superpuesta al hecho histórico, actúa como posibilidad de sentido, posibilidad que tiene la representación artística para encarnar valores arquetípicos. El tiempo histórico es un flujo lineal, discurre desde el pasado hasta el presente; el tiempo mitológico es reflujo transversal, se hunde en las raíces mismas del sujeto. El primero es exterior al sujeto, lo conforma biográficamente por medio del pasado personal; el segundo se produce en dicho sujeto como encuentro que le anima a la lucha y a la entrega personal, descubriéndole los contenidos posibles del universo y la verdadera dimensión de su presente.

La vida de Luis Larrazábal está determinada por el destino, el deseo de libertad y la necesidad de dar significado a su propia existencia. El viento, el hidroavión y la vasija Fang-i son los tres símbolos que puntúan la estruc-

tura narrativa de la novela y ofrecen a los personajes la posibilidad de trascender su propio tiempo, de traspasar los límites de la experiencia. Por la ruptura del tiempo histórico se penetra en las fallas del tiempo simbólico. Desde el pasado diplomático de Luis Larrazábal en China hasta su destierro del País Vasco, el narrador insiste desde el comienzo en cierto paralelismo histórico entre estos dos países, comparación que bien podría extrapolarse, en el contexto del exilio mítico, a ejemplos emblemáticos como el del pueblo judío. Hay una cultura pero no una nación, es decir, existe un pasado con un futuro incierto todavía por construir. Y la posibilidad de construir este futuro puede ser orientada desde dos visiones antagónicas, la cultura oriental y la occidental. La primera, piensa Manet, el personaje oscuro de la novela, destaca por su talento social, su larga tradición de tiranías políticas y su carácter inequívocamente gregario; la segunda está caracterizada por su capacidad de trasladar a las cosas el espíritu individual: «Primero, a la piedra; luego, a la luz; más tarde, al sonido; y finalmente, a la palabra». Ambas culturas se sitúan simbólicamente en una encrucijada temporal. Existen dos tendencias, dos instintos de repetición: el anonimato tiene su vista puesta en el pasado, es respeto a la tradición, desea regresar a la unidad originaria de lo indistinto; el espíritu individual mira hacia el abismo del futuro desde la soledad del caminante, es ruptura con la tradición y deseo de encontrar el reflejo de uno mismo al final del camino.

Los personajes están dominados por una fuerza superior, regidos por leyes naturales, sometidos a fuerzas incontrolables e irracionales. Luis recibe una llamada insondable que determina sus acciones. Carmen posee su misma locura, hecha de «pasiones, arcaísmos, ni un átomo de claridad, de fe en la razón y en el estado». Los dos primeros capítulos de la novela comenzarán haciendo alusión a un misterioso viento de connotaciones míticas, un viento sin tiempo ni lugar. Esta presentación refuerza su presencia en los tres últimos capítulos, cuando se desencadenan todos los acontecimientos. El viento de *Cambio de bandera* empieza siendo la fuerza exterior que domina a los personajes, un viento poderoso hecho de recuerdos, de ideas y figuras, vendaval que sacude sus cabezas e inspira sus acciones. El narrador de *Las lecciones suspendidas* había puesto anteriormente en boca de Abraham (*Génesis*, 22):

Mira que yo no puedo darte consejo alguno, porque ya todo ha sucedido, todo fue escrito en el viento y el viento no se corrompe como el pulmón de los hombres, o su lengua (*LS*, p. 171).

Es el viento quien conduce a Luis hasta el portón de la tienda de antigüedades en que debe comprar la vasija de ofrendas de la dinastía Fang-i, la fuerza desconocida que lo empuja a su destino, el viento del origen, «el viento eterno que azotó a nuestro padre Adán y a nuestra madre Eva, perdida el habla de los animales». A medida que avanza el relato se convierte en huracán, fuerza exterior que los personajes interpretan como una pasión, puro engaño de los sentidos. Hacia el final de la novela, y como si de un coro griego se tratase, la voz de la conciencia se convierte en viento uniformador, anuncia la tragedia, es la corriente que barre los insectos cegados por la luz, la representación de la idea, una metáfora de la verdad por la que los hombres luchan en las guerras:

El viento barre los insectos; no hay polillas esta noche bailando su extraña danza suicida. ¿Tan violenta es la descarga de la luz sobre esos ínfimos bichos, como para darse la muerte por ella? ¿Qué emoción pueden sentir, si apenas son un poco más que vegetales? Sólo un poco más de calor y movimiento que los vegetales, y ya eligen su aniquilación por la luz, por esa fuerza que para ellos es inefable. Una llama. Alegría de un pueblo entero que eligiera su hecatombe, a la luz desconocida. Giros enajenados de las poblaciones, ante la llama. Homenaje de las masas danzantes, asándose al calor de una nueva luz. Hasta que otra luz distrae a las masas y presenta una muerte todavía más cegadora. Entonces las masas se desvían y acuden a matarse por millones ante la nueva luz (CB, p. 230).

Schopenhauer había utilizado el mismo símbolo para definir el arte enfrentado a la razón. Estos dos ámbitos del pensamiento están relacionados con el contexto temporal antes mencionado. El tiempo histórico es el tiempo de la razón, el del encadenamiento lógico de las acciones; el tiempo mitológico, en cambio, corresponde a un curso y un discurso puramente intuitivos. El arte se define como una disciplina ajena al principio de la razón, consideración opuesta a la vertiente empírica o científica. Esta última puede ser comparada con una línea horizontal que tiende al infinito, cortada perpendicularmente por la primera en un punto dado. Ambas corresponden, respectivamente, al principio de razón y a la manera de ver del genio. La primera es de origen aristotélico, la segunda platónica: «Aquella se asemeja al huracán impetuoso que sin tener comienzo ni fin corre arrollándolo todo, sacudiéndolo y arrastrándolo consigo; la segunda, el rayo de sol plácido que atraviesa este huracán sin ser agitado por él».⁵⁶

56 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad*, pp. 152-153.

El cura de Noaín, ejecutor de la muerte de Luis, escucha el viento que le habla en su cabeza, la palabra de Dios que revela el sentido del cosmos. Su eco es fragmento o reflejo de la Unidad perdida, un eco inextinguible —*continuum* de las ideas— que procede del origen y abarca el futuro de los hombres, la permanencia del ser en su Unidad frente a la voluntad de diferencia:

[...] llega a la Tierra y la mantiene viva y en perpetua transformación [...] El acorde que dice que todo está unido y que no puede haber resquicio para la diferencia. Cualquier emergencia sobre la plana y desértica igualdad, debe ser arrasada (CB, p. 232).

Luis contraviene las órdenes del partido desde el principio; el gudari, harto de cumplirlas, desobedece, negándose a matar a Luis. Son dos personajes que tienden hacia la idea de libertad. El cura de Noaín, como todo aquel que sigue un conjunto de directrices predeterminadas, contribuye, mediante la repetición de la letra, a preservar la permanencia en la igualdad. Hace suya la palabra de Dios y disfruta así del prometido «Triunfo de los justos en el día de Yahvéh» profetizado por Malaquías (3, 13-21). En este episodio bíblico, la voluntad de Dios iguala tanto a súbditos y reyes —Ahab, Yoroboam, Ozías, Rehabam, Abiyya, Nadab, Zimri, Ahazyahu, Zakaryahu— como a profetas —Baruk, Oseas, Yoel, Abdías, Habaquq, Ageo, Malaquías—. El cura de Noaín escucha las palabras de este último, una cita sin referencia de origen, dejándose guiar por su visión profética. Alimenta el instinto de muerte contra lo no igual a uno mismo:

He aquí que viene el día abrasador como un horno y serán todos los ufanos y malvados, como una paja; el día que va a llegar les consumirá. Pero para ti, que temes mi nombre, se alzaré el sol de la Justicia y saldrás piafando como semental del establo y aplastarás a los malvados y serán ceniza bajo tus cascos (CB, p. 232).

El hidros se equipara con la diosa Afrodita, figura de la seducción. Como Hefesto, «señor de los vínculos», Afrodita es capaz tanto de convertir lo vivo en masa inerte como de animar la vida a partir de lo muerto. Al relacionarse con Ares, combina las fuerzas contradictorias del cosmos: el amor y el odio entre los hombres, el matrimonio y la guerra, la concordia y el conflicto, la armonía y la lucha. En un mundo sometido a reglas contrapuestas y complementarias, el nacimiento de Afrodita es también el nacimiento de los hijos de la noche, quienes incorporan a la organización del universo elementos como la guerra, la astucia, la venganza y el castigo. La figura de Afrodita es un lugar para el deseo y *Cambio de bandera* es una

novela de deseos encontrados. Su construcción misma está pensada en función de los continuos desencuentros entre personajes según un entramado espacio-temporal que se distribuye en escenas sin coincidencia temporal. Los personajes pasan por los mismos lugares en momentos distintos. Solo se reúnen en el desenlace de la novela, con lo que el mantenimiento de la intriga queda asegurado hasta el final. Se trata del mismo recurso utilizado más tarde en *Demasiadas preguntas*.

Manet, en diálogo con Luis Larrazábal y el teniente Jünger, trasunto del filósofo Ernst Jünger, le confiere esta misma potencialidad de significados opuestos y complementarios. Bayona es el escenario histórico en el que se dan cita «agentes de todas las nacionalidades para observar cómo se retorció la cabra hispánica sobre la mesa de operaciones», pero es también el punto de encuentro entre estos tres personajes para negociar la entrega del hidro, lugar de confluencia en que cada uno expresa su visión del conflicto en términos filosóficos y estéticos. Una vez más, el tiempo de la historia es una segunda escritura que se traza entre los renglones de una primera escritura mítica. Para Luis, como para Abraham camino del sacrificio, la guerra es «un territorio salvaje en donde todo lo bueno se hace malo, un territorio que ya no está en nuestras cabezas ni en nuestras palabras», un territorio de lo divino donde el hombre no gobierna sus acciones. La guerra responde a la obediencia de leyes no humanas. Bondad y maldad invierten sus contenidos del mismo modo que antes se intercambiaban las nociones de lo real y lo imaginario, tal y como Nietzsche alteraba los conceptos clásicos sobre el mundo de lo apolíneo y el mundo de lo dionisiaco. Por lo tanto, «la destrucción construye»... belleza; «para construir»... un mundo nuevo antes «hay que destruir»... el mundo de lo existente. La cuestión había sido planteada en *Diario de un hombre humillado*. Al no ver más allá de sus deseos, Luis le otorga su significado utilitario, un utensilio de sus propósitos de venganza. Para Jünger, el hidro es pura poesía de la destrucción, la técnica puesta al servicio del arte. Su discurso se justifica a partir del trueque de conceptos. Bien y mal colaboran para conseguir un orden superior todavía por nombrar. Y esta imposibilidad de nombrar se debe a la insuficiencia de un lenguaje que hace del pensamiento un ámbito limitado para la reflexión. Bien y mal, paz y guerra, no son momentos puntuales de la historia que deban ser valorados en términos positivos o negativos, como piensa Luis. Las dos caras del símbolo se fusionan en un cuerpo indivisible. «La guerra es perpetua», refrenda

Jünger, como continuo es el combate de las ideas. No hay lucha de hombres contra hombres, sino de ideas contra ideas. Los hombres, seres efímeros, mueren por conservarlas, son servidores de este orden superior que supone el mundo de las ideas. Lo importante es conocer, saber lo que se halla «más allá del bien y del mal». Para Jünger, saber quiere decir construir mediante la destrucción. El destino de la humanidad se escribe con el lenguaje de la técnica. La técnica es el lenguaje suficiente para el arte:

En consecuencia, no debemos perder nuestra fortuna, este efímero paso por el campo de batalla, en las limitadas disputas de mercaderes avariciosos y romos ideólogos. Nuestro honor se juega en una más alta mesa, con fuerzas que superan las minúsculas construcciones de naciones, religiones, pueblos o paraísos. Las fuerzas a las que servimos son el hierro y el fuego, la descarga eléctrica y el vapor, la ingravidez y el ataque invisible. Somos los forjadores de una nueva energía de la que pocos conocen algún detalle, y cuya magnitud destructiva y constructiva (de la que, por prudencia, no debo hablar) se ha elevado hasta abarcar todo el planeta como objetivo. Llevamos sobre nosotros el destino de traer sobre la tierra un poder que cambiará el universo. Nosotros, los hijos de la tiniebla, como ustedes nos llaman, vamos a liberar un nuevo sol, más abrasador que un millón de soles; un ente enigmático cuya materia es, seguramente, el sistema nervioso del cosmos, y cuya forma es, sin duda, nuestro lenguaje (*CB*, pp. 148-149).

Manet tiene en cuenta todas las posibilidades, ya que todas son verdaderas. El hidrógeno es la potencia del significante:

Para mí todas las creaciones, actos, movimientos, destrucciones, imágenes, palabras o potencias que libera el hidrógeno, todas sin exclusión, son el hidrógeno. Aquello que venga al mundo por la presencia del hidrógeno, eso es el hidrógeno. Para usted, el hidrógeno es su vuelo y su despegue, la toma de agua y el giro en el aire. Para Larrazábal, es un puro medio de destrucción, como un martillo. Ambos están en lo cierto... y muy lejos de la verdad. El hidrógeno, la verdad del hidrógeno, es todo lo que él desencadena, hasta el molusco que se incrusta en sus flotadores (*CB*, p. 152).

La tensión clásica entre el mundo de lo apolíneo y el mundo de lo dionisiaco (lugar de la verdad nietzscheana), la oposición cristiana entre el Bien y el Mal (supremacía de la razón divina sobre la ilusión humana) y sus posteriores reformulaciones modernas a partir de la pareja entendimiento-imaginación (insuficiencia de la razón para alcanzar las más altas cotas del conocimiento), remiten a la visión de un mundo escindido. Tras el abandono de la creencia en un Dios globalizador, el restablecimiento del equilibrio consiste en fundar un nuevo espíritu, un intelecto infinito conciliador de los contrarios. Espíritu teórico y espíritu práctico, arte y técnica

ca, pasión y razón, forman parte de ese espíritu global. Todas las posturas son verdaderas, parcialmente verdaderas, ya que la suma de las partes —fragmentos— forma el todo.

Lo que mata a Luis es el lenguaje, su olvido original y el deseo de encontrar una palabra nueva. Si el vehículo a través del cual pretende conseguir su libertad es el hidroavión —«síntesis del aire y el agua con el fuego, la más perversa creación de los hombres» [nótese la ausencia del cuarto elemento, la tierra que ata a la realidad]—, la vasija de sacrificios de la dinastía Fang-i y los enigmáticos ideogramas que se inscriben en ella van a vincularle con el cuarto elemento ausente, un suceso olvidado que habla de la condena de su destino común. La vasija se presenta como paradigma de la barbarie del pueblo chino, una figura premonitoria que envuelve a Luis en la progresiva espiral de violencia que acabará con su vida. El estado de excitación en que entra a medida que se acrecienta su interés por esta pieza contrasta con el desinterés que produce en su círculo más próximo. Mientras que para Carmen o para el mundo de la diplomacia pasa completamente inadvertida, en Luis ejerce la fascinación de un lenguaje en el que cree adivinar secretos vínculos con su tierra natal. Los ideogramas, símbolos que representan un ser o una idea, le hablan directamente, sin la acostumbrada intercesión de la palabra, en su estatus de héroe de la libertad. Son «inscripciones tan arcaicas y sagradas como las de los cementerios euskaldunes [...] signos que todos los hombres antiguos dedicaron a su pavor elemental, signos en homenaje a sí mismos, los auténticos y únicos dioses y héroes».

El uso del signo poético siempre ha subrayado su inevitable mediación respecto de la idea. La vasija es el signo, la capacidad de nombrar la idea, su propia idea del mundo que desea habitar. El reto es hacer de ella un principio de libertad. Cuando huye de San Sebastián con destino a su exilio francés, Luis sostiene la vasija como quien se aferra a la posibilidad de comprender un lenguaje que permanece oculto en sus puntos esenciales. Lo hace por no huir con las manos vacías, por llevar consigo «un testigo de la vida abandonada», por sentirse atado a la tierra. La unión de Luis con la tierra se rompe en el momento de su muerte.

Félix de Azúa relaciona el símbolo de la vasija Fang-i con un episodio de la Guerra Carlista que Pío Baroja cuenta en una visita a la casa del bisabuelo de Luis. Se trata del episodio del joven Iturroz, una referencia que,

en boca del narrador, se inserta en la historia familiar de Luis, una fantasía nacida de la propia literatura:⁵⁷

El joven Iturroz, desde el castillo de la mota de San Sebastián, vigilaba día y noche con un catalejo. Cuando avistaba el fogonazo de la batería carlista, tañía a toda prisa la campana, de manera que los ciudadanos, al oírla, corrían a protegerse de la granada, tendiéndose en el suelo o buscando un amparo. El joven Iturroz salvó muchas vidas con la campana, una enigmática pieza china cubierta de ideogramas que nadie pudo nunca descifrar. Según cuenta Baroja, la campana desapareció, y él no volvió a verla jamás. La campana había dormido muchos años en la fantasía de tu padre, hasta despertar en un almacén chino para anudarle, sin que él lo supiera, uno de los hilos que le ataban a la Tierra. Ahora ese hilo se iba a romper (*CB*, pp. 247-248).

El sonido de la campana entra en contacto con el «gong» producido por la bala disparada por el cura de Noaín al chocar con la vasija que Luis estrecha en sus manos. Su eco coincide con el estallido del motor del hidro sobre las aguas del río Adour. La conjunción de estos tres sonidos —gong, disparo y arranque del motor— en un mismo instante fusiona simbólicamente en un solo signo los cuatro elementos de la vida, sincroniza la diacronía, historia y mito, hace presente del pasado. Su extinción en los oídos de Luis anuncia también su pérdida, el desapego de la tierra y la toma de posesión de un nuevo lenguaje que le desvela el significado de los ideogramas, «la lengua de los muertos», el lenguaje poético. Este es el único futuro posible. «Cada arte tiene sus técnicas de repetición imbricadas, cuyo poder crítico y revolucionario puede alcanzar el más alto punto, para conducirnos de las leidas repeticiones de cada día a las repeticiones profundas de la memoria, y de ellas a las repeticiones últimas de la muerte donde se juega nuestra libertad», dice Deleuze.⁵⁸ La libertad de Luis, la de Dámaso, la del idiota y la del humillado, la del cronista de *Mansura* y los personajes de las lecciones, se juega en el acto de transformar su pasión en razón, su memoria en olvido. El estado final de vacío contemplativo, término de sus historias, sugiere la posibilidad de construir otras vidas, de continuar sus vidas desde la razón poética, desde la potencialidad de lo que todavía no ha sido escrito. En *Cambio de bandera*, la posibilidad de romper con el continuo de las formas históricas, la rebe-

57 Vid. Pío Baroja, *Familia, Infancia, Juventud. Obras completas*, tomo I, cap. I, 2.ª parte, ed. de José-Carlos Mainer, Barcelona, Círculo de Lectores, p. 383.

58 G. Deleuze, *Diferencia y repetición*, trad. de Alberto Cardín, Madrid, Júcar, 1998, p. 461.

lión contra el tiempo, se delega en el destinatario del relato, la hija de Luis. «Traiciónate, vive», es la frase final que sirve de consigna para negar una herencia, preámbulo de *Demasiadas preguntas*. La negación de la herencia es traición al tiempo, el principio para la libertad personal.

Herencias cruzadas

Demasiadas preguntas (en adelante, *DP*), título en el que Félix de Azúa reconoce el sello de Marcel Aymé, su humor, traducción española de *Beaucoup trop de questions* en la que se atenúa con el solitario adverbio el carácter excesivo de la frase francesa, mucho más que *demasiado*, un grado absoluto en la expresión del modo, es también la novela en la que se sintetizan las graves cuestiones que plantea el escritor, grandes incertidumbres y pesadas certezas que preocupan a sus personajes: la herencia, la cercanía de la muerte. Una década antes de la aparición de la novela, José Manuel Caballero Bonald, en su libro *Laberinto de fortuna* (1984), titulaba «Demasiadas preguntas» uno de sus poemas en prosa, cuyos versos sueñan como un eco para el personaje de Félix de Azúa:

Algún día no menos improbable que otro, cuando la petulancia ceda su turno a la apatía, podré saber quién soy. Pero tal vez entonces ya no quiera saberlo. Para qué voy a querer saberlo si quizá ese día no haya conmigo nadie que se parezca a mí. ¿En qué espejo que el tiempo habrá estragado se mirará mi semejante? Sólo se reconoce quien se olvidó de pronto de sí mismo. Aún convive el recuerdo enemistado con la historia.

En las primeras páginas se presenta a un personaje cubierto de sombras, un Edipo cegado por su pasado y encadenado a sus pensamientos:

¿Pero qué es un pensamiento?, pensó [...] Me voy a morir, y ni siquiera sé lo que es un pensamiento, pensó (*DP*, p. 9).

Esta pregunta, que se formula a sí mismo e inaugura la larga lista de preguntas que hay que responder, bien podría haber sido planteada a la manera de Caballero Bonald: ¿Pero quién soy yo? El pensamiento es un inicio que se desarrolla y fragmenta en múltiples consideraciones, el comienzo que tiende hacia la libertad, un camino en el que surgen infinitas posibilidades. Schlegel, en su *Carta a Dorothea*, concebía el pensamiento como una representación perfecta en sí misma, llegada a la plenitud de su formación, total e infinita dentro de sus límites, lo más divino que

posee el espíritu humano. Para Schleiermacher sería la intuición que el sujeto posee de sí mismo y del universo. El pensamiento es la Idea, idea de uno mismo, y esta se constituye en fin. Nietzsche pone coto a este infinito fragmentando la imagen del pensamiento en una cadena de conceptos, una serie de representaciones conscientes mediante las cuales la esencia misma de la cosa resulta inalcanzable. En Deleuze representa el problema del comienzo en filosofía. Pensar es acceder a lo impensable, eliminar todo presupuesto anterior, buscar un espacio para la diferencia, es decir, un espacio para la libertad. La imagen del círculo proporciona el verdadero comienzo, un principio desde el que volver a repetir lo ya acaecido o comenzar desde cero dotando a la historia de nuevos contenidos. La capacidad de pensamiento no es innata, se engendra en el pensamiento mismo, hace nacer lo que aún no existe. La genitalidad se opone al innatismo y a la reminiscencia. Crear será ante todo «engendrar pensamiento».

En Dámaso Medina, un buscador de certezas, se personalizan todas las incertidumbres, se resume la manera de todos los personajes anteriores, su herencia, lo excesivo de su búsqueda, las múltiples formas de dar significado a la muerte. Solo así puede alcanzarse una muerte digna y significativa. El signo es de nuevo el lugar para la pregunta, para todas las preguntas y todos los significados posibles, una reflexión sobre la vida a través de la materia prima de la escritura ficcional:

La olvidada pregunta regresó ahora mejor armada pero con un aspecto deseado, como si ya no se tomara en serio a sí misma. La pregunta le decía ahora que lo grave no era la necesidad de morir sino, sobre todo, la imposibilidad de hacerlo dignamente. Era demasiado tarde para la dignidad. «Se muere dignamente en la guerra o en la adolescencia, por causa de una mujer, de una bandera o de una lectura atravesada. Luego ya es demasiado tarde para la dignidad», pensó. También constató que el dramatismo de aquellos pensamientos se estaba debilitando. La extinción, el insondable misterio de que dentro de poco el mundo ya no fuera a ser suyo, sino de sus herederos, no le inquietaba ni desesperaba; lo tomaba más bien con una indiferencia hastiada, como si viera llegar al cartero y se dijera: «Vaya, vaya. Sí que ha madrugado esta mañana.» Había admitido su insignificancia, es decir, que a nadie ya le interesaba su existencia, que no podía dar nada más de sí, y por lo tanto que estaba aniquilado (*DR*, pp. 74-75).

En la guerra, por la fe, mueren dignamente los cruzados de *Mansueta*; el primo Epifanio de *Las lecciones de Jena* muere en su adolescencia por una utopía; el Silvio Péperas de *Última lección* muere por Blanca, una mujer en cuyos ojos de ofidio puede adivinarse lo inabarcable de

todas las respuestas, la necesidad de todas las preguntas; Luis Larrazábal muere por la patria, cambia una bandera por «su» bandera, crea una patria que solo existe en su mente, en un no tiempo originario; los personajes de *Las lecciones suspendidas*, *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado* mueren de una lectura atravesada, de una «lectura compulsiva», del cruce de lecturas que les define, son los herederos de un pensamiento fragmentado en la variedad de sus propuestas; Dámaso Medina está muriendo de hastío, es un heredero de la rutina. Su destino solo puede ser, en estas condiciones, el de la muerte, una muerte simbólica, como todas las anteriores. El sentimiento de insignificancia que le inunda, un *non-sens*, es justamente uno de los recursos humorísticos que provocan la sonrisa, que crean humor de la nada. No significar es también no tener respuestas para las preguntas. Ferrucho, como un Quirón, se pondrá en su lugar. Solo él, un personaje vacío, sin nombres ni herencia, sin el impulso que conduce al más mínimo cuestionamiento, un «hijo de la nada» y, por lo tanto, aspirante a un todo renovado, puede alcanzar en la muerte la perfecta dignidad que Dámaso desea para él en vida. La muerte vuelve a ser tanto un ejercicio de libertad como un acto de aniquilación. Ambas propuestas se equiparan. Tras la negación de la herencia recibida está el descubrimiento del vacío:

Mientras le duró la juventud había utilizado su propia muerte a modo de arma de ataque. Si somos una sombra que brilla al sol unos pocos años, antes de regresar a la eternidad vacía y muda, entonces es preciso vivir decentemente —había pensado—; debemos ser responsables, porque sólo las personas responsables, aunque sean formas apenas iluminadas, son libres (*DI* p. 10).

La muerte, que en la juventud de Dámaso había representado únicamente un objeto para la especulación, la creencia en la ilusoria posibilidad romántica del ser inmortal —recordemos a los personajes anteriores, todos ellos inmersos en la búsqueda de una idea que los represente en un mundo ajeno a la realidad—, se presenta en su vejez repentinamente, como una presencia que ocupa toda su mente. De las anteriores preocupaciones se pasa a las actuales ocupaciones, de la posibilidad de futuro a la realidad presente. La presencia de la realidad apunta a la muerte del ideal:

Ahora tenía ante sí, de nuevo, el augusto misterio no bajo la forma de un curioso objeto de reflexión, sino como cruenta actualidad, esperando en algún rincón del universo (¿o en un rincón de su cerebro?) con el reloj de arena y la guadaña apercebidos. Porque ahora ya se iba a morir. No se trataba, como antes,

durante la juventud, de una horrible e incomprensible fatalidad en la que ir cavilando, sino la certera presencia de la muerte en su cabeza (*DP*, pp. 10-11).

Ante la muerte, intentará calmar su ansiedad con el bálsamo de unos recuerdos que le hablan tanto del origen como de su propio origen, desde «la beatífica visión de los pañales, la leche agria y los llantos hasta el amanecer; la materia de la que está hecha nuestra aurora» hasta las estampas de la guerra y el fusilamiento de su madre, de los recuerdos de infancia en que veía caer las manzanas de los árboles por falta de riego «como gotas de sangre». Por medio de la memoria se recupera la historia de una aniquilación, «el recuerdo enemistado con la historia» al que aludían los versos de Caballero Bonald. Dámaso Medina comprende que la muerte es aniquilación, un legado que está transmitiendo a sus hijos. Ferrucho, hijo adoptado, reproduce el valor del sufrimiento propio de la idea cristiana de la historia. Su dolor le purifica y perfecciona. Sobrelleva la pesada carga de vacío que ha heredado de sus antecesores. Frente a las acusaciones de obstrucción a la justicia que se le imputan y por las cuales le condenan, él responde con el silencio, el sonido de la nada que lleva dentro. No habla para no repetir, expía la culpa y se libera del castigo que le ha sido transmitido aboliendo el tiempo mítico.

El hombre perteneciente a la cultura tradicional, argumentaba Mircea Eliade en «Malheur et Histoire»,⁵⁹ concibe su vida en referencia a modelos extrahumanos y este sentimiento significa que la verdadera vida reside en el mito, pues no hay nada tan real como los arquetipos. El tiempo se anula entonces por medio de gestos paradigmáticos repetidos en concordancia con los ritmos cósmicos. La ficción se torna realidad, desplazando las preocupaciones cotidianas a un plano superior del que dependen. Dámaso intenta consolarse con sus recuerdos, pero estos no le sugieren más que la rutina de los rituales eternamente repetidos. En él, como en el Luis Larrazábal de *Cambio de bandera*, se mezclan dos tiempos, un tiempo cíclico que regenera periódicamente sus propuestas y un tiempo moderno, finito, donde la memoria es fragmento e instrumento para recuperar el pasado. Ferrucho intentará abolir el tiempo con su actitud radicalmente negativa. Negar es nuevamente afirmarse en el vacío. El origen del yo se contempla en un principio mudo, en la informidad de la materia, en la potencia de un pensamiento todavía por desarrollar.

59 Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, París, Gallimard, 1969, pp. 111-157.

Si el tiempo de Ferrucho es un tiempo vacío, el de Dámaso Medina no lo es menos. Acodado a su mesa de trabajo, «intentando recuperar un argumento decisivo que se le había ocurrido contra otro argumento decisivo», contempla la esterilidad de unas hojas blancas que le devuelven una y otra vez a la misma frase, a la misma idea, el sentimiento de culpa para con sus hijos. Las preguntas de Dámaso miran de nuevo al origen, a la culpa originaria heredada de nuestros padres, un enigma por resolver, una de las demasiadas preguntas que plantearse. Dámaso es un eslabón más en la cadena de la historia que contribuye a prolongar la culpa edénica. Su hija Dalila, «enroscada sobre sí misma, ausente pero hostil», encarna a la serpiente del Paraíso e invita a resolver el enigma:

El dolor de la culpabilidad menguaba en relación directa con la distancia que le separaba de su hija. Era otro enigma que no había logrado resolver. «No he resuelto absolutamente nada en toda una vida, y no me van a dar otra», pensó (*DP*, p. 18).

El lenguaje que entiende Dámaso, catedrático de Filología, es un lenguaje muerto. Los retóricos latinos de la decadencia, «esófago de un Imperio», le hablan desde su mesa de escritorio mostrando «sus bocas vacías». Al abrir un voluminoso diccionario de sinónimos cubierto de polvo se detiene en la entrada «conciencia». Todas las voces parecen unidas por secretos parentescos:

Sopló sobre un voluminoso manual de sinónimos, pero quedó prendado con una familia («pecho, buche, coletto, yo, sujeto, persona», todas ellas palabras pertenecientes a la entrada «conciencia»), que se le plantó ante los ojos exhibiendo una belleza alborotada, de adolescente a la salida del colegio (*DP*, p. 19).

«Pecho», en su sentido habitual, y también en cuanto «interior del hombre», envía a la idea de intimidad y maternidad, al principio de toda herencia; «buche», que en su sentido familiar y figurado significa «lugar en que se finge que se reservan los secretos», evoca la idea de interioridad; «coletto» significa «adentros», lectura de un libro o escrito de principio a fin; «yo», «sujeto», «persona», remiten todos ellos al origen de la conciencia, a la conciencia como origen. La idea aparece así ligada a la escritura. La conciencia humana reproduce miméticamente, en sus interrelaciones con otras conciencias, sus orígenes míticos. No hay un solo yo, sino múltiples yoes englobados en la idea de sujeto. La conciencia trasciende al sujeto, es su origen, su escritura, su palimpsesto, la posibilidad de un conocimiento interior alcanzado mediante la reflexión.

Las múltiples interrelaciones que se dan en *Demasiadas preguntas* están definidas por dos aspectos esenciales: el cruce de personajes y el cruce de herencias recibidas. Espacio y tiempo difieren en sus intenciones y expectativas, persiguen objetivos diferentes. La forma en que se ha construido la novela responde, de manera simbólica, a este hecho. Se establece un sistema temporal de desencuentros entre personajes repartidos en escenas donde unos —Dámaso Medina, Silvestre Pastor, Dalila— transitan los mismos lugares en que ha estado otro —Ferrucho—, con una diferencia de setenta y dos horas. De este modo, nunca pueden coincidir, y esta no coincidencia es el resultado de una total discrepancia de pareceres, del cruce y confluencia de tres tipos de herencia: herencia genética o familiar; herencia histórica, política y social; herencia generacional, cultural. Tres formas de la repetición. Los padres engendran a sus hijos para perdurar en el tiempo, sacrificándolos en nombre de algo superior. Los hijos repiten las costumbres de los padres. Los pueblos olvidan su pasado histórico para seguir repitiendo sin cesar la misma historia. En su olvido reproducen la memoria de un pueblo. Los círculos del pasado coexisten en el presente. El tiempo mismo se representa como círculo. La herencia histórica trae recuerdos y ecos de un relato protagonizado por vencedores y vencidos, cazadores y presas, juzgadores y juzgados. Ferrucho, dominado por su mitad animal, cae del lado de los vencidos, no puede escapar de la condena de la justicia. Ya ha sido mil veces juzgado por ese mismo delito y esta vez no desea evitarlo. El comisario lo sabe desde el momento en que le ve:

Cada rostro le mostraba la huella animal que nos marca desde el remoto origen de nuestra estirpe en alguna altiplanicie asiática o raquítico sotobosque africano, y veía esas huellas como el explorador watusi distingue a la carrera, sin necesidad de detenerse e inclinarse sobre ellas [...] Gracias a la lectura de las huellas perceptibles en Ferrucho, su convicción de que estaba ante un condenado fue absoluta, inapelable, y ya no pudo variarla nunca más (*DP*, pp. 98-99).

Pero los papeles acaban invirtiéndose. Los vencedores son vencidos, los cazadores cazados, los juzgadores juzgados. Ferrucho, en su silencio, dicta sentencia sobre el murmullo del mundo que le rodea y que rechaza con rotundidad. Ha encontrado la medida de sus posibilidades, ha matado su propio dragón:

Heredia no iba a aceptar nada más venido de la mano de Dios o de la mano del hombre. Había alcanzado su medida. Ya nadie podía enjuiciarle; ahora era él quien juzgaba y dictaba leyes. El comisario [...] sabía la clase de legislador que aparece en el alma de los reos de muerte (*DP*, p. 126).

El juez Molina se derrumba ante ese silencio inculpatario. El abogado Martínez de Merlo está convencido de haber cometido un error. Ambos son culpables, y la autoinmolación de Ferrucho —su muerte es como la muerte del centauro Quirón, renuncia a la vida por una muerte que lo libere del dolor— les hace ver el origen de su culpa. Sus historias hablan de un exterminio:

He sido justo [...] Aunque sólo he sido justo, ésa es la verdad [...] No es la inocencia del muchacho lo que le preocupa, Molina —dijo Silvestre de pronto—, sino la suya propia. Porque ha hecho usted exactamente lo que él quería. Quédese tranquilo, no es usted el justiciero, sino él (*DR*, p. 132).

Félix de Azúa sitúa a un conjunto de personajes en el marco social del Madrid de principios de los ochenta, momento clave de la reciente historia de España donde se produce el traspaso de poderes del régimen franquista al nuevo orden democrático. Estos personajes responden, como norma habitual de todas las novelas, a la «plácida transitividad de los peones de ajedrez», su destino es ser alegoría de figuras como «Imbecilidad», «Estado», «Democracia», «Banqueros» o «Estadística». A los ojos del escritor, Madrid es el escenario para un gran sainete, el decorado de una obra del teatro calderoniano. El reflejo del dibujo que trazan los tendedores de sus casas en el paisaje de la ciudad, «un encefalograma plano», da muestras del gran bostezo en que se ha sumido la capital. El ambiente de sus calles y plazuelas revela el estado de una sociedad inmóvil, mediocre, estéril, anclada en un pasado dudosamente heroico y caracterizado por las continuas disputas entre bandos enfrentados. El recorrido que los personajes realizan de comisaría en comisaría y de juzgado en juzgado en busca de Ferrucho muestra este estado tedioso y opaco de la sociedad española.

La historia, sin embargo, no está exenta de elementos míticos. Todo se sucede conforme a una serie de cánones implícitos en los comportamientos. Los gestos cotidianos revelan la repetición de un ritual que trasciende los dominios de lo real y conecta con las raíces más profundas de la vida, la historia se alimenta de la leyenda. Dámaso Medina, por ejemplo, al salir de la comisaría en dirección a los juzgados, prefiere ir caminando en lugar de coger un taxi. Su elección, aparentemente irreflexiva, será comparada con la visita a los padres del mítico Ulises. Dámaso es Ulises, la comisaría el infierno, el taxi su caballo: «Quizás Ulises no se comportó de otro modo, y al emerger del infierno tras su visita a los padres y a los héro-

es muertos, dejó de lado el caballo y caminó durante unas horas sobre el suelo caliente, recobrando la vida desde sus raíces y sin ayuda de nadie, ni siquiera de su caballo»; Ferrucho recibe una primera paliza por parte de los de Leganitos —herederos del «fatalismo de una raza siempre culpable»— y una segunda paliza de la policía. La escena transcurre «como en la antigua representación de los romanos y los sabinos»; la policía —«girando la cabeza como la de un reptil prehistórico»— es el dragón que guarda la verdad oficial. La historia de Lucena es la de quien solo sabe recibir órdenes, producto y esclavitud supeditada a la transmisión de una herencia.

Las historias se repiten, son estampas que pertenecen a la memoria colectiva: policías corruptos fumadores de Ducados, retratos de Franco y Primo de Rivera que todavía esperan ser sustituidos por el del rey Juan Carlos, costureras que escuchan historias fantásticas en la radio, traqueteo de máquinas de coser como única muestra de la entrada de la técnica en las casas, censura ante cualquier forma de novedad, el comentario en el bar sobre el último arbitraje de Crespo Aurré, los bizantinos rituales de la administración de justicia, la lectura del *ABC*, «historias arcaicas que se repiten todos los años desde que los más primitivos navegantes levantaron sus cabañas de madera en las riberas del Egeo y comenzaron a construir la memoria de un pasado que nunca habían vivido ni podrían vivir jamás, porque tan solo el mármol de Paros era capaz de sostener sobre sus imperecederas espaldas el sueño de los siglos».

El cambio de poderes también se desarrolla conforme a rituales repetidos. Lucena pertenece al antiguo orden; Urdiales, «un rostro sin las huellas de muchos decenios de selección sórdida», le desplaza de sus funciones. El nuevo orden desplaza al antiguo: «Es una escena clásica, quizás ancestral, aunque no sabemos cómo legaban sus afiladas piedras los cazadores arcaicos, ni qué cualidades eran precisas para heredar [...] Heredar es un asunto más importante». La vida, como ya se viera en *Las lecciones suspendidas*, es un inmenso teatro, un sueño calderoniano. El sueño es lo que construye la realidad, la realidad se edifica con los materiales del sueño.

Si Félix de Azúa construye sus novelas en la oposición de dos personajes antagonistas en su manera de concebir el mundo (*Las lecciones de Jena*, *Diario de un hombre humillado*, *Cambio de bandera* y *Momentos decisivos*) o en la relación que uno de los personajes establece con lo(s) otro(s) (*Las lecciones suspendidas*, *Historia de un idiota* y *Mansura*), ahora todos los personajes se oponen entre sí. Dámaso, que está aniquilado por herencia materna, transmite a

sus hijos la herencia de la negación sistemática. Padre e hijos se encuentran separados por «una barrera de rotunda imbecilidad colérica», fruto de insalvables diferencias generacionales; de su mujer Amparo le separa la actitud que lleva a adoptar el pensamiento o la acción, la tendencia a ser espíritu teórico o espíritu práctico, a emprender una aventura interior o una aventura exterior, dos modos diferentes de estar en el mundo; Dámaso y Silvestre, a su vez, responden a dos formulaciones diferentes del espíritu moderno. Para uno el futuro se forma a partir del pensamiento y la reflexión, para el otro se construye por medio de la técnica; Dalila y David, los «hijos de la nada», se oponen radicalmente en sus caracteres. Ella es seca, desértica, asocial; él, sociable y afectuoso. Ambos toman caminos contrarios con el fin de suprimir el sentimiento de fatalidad heredado de sus padres. Para Dalila la Nada es asfixia, anulación, arrasamiento, negación pura de la conciencia y de la memoria; para David, en cambio, vencedor de Goliath, la vida es pura afirmación.

Dalila y Ferrucho, únicos personajes en los que al principio se da la conformidad de caracteres, acaban, en cambio, traicionándose. Ferrucho ha olvidado la herencia de una infancia trashumante, ha alcanzado el mayor grado de perfección que puede darse en un personaje de Azúa, el abandono de lo humano, la perfección del vacío. Su renuncia a la vida supone una vuelta a lo biológico, a un estado salvaje y animal. La muerte es la negación total de la vida, la vuelta a la nada, la expiación de la culpa. Todas las ideas que pasan por su mente en el transcurso de su agonía corresponden a amenazadores fantasmas de la feminidad, a leyes naturales que hablan de generación y de corrupción. La traición de Dalila consiste en el respeto a esta norma esencial, el respeto a la naturaleza. Al esperar un hijo de Ferrucho, rompe con el pacto de esterilidad que habían acordado entre ellos y transmite su propia herencia. Hace perdurar la herencia y su condena, el estigma de la repetición, y con ello la promesa de eternidad prometeica, «una renovación sin fin y para nada» guiada por la mano de Dios. La herencia es destino, el destino repetición, la repetición conserva las ideas. Félix de Azúa, una vez más, deja la puerta abierta a otras soluciones que parecen tocar a su fin con la escritura de *Momentos decisivos*.

Momentos de indecisión

Momentos decisivos (en adelante, *MD*) viene precedida por la firma de Soren Kierkegaard: «No creceré por lo que me suceda, solo me harán cre-

cer mis propios actos». El determinismo histórico y cultural que se da en otros personajes anteriores queda supeditado ahora al ejercicio consciente de la acción, un acto de voluntad, la libertad que ejerce el individuo en la toma de decisiones personales. Sus efectos, se dice al final, solo pueden ser comprendidos a posteriori, cuando ya se han proyectado en el futuro. La decisión es una forma de afirmarse ante la vida; la indecisión niega el mundo y al yo, elementos equiparables en el discurso romántico.

Momentos decisivos, subrayemos el plural, relata a grandes rasgos tres circunstancias de naturaleza bien diferente, aunque vinculadas entre sí: los acontecimientos políticos que se suceden a mediados de la década de los sesenta en Cataluña, el devenir del arte del siglo XX a ambos lados del Atlántico, principalmente en Francia y Estados Unidos, y la vida de los personajes principales —Alberto y Jordi— en esta doble encrucijada histórica y estética. Tres momentos enfocados desde dos perspectivas: la de la reflexión o la de la acción, la de la capacidad que uno mismo posee para tomar decisiones personales, para gobernar su vida, o la de la sumisión a una herencia familiar y política que lleva a ser gobernado por agentes exteriores. Este esquema, variado de continuo, enmarcado en situaciones diversas, es ya clásico en los planteamientos narrativos del escritor: dos personajes contrapuestos, un difuso objeto de búsqueda que pierde sus contornos a medida que avanza la investigación para disolverse en el vacío, en la mayor de las indefiniciones, en el no ser. La herencia, tema central en *Demasiadas preguntas*, y la reflexión artística, abordada con detalle en *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado*, vuelven a ocupar un lugar desde el que Félix de Azúa piensa realidades pasadas en el presente. El tiempo se concibe de nuevo como repetición, es siempre el mismo, un flujo constante que recupera imágenes mediante su ciclo de reflejos. El hombre está atrapado en un tiempo infinito que obliga a repetir la historia, marcado por sus propios condicionamientos históricos.

Carlos Barral finalizaba el primer capítulo de *Cuando las horas veloces*, tercera parte de sus memorias, con unas palabras que aluden al tiempo en que se circunscribe esta última novela, una época que, desde la distancia generacional, compartieron tanto Barral como Azúa y que el narrador de *Momentos decisivos* califica de «invención aproximada, una analogía, tan solo una posibilidad» encerrada en el estricto marco de la ficción, pero con la mirada puesta en los años vividos. El presente resulta de una hipótesis

del pasado, es una posibilidad de futuro, lo que nos limita y reúne en torno a nosotros mismos, lo que nos repite y renueva:

[...] vivimos el presente como una hipótesis del pasado inmediato y no como una provocación del futuro, que es lo que constantemente nos parece. Por eso somos confusos con respecto a nosotros mismos dentro de los límites de un pasado todavía corto o no suficientemente distanciado. Somos el sujeto escabullido de unas aventuras que nos parecen del todo ciertas salvo en la seguridad de haberlas vivido nosotros mismos, tal como somos al recordarlas. De lo que ocurrió mucho antes, por el contrario, sí que somos sujetos seguros y continuos. El sujeto remoto vivía realmente excavando el porvenir. Pasaron muchas cosas a lo largo de aquel veintenio, me pasaron muchas cosas que lo mismo nacían nuevas que repetidas y es probable que dentro de unos años más algunas me parezcan más singulares que ahora mismo. Se trata tal vez de una verdadera historia, cuyo sujeto, sin embargo, aparece sincopado, con muchas ocultaciones, como un monigote de movimientos inacabados. Soy todavía un sujeto múltiple y confuso de mi propia historia a lo largo de aquellos tiempos.⁶⁰

En la carta que envía Federico a Alberto al principio de la novela, la escritura se concibe como recuperación de instantes perdidos u olvidados que dan sentido a nuestras vidas. El olvido es un arma de defensa contra el dolor provocado por una herencia que repite tiempos y actitudes. El recuerdo da pie a la invención, a la analogía, a una mimesis de carácter aristotélico donde las cosas que nos rodean se modifican en la ficción según una naturaleza universal. El modo en que Félix de Azúa realiza esta trasposición narrativa, el aspecto distintivo de sus novelas, sigue siendo la fuerza de su escritura referencial. La cita, la alusión, la referencia, la similitud, la analogía o la equivalencia acaban revelando siempre una segunda palabra oculta tras la primera. La ficción refiere al arte, al mito o a la historia; el arte define a los personajes, modela sus rasgos, los vincula con un pasado del que son reflejo. Todo es comparable con algo anterior, pues ha sido dicho en un gesto repetido que evoca otros gestos y otras actitudes. El «como» comparativo, el «parece de» o el «es similar a» separan el pasado del presente, son los puntos intermedios que los unen. La vida aparece entonces, en su «aspecto escultórico francamente fúnebre», como una forma artística en la que se revive lo que ya estaba muerto, materia de museo donde los personajes actúan «como en un vodevil», «con ademán velazqueño», «como los actores ingleses», «con un deje valleinclinanesco» o como en una película de

60 Carlos Barral, *Cuando las horas*, pp. 22-23.

Antonioni o de Godard; parecen un personaje de James, una pintura del siglo XIX o una figura de alabastro de principios del XX; recuerdan a Eliot, a Jane Mansfield o a Faulkner; danzan como una bailarina de Degas, son proyecciones de Andrómeda o Perseo, de «Zeus tonante» o de una divinidad marina; reproducen las mismas actitudes que los castellanos del Renacimiento, los navegantes venecianos, los cardenales romanos o los colonizadores británicos; están encadenados, como Prometeo, a un tiempo infinito.

De esta segunda lectura superpuesta al tiempo primero de la narración subyace en todo momento la reflexión sobre lo histórico y lo artístico, una crónica cultural. La ficción se convierte en un campo de análisis, la novela en instrumento para el pensamiento, una práctica empapada de teoría estética. No hay momentos decisivos, sino *continuum* de momentos, un sinfín de tartamudeos que refieren unos a otros. La literatura, la pintura, la escultura, el cine, el ballet, la música o el mito son parte de una ficción poética que convive con las ficciones históricas.

El primero de los momentos decisivos trata la suma de una serie de instantes en la vida de los personajes que pueblan la novela, dos personajes principales a los que hay que añadir una larga lista de otros que formaron parte de la vida política y cultural de la Barcelona de los primeros sesenta, juegos de enmascaramiento y desenmascaramiento a los que ya estábamos acostumbrados en novelas como *Historia de un idiota* o *Diario de un hombre humillado*. Los hermanos Ferrer son los dos polos que necesita Félix de Azúa para el despliegue de su dialéctica, dos vías que se abren al conocimiento de las cosas, para el reparto de dignidades, los dos únicos, junto con el padre, que comparten el estatus de narrador. Ambos se debaten entre el deseo de saber y la constatación de su ignorancia, transitan entre lo que son y lo que quieren ser en un tiempo interpuesto y enfrenado, continúan con un ritual que los ha determinado por herencia y ha repartido los papeles del drama que les toca representar.

Cada uno responde a la llamada de su propia naturaleza, que en Jordi es familiar, guiada por la acción política, y en Alberto cultural, orientada a la reflexión estética. Jordi es el heredero de una tradición catalana que tiene en el sentimiento nacionalista las señas de una identidad amputada por el régimen de Franco. La fotografía del abuelo Francesc Ferrer posando junto a

Companys, el último presidente de la Generalitat republicana, cuelga de las paredes del comedor de su casa para recordarle toda una saga familiar de la que él no es más que una prolongación, un tiempo repetido que busca perpetuarse. Jordi hereda las facciones de su padre y el espíritu de su abuelo, la pasión por un mismo ideario político y el sentimiento de derrota que debe ser redimido por medio de la justicia. Comparte rasgos de numerosos personajes anteriores. Recuerda al hombre humillado en su aspecto desaliñado y su desorientación vital. Él y Lluç, personaje al servicio del régimen, el «infiltrado» al que Carlos Barral y Jaime Gil de Biedma tenían siempre en sus conversaciones, reproducen situaciones narrativas semejantes a las que se daban en el *Diario* entre el humillado y el Chino, un juego entre cazadores y cazados. El objeto más valioso en toda investigación, se dice, es el hombre mismo, su relación con otros hombres y con su entorno, materia de novela:

Dicen los entendidos que no hay presa cinegética comparable con el hombre mismo, bestia más astuta que el lince y más peligrosa que el jabalí (*MD*, p. 242).

Al igual que Silvio Péperas en *Última lección*, Jordi también está inmerso en el romanticismo, busca la justicia en forma de venganza, cree vivir en el único «mundo verdadero», un mundo ajeno a la realidad:

Hay un fondo inasible en el que todo se remansa, pero muy pocos lo exploran y quienes se aventuran son excluidos porque han penetrado en el mundo verdadero. Estoy viviendo en el mundo verdadero (*MD*, p. 211).

Y urde la trama de una venganza histórica similar a la de Luis Larrazábal en *Cambio de bandera* o Epifanio en *Las lecciones de Jena*, pensador utópico que busca su redención social por medio del terrorismo. Aunque se cree dueño de sus propios actos, en realidad no es más que un juguete manejado por el destino, un atormentado Raskólnikov que acecha la Capitanía General de Barcelona, símbolo de la represión franquista, con el propósito descabellado de asesinar al capitán general, figura equiparable a la anciana prestamista de *Crimen y Castigo*, a la espera de la «revolución universal». Para él se trata de un «riguroso estudio de campo, la vida en la calle en tiempos de Franco», algo que forma parte de sus «obligaciones científicas» y que consiste en observar a sus semejantes «como si fueran animales», un hecho que desencadenará, a la postre, su proceso de autodestrucción. Renuncia a su proyecto de salvación personal, antes esbozado por el idiota, para sumirse en la indiferencia, en la masa de individuos grises que forman la sociedad de la época. No

hay crimen, es decir, no hay momento decisivo, pero sí el castigo heredado de los que mueren en vida, de aquellos cuya vida transcurre entre la certeza del vacío y la búsqueda de una luz que solo existe como posibilidad:

Yo, que he vivido toda mi corta vida en un mundo de papel impreso, soy como ellos una burbuja que en cualquier momento estallará en el aire, un acontecimiento insignificante que no conmoverá a nadie. Yo como ellos creo tener un motivo para seguir viviendo, pero estoy tan muerto como ellos. Creen que el trabajo o el dinero, el sexo o la bebida, pueden llenar el vacío, pero trabajo, dinero, sexo y bebida son el vacío [...] ¿Qué hay más allá del vacío, en torno al vacío, rebozando el vacío? ¿Hay algo? No lo sé [...] La luz es tan sólo la infundada esperanza de que todo lo que creemos saber es falso (*MD*, p. 165).

Como el personaje de *Las lecciones suspendidas*, lucha contra los fantasmas del pasado, ha heredado el dolor de la historia, está condenado a una muerte segura. Así lo asegura el señor Ferrer, su padre, en el funeral de Gabriel Vallverdú:

[...] tu hermano es distinto a ti, él ha heredado mi dolor y lleva consigo esta tristeza negra que no puede explicarse, no sabe que su melancolía es invencible, le pesará toda la vida, lucha contra fantasmas que nacen en su cerebro como miasmas, cree estar luchando contra el General pero lucha contra sí mismo, se castiga, no quiere vivir, acabará como Gabriel para matar su tristeza [...] tu hermano llora su propia tristeza y clama al Padre ¡justicia, justicia! (*MD*, p. 354).

El capítulo en que el padre de Alberto y Jordi narra las escenas que se suceden en el funeral de Gabriel, la única vez que toma la palabra a lo largo de la novela, parece un fragmento extraído de *Cambio de bandera* donde se evocan recuerdos de sucesos políticos, actos públicos a los que asiste de la mano de su padre para escuchar un discurso de Lerroix o de Macià, o para colocar coronas de flores en cementerios barridos por un «viento cruel» que reduce las grandes ideas a la nada. En un cruce de miradas entre los hermanos, Alberto descubrirá también en Jordi el vacío de una mirada «muy intensa, enajenada», unos ojos que «miraban sin decir nada», «el espejo del padre», la vida repetida del abuelo Francesc, que es «la marca de la derrota, de una posibilidad muerta», un mundo hecho de dolor que permanece, en forma de herencia, tras el fusilamiento del abuelo en algún lugar de Montjuich. La carga de la herencia ha matado a Jordi, le ha hecho repetir la historia, lo ha encadenado a un tiempo pasado y estéril que se extingue en su propia dinámica histórica, unos años que Carlos Barral, en *Años de penitencia*, explicaría acentuando un sentimiento generacional más próximo al mundo de los abuelos que al de los padres:

Éramos, sin darnos cuenta y sin llamar mucho la atención, lujosamente decimonónicos, como si el país hubiera guardado para nosotros, en algún pliegue de su arrugada historia reciente, una posibilidad de experiencia provinciana y liberal, que llevábamos con nosotros como un talismán y que transformaba el enderredor [...]. Éramos, desde los puntos de vista que ahora me importan, como contemporáneos de nuestros abuelos, más antiguos que nuestros padres resignados o triunfantes. Antiguos, anteriores, como si por una reacción biológica hubiéramos rehusado toda tradición de la generación que nos había infligido aquellas disciplinas y hubiéramos buscado modelos en una herencia anterior.⁶¹

Alberto ha heredado el escepticismo del abuelo Francesc, su fatalismo e incredulidad, quiere romper la cadena del tiempo, superar la derrota y olvidar la tierra de sus padres, ser, como Hölderlin, un extranjero en todas partes. Su aspecto equino le vincula con la parte animal del centauro, un carácter transgresor que ya había sido esbozado en el Luis Larrazábal de *Cambio de bandera*. Como tantos otros personajes de Félix de Azúa, Alberto es un investigador, un explorador al que solo le interesa «la recherche», orientada en este caso hacia un concepto difuso de arte naciente todavía en la Europa de los cincuenta y sobre todo al otro lado del Atlántico, en el Nueva York de los años sesenta. Su deseo de ser artista, «un observador de la naturaleza humana», le lleva a tomar el arte como un sacerdocio para averiguar, como en el célebre poema «Le voyage» de Baudelaire, «cuál era el paraíso o el infierno que se merecía», «Enfer ou Ciel, qu'importe?». «Lo que yo pinto —dice— no tiene interés, nació muerto en un país muerto», en «un desierto» familiar, social e ideológico del que quiere huir. Tras recibir la carta de su amigo Federico, su sueño se construye en la esperanza de marcharse al Nueva York de Warhol o de Lichtenstein, el del *Pop art* y el *Body art*, un paraíso americano en el que los pinceles han sido abandonados y el arte es únicamente pensamiento. Este será su momento decisivo, un instante de su vida que, como sucede con el de su hermano Jordi, tiene lugar en su imaginación.

Tras veinte años de dictadura, España y Cataluña se han convertido en un erial del arte y el pensamiento. Jordi y Alberto encarnan las tendencias de su época: el nacionalismo exacerbado y el deseo de cosmopolitismo. Gabriel Ferrater daría fe de este hecho en sus artículos de arte publicados en la revista *Laye*. A propósito de una crítica sobre la pintura de A. Gonzalo Lindín, declaraba: «todo el mundo se da cuenta [...] de que vivimos ahora en una de las épocas metropolitanas más claramente defini-

61 Carlos Barral, *Años de penitencia*, Barcelona, Tusquets, 1990, pp. 297-298.

das. De unas pocas ciudades parten todos los mensajes y todas las incitaciones, hasta que se pierden en la espesa atonía de los que no quieren oír».⁶²

Antoni Tàpies sería uno de los primeros en viajar a Estados Unidos, en 1953, para constatar el fenómeno de desplazamiento artístico que se estaba produciendo de París a Nueva York. Así lo cuenta en su *Memòria personal*: «Jo havia viscut ja la llegendaria importància de París. Però vaig començar a entreveure també la importància que jugaria amb el temps els Estats Units. Amèrica [...] amb tots els defectes i tots els contrastos del capitalisme, podia amb la seva riquesa ser alhora un centre de confrontació cultural fabulós. Era ja un gran laboratori d'investigació, com ho és per a la ciència»⁶³ [«Yo había visto ya la legendaria importancia de París. Pero iba a comenzar a entrever también la importancia que jugaría con el tiempo Estados Unidos. América [...] con todos los defectos y todos los contrastes del capitalismo, podía ser ahora con su riqueza un centro de información cultural fabuloso. Era ya un gran laboratorio de información, como lo es para la ciencia»]. Algunas décadas antes, en 1915, Marcel Duchamp había dicho en una entrevista concedida al *New York Tribune*: «Ojalá Norteamérica se diera cuenta de que el arte europeo está acabado —muerto— y de que Estados Unidos es el país del arte del futuro».

Federico habla de Estados Unidos como un inmenso taller artístico, el lugar de una revolución que ha cambiado los museos por la calle y ha dado muerte a la pintura burguesa, el expresionismo abstracto:

[...] muera la pintura burguesa... esa puta... muera el marco y la cornucopia y la galería y el museo-féretro y el explotador de la pintura burguesa... libertad para el arte que dinamita su prisión millonaria... ¿colgar un cuadro?, ¿colgar a Rothko!... el cuerpo pinta... el cuerpo es el arte revolucionario... el viejo mundo es Drácula... España es la bruja de Blancanieves... ven con tu cuerpo al teatro viviente (Living Theatre) y al circo mágico (Magic Circus)... el cuerpo de Artaud cubierto de excrementos en Manhattan te aterroriza... (MD, p. 333).

El marco histórico en que se inserta el relato responde a un período concreto de la historia de España, los años centrales de la década de los sesenta, un telón de fondo con el que se retorna a la polémica nacionalis-

62 Ápud Laureano Bonet, *Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983, p. 41.

63 Ib., p. 42.

ta ya esbozada en *Cambio de Bandera*, aunque vista esta vez desde el lado catalán. Los primeros años, concretamente de 1962 a 1964, se presentan como una época oscura de nuestra historia, un período de conformismo social en el que se había perdido «la tensión heroica de la posguerra» y donde aún no podía adivinarse la efervescencia política que tendría lugar posteriormente. Barcelona es «una infecta sacristía de franquistas y católicos», ciudad donde conviven la miseria y el arribismo, el proletariado y una burguesía que busca ganar dinero fácil por medio del estraperlo y el negocio inmobiliario. La población barcelonesa está formada por «ese pequeñísimo grupo compuesto por una coherente y desordenada población de estraperlistas, gobernadores, comerciantes monopolistas, directivos de club de fútbol, inmobiliarios, jugadores de polo, amigos del capitán general, y, en fin, todo el vertido de la guerra civil sobre un país declarado tierra de expolio»; en las inmediaciones de Capitanía General, por el contrario, se da cita «un alud de estudiantes, soldados, proletarios, delincuentes, inválidos, rateros, putas, artesanos, pequeños industriales, locas, marineros, empleados del comercio, turistas, mozas populares, señoritas curiosas, policías, vendedores de tabaco, de relojes, de grifa, de periódicos, de lotería, una marea oceánica en la que jamás se oye hablar en catalán».

Hay otra parte compuesta por la floreciente burguesía catalana, grupo social del que forman parte los personajes. Los ambientes descritos se salpican con referencias reales de aquellos años. Las motos, los seiscientos o los Florida aparcados a las puertas de la Facultad de Derecho, las fiestas de sociedad donde se baila el twist y se escucha música de la Twenty Century Fox, «Sapore di sale» o el «Black is black» de Los Bravos, Salomé o Raimon, la muerte de Kennedy o el himno nacional con el que siempre finaliza la programación televisiva, son detalles que contribuyen a hacer más creíble el relato de los hechos, recreaciones aproximadas del ambiente de la época. Nombres como Pere Gimferrer, Francisco Ferrer Lerín o el mismo Azúa, José María Castellet, Jaime Gil de Biedma, Juan Ferraté y, sobre todo, Gabriel Ferrater, son algunos de los figurantes que acompañan a la pareja de protagonistas, personajes sin dibujar, pero básicos para el testimonio de esos años.

Félix de Azúa ha sido considerado un «hermano menor de la Escuela de Barcelona».⁶⁴ No en vano, sus comienzos literarios están ligados a su

64 Vid. Ignacio Echevarría, «El hermano menor», *El País. Babelia*, 8-IV-2000, p. 7.

paso por Barral Editores y a su ingreso en la nómina novísima de José María Castellet. Ambas circunstancias habían sido ya tratadas en *Historia de un idiota*. Su relación con Francisco Ferrer Lerín y Pere Gimferrer también aparece en *Diario de un hombre humillado*. Ahora podemos encontrar numerosas alusiones encubiertas a personajes y situaciones conocidos de nuestra reciente historia literaria, lo que debe entenderse sin duda como un homenaje a «aquel grupo de intelectuales irónicos», como se les califica, a caballo entre la literatura social y las nuevas tendencias. De Gabriel Ferrater, por ejemplo, se destaca su «fonética oscura» y el brillo de su figura, parodiando su costumbre de hablar con citas, llevada hasta el límite, a la manera del borgiano Pierre Ménard, con una supuesta identificación con el marqués de Santillana. Juan Ferraté aparece de soslayo en su funeral. A Jaime Gil de Biedma se le nombra a raíz de uno de sus viajes a Manila, ciudad que visitaba asiduamente por razones de trabajo. De entre los personajes pertenecientes al mundo eclesiástico, político e intelectual catalán que se reúnen en el convento capuchino de Sarrià, destaca la figura de José María Castellet, «Josep María», mesándose su «barba de existencialista francés», citando a Eliot y exaltando el valor de los poetas en la lucha por el pueblo. Todos ellos, vástagos de la burguesía catalana, quieren acabar con una «estructura» de la que ellos mismos forman parte.

Carme Riera, en *La Escuela de Barcelona*, destacaría en este pequeño círculo literario y artístico el entramado de relaciones que unían a personajes como Alberto Oliart, Jorge Folch, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Manuel Sacristán y José María Castellet, sus coincidencias y desavenencias estéticas y personales; Laureano Bonet también subraya, a través de los escritos de Gabriel Ferrater, «idénticas aficiones, parecidos comportamientos en el vivir cotidiano, unos mismos aprendizajes literarios, políticos, sexuales...»;⁶⁵ Carlos Barral hablaría, en *Años de penitencia*, de este estrecho sistema de relaciones fraguado en su forzosa convivencia universitaria. Numerosos personajes de *Momentos decisivos* mantienen los posos de esta época, son las luces y las sombras de un recuerdo aún reciente.

En la clase política e intelectual se recupera el sentimiento catalanista y el estado de oposición al régimen. Si *Cambio de bandera* se situaba en

65 *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 12.

el marco de la Guerra Civil y tenía como protagonista a Luis Larrzábal, militante del PNV empeñado en bombardear el cuartel donostiarra de Loyola a bordo de un hidroavión que nunca despegaría de Bayona, y *Demasiadas preguntas* hacía un recorrido por el Madrid de los ochenta para constatar las huellas dejadas por el franquismo en los primeros años de la transición, las peripecias de los personajes de *Momentos decisivos* se trazan sobre algunos episodios clave del movimiento político y social de la Barcelona de los sesenta. Félix de Azúa cierra así lo que él mismo ha llamado sus «episodios nacionales», tres momentos de cambio en la historia de España a los que el escritor se siente vinculado personalmente. Estos tres momentos coinciden aproximadamente con las épocas de profundos cambios en la historia de España señaladas por Juan Benet en *Otoño en Madrid hacia 1950*:

El mayor cambio de la vida española contemporánea se produce, al decir de algunos expertos, en 1975; pero antes se había producido otro alrededor de 1965, otro en 1939 y todavía otro en 1931. Por fin, para algunos [...] el último gran cambio tiene lugar en 1982. Así pues los que nacimos antes de 1931 y en 1985 seguimos manteniendo las constantes vitales (una expresión que espero que algún versado me explique un día qué quiere decir) hemos soportado o sido testigos de cinco grandes cambios sin que ninguno de los pacientes, a lo que yo veo, se confiese inequívocamente determinado por ellos.

El resurgir del sentimiento catalanista, manejado desde la sombra por la resistencia pasiva de los vencidos en la guerra y apoyado por altas jerarquías eclesíásticas, las protestas estudiantiles de la Universidad, la reorganización de las diferentes facciones que componen el movimiento obrero, etc., hechos que aparecen constantemente en el relato, sugieren la inminencia de acontecimientos tales como las detenciones producidas durante un concierto del *Orféo Catalá* en el Palau de la Música de Barcelona o el posterior encierro de centenares de estudiantes en el convento de los capuchinos de Sarrià, «la Capuchinada». Buena parte de la trama discurre conforme a estas referencias históricas, tratadas siempre desde el humor.

Los movimientos huelguistas de la clase obrera y estudiantil tuvieron lugar principalmente entre 1961 y 1966. Es en este último año cuando se produce la expulsión de buen número de profesores no numerarios de la Universidad de Barcelona. En el período que enmarca el tiempo del relato se incluyen varios capítulos en los que personajes históricos com-

parten espacio con otros inventados, desfigurados a partir de una base real. En las asambleas de la Facultad de Derecho se entonan cantos generacionales y se abordan cuestiones como la defensa de la unidad sindical, la supresión del SEU o el anuncio de una Asamblea Nacional Libre de Estudiantes. Jordi Ferrer y Gabriel Vallverdú asisten a una reunión celebrada en el convento capuchino con el fin de redactar la octavilla, impresa luego por Francesc Pizón, que debía distribuirse durante el acto de exaltación nacionalista del Palau de la Música.

Carlos Barral dio su versión particular de «la Capuchinada».⁶⁶ El tratamiento caricaturesco que Félix de Azúa ofrece de los preparativos del acto patriótico es similar al descrito precedentemente por el editor y poeta catalán, quien califica el encierro de anacrónico, divertido y «escasamente heroico», una «vacación colectiva y tan escenográfica», un «teatrillo *del pastorets*», etc., donde él mismo comparte espacio y charla con personajes como el filósofo Manuel Sacristán, el pintor Tàpies, Salvador Espriu, el profesor Rubió, Fernández Buey y «algunos otros de menos clara identidad». El asedio que sufre el convento durante varios días por parte de la Guardia Civil se resuelve con la retirada de la documentación a los alumnos universitarios, la detención de los participantes en las dependencias de la Dirección General de Seguridad en la Vía Layetana y los posteriores interrogatorios. Todo se presenta como un juego en el que se diseñan gobiernos revolucionarios y se intercambian propuestas descabelladas. La memoria de los hechos, desdibujada en buena parte de las memorias de Barral, está exenta de cualquier elemento dramático, es un distanciamiento irónico y descreído.

En *Momentos decisivos* no falta tampoco la vinculación entre mito e historia que caracteriza la narrativa de Félix de Azúa. Al igual que en *Cambio de bandera*, los personajes se ven arrastrados por la fuerza de un viento mítico que adquiere idénticas connotaciones en las dos novelas. Ahora se utiliza como forma metafórica que remite al mismo decurso histórico. La tradición griega distinguía entre dos clases de viento. Hesíodo, en su *Teogonía*, habla de los vientos nacidos de los dioses para beneficio de los humanos y de los surgidos del cadáver de Tifeo (Tifón), causantes de desgracias. Los primeros, hijos de Eòs, la Aurora, se llaman Céfito, Bóreas, Notos y Euros o Argestes, y ayudan a los hombres en sus trabajos y en sus

66 Carlos Barral, pp. 89-93.

travesías marinas, son símbolo de una vida constantemente renovada. Los segundos, vientos sin nombre, provocan el desorden y el caos, la tempestad y la destrucción. El señor de Labernia, personaje secundario de la novela, explicará a su hijo Juan la relación que une a ambos. El uso de la analogía anuncia un inminente cambio social en el país, la progresiva apertura hacia las libertades. El mar representa «el común de los mortales», el viento trae la repetición cíclica de la historia. Las apariencias son la esencia de la realidad, máxima del arte romántico, una serie de signos que pueden ser descifrados tanto en clave histórica como mítica:

Siempre que el mar se pone bravo es porque algún viento lo empuja. Pero como el viento es invisible, los marineros, que son de una ignorancia oceánica [...], temen y odian el mar. En cambio, ni temen ni odian al viento porque hincha sus velas ¿lo entiendes? He visto que lees a San Agustín, de modo que no hace falta decirte hasta qué punto sólo son reales las apariencias (*MD*, p. 270).

Tiempo histórico y tiempo mítico confluyen de nuevo en el presente. André Siganos, en su estudio sobre el mito del Minotauro,⁶⁷ destacaba también el triple vínculo que asocia, desde el punto de vista temporal, mito e historia. El mito es, en primer lugar, acrónico, ya que hace referencia al gran tiempo ahistórico; es diacrónico, recurrente en la aparición de variantes; y es, por último, sincrónico, por lo que tiene de reflejo y reformulación a lo largo de la historia. Sus significados, pronto o tarde, están sujetos a un proceso que reactualiza formas anteriores.

Félix de Azúa fundamenta buena parte de las peripecias de los hermanos Ferrer en la fuerza simbólica que se deduce de la figura de este animal mitológico, pero combinada con la referencia a un hecho histórico ya aludido: el acto de afirmación patriótica del Palau de la Música de Barcelona durante una visita que el general Franco realizara a la ciudad, a finales de abril de 1960. A pesar de que las fechas reales no se corresponden con las del relato, la referencia histórica aparece bien definida. En el transcurso de un concierto interpretado por el *Orfeó Català* se entonan cantos de marcado corte nacionalista en presencia de diversos mandatarios y numerosa policía. El resultado fue la detención inmediata de los manifestantes y del mismo Jordi Pujol, quien, a pesar de no haber asisti-

67 André Siganos, *Le Minotaure et son mythe*, París, P.U.F., 1993, p. 142.

do al concierto, fue detenido en su casa esa misma madrugada. Las circunstancias que se relatan en la novela se remontan, como hemos visto, a los preparativos imaginarios que precedieron. Alberto Ferrer recibe de manos del «hombre más importante de Cataluña», trasunto caricaturesco de Jordi Pujol, una lámina que corresponde a «uno de los más famosos grabados de Picasso», la *Minotauromaquia*, obra de 1935. Se quiere que su venta a algún miembro de la burguesía catalana sirva para financiar el posterior acto de insubordinación. El narrador la describe, en un primer momento, del siguiente modo:

A la luz de una lámpara de tulipa floreada pudo admirar la rítmica distribución de las incisiones, el matizado equilibrio de luces y sombras, la riqueza y variedad de los grises, la audaz composición que ordenaba con tanta maestría seis figuras (alguna, como el minotauro, muy voluminosa) en un espacio mínimo, y aún parecía sobrarle porque había incluido un paisaje marino como fondo (*MD*, p. 93).

La naturaleza del Minotauro, mitad hombre mitad toro, recuerda anteriores oposiciones sugeridas por medio del mito del centauro Quirón en lo referente al tema del doble y a la pareja humanidad/animalidad. El origen de su nacimiento se justifica en el encuentro del toro blanco y de Pasífae, quien se había escondido en una vaca de madera y cuero construida por Dédalo con el fin de engañar al toro y consumir su unión con él. Pasífae da a luz al Minotauro, una criatura monstruosa, brutal y cruel, encerrada por orden del rey Minos en el laberinto de Cnosos. El mito cuenta que, periódicamente, el Minotauro devoraba a siete muchachos y siete doncellas que le eran entregados en ofrenda. Teseo es el héroe que debe hacerle frente en el laberinto ideado por Dédalo, para liberar así a sus víctimas. Su lucha ha sido comparada con el ritual de iniciación a la vida adulta que llevaban a cabo los jóvenes aristócratas cretenses en la época de Minos, una prueba de la que pretendían salir reforzados en su aprendizaje guerrero.

No es difícil abstraer estas peripecias en las figuras de Alberto y Jordi, enfrentados ambos, como ya hiciera el hombre humillado, a su monstruo personal: la idea de arte y la herencia política. En la visita de Alberto Ferrer y Gabriel a los comunistas, verdaderos propietarios del grabado, el símbolo del Minotauro se vincula, por un lado, con la figura de la opresión que sufre el país; por otro, con la idea de arte. El discurso del narrador se perfila a partir de las imágenes creadas por Goya en sus *Caprichos* y *Desastres*. El mismo Picasso, bestia negra del régimen, había reelaborado alguna de

estas figuras goyescas en obras como el *Guernica* (hombres y niños yacentes o suplicantes, cabeza de toro o de asno) o *Masacre en Corea*, variante compositiva de *El 3 de mayo de 1808*:

Aquellas figuras de un sueño clásico parecían venir desde muy lejos a través de las galerías del tiempo, y seguramente venían desde un ámbito cruel en donde cadáveres mutilados colgaban clavados de árboles secos, las ramerías arrancaban con tenacillas las muelas de los empalados, y brujas cretinas cabalgaban sobre escobas por el cielo de la locura. Desde aquel temible espacio habitado por los titanes subterráneos, las figuras habían viajado hasta el remanso de Picasso en donde el terror desaparecía y los monstruos ya no eran encarnaciones de un enigma eterno, el poder destructor y genitivo de la tierra, sino tan sólo ilustraciones, porque Picasso había dedicado su oficio a domesticar lo que en Goya era todavía una boca armada con los colmillos del tiempo, imágenes nacidas de un cerebro irredento, el más opuesto a otro cerebro, el de Picasso, benévolo y balsámico, inventor de un arcaísmo inocuo cuyos monstruos no asustan a nadie, mundo desprovisto de luz aunque con mucho colorido, como el de los dibujos animados (*MD*, pp. 319-320).

La escena en que Alberto, Gabriel y los comunistas contemplan el grabado a la luz de un quinqué se fusiona con la imagen del lampadóforo que aparece en el Picasso, una especie de fundido cinematográfico. Como este último hiciera ya con las figuras de Goya, la ficción se superpone, en este caso, a la pintura, dando lugar a la reactivación del mito. Curiosamente, Carlos Barral utiliza una imagen muy similar al referirse a su participación, en compañía de otros editores alemanes y extranjeros, en la protesta ante el alcalde de Frankfurt por la detención de Daniel Cohn Bendit, Dani «el Rojo», en el otoño del sesenta y ocho. Al llegar a casa del alcalde para leer un manifiesto de protesta, Barral recurre a la siguiente imagen: «En las calles adyacentes había incluso unidades montadas a caballo [...], mientras nosotros, una veintena de progresistas empapados y tiritantes, dialogábamos por fin a gritos con una sirvienta que había aparecido en una ventana con una luz y pretendía convencernos de que el alcalde estaba ausente y no regresaría aquella noche. Parecía la lampadófora del desastre que Picasso trasladó al Guernika desde un grabado de Peter de Grien».⁶⁸

En *Momentos decisivos*, el grabado se interpreta como «un grito de revolución y libertad». El Minotauro, según explican los comunistas, representa «el fascismo»; la muchacha que sostiene en su mano la candela

68 P. 103.

encarna «la libertad», la portadora de la luz. Estas asociaciones entre los conceptos de arte y libertad provocan, más adelante, el suicidio de Gabriel, quien descubre en ellas el verdadero significado de su propia libertad. Solo en la muerte puede alcanzarse este estado absoluto del espíritu:

La estampa del círculo de parroquianos inclinados sobre la Minotauro-maquia, y aquel farolillo que se repetía en el grabado como un eco, inspiró a Alberto una paz profunda (aunque confusa). En efecto, Picasso era un pintor popular, como lo habían sido Leonardo, Murillo o Millais. La nueva Santa Cena, la nueva Inmaculada, el nuevo Ángelus de las masas, iba a ser de Picasso (*MD*, p. 327).

Las pinturas de Leonardo, Murillo o Millais traen a la memoria antiguos misterios de la Encarnación y la Pasión. Todos los personajes, inmersos en sus propios condicionamientos históricos, se encuentran en el laberinto de Teseo. En su percepción clásica, el laberinto está relacionado con el mundo del subconsciente, lugar para el enigma que redundaba en el oxímoron luz/tinieblas. También ha sido comparado con el funcionamiento mismo de la mente humana.⁶⁹ Las señas de identidad de Dédalo, por ser el prototipo del artista y del artesano, se basan en la noción de arte. Construye la máquina para Pasífae, idea el laberinto en que se encierra al monstruo y proporciona a Ariadna el ovillo que guía a Teseo por el laberinto. Se trata de uno de los mayores representantes de la *technê*: arquitecto, escultor, poeta, creador de objetos y de danzas, maestro en el arte de las apariencias y los artificios, motor de los grandes progresos de la plástica griega.

Estos mismos mitemas, notablemente variados, estructuraban *Cambio de Bandera*. El viento, el hidroavión y la vasija de sacrificios de la dinastía Fang-i eran los tres símbolos que dominaban el relato. Del primero ya hemos hablado. En cuanto al segundo, hay que recordar que Ariadna es asimilada en la tradición clásica a la diosa Afrodita, el hidroavión, son dos variantes del mismo personaje. Las otras divinidades técnicas, Hefesto y Atenea, también forman parte de este universo de referencias, paradigmas imitados por otras aventuras humanas. El problema que suscitan los ideogramas de la vasija de sacrificios de la dinastía Fang-i es semejante al plan-

69 «El dédalo es la imagen misma de la mente que lo ha concebido, tortuoso, sinuoso y de infinitos recovecos, al igual que el genio de su autor es inagotable en recursos». Yves Bonnefoy, *Diccionario de las mitologías*, vol. II, trad. de Maite Solana, Barcelona, Destino, 1996, p. 309.

teado en la lucha de Teseo contra el Minotauro y su salida del laberinto, la toma de decisiones personales al descifrar los signos históricos de la época en que se vive. Los discursos de Luis Larrazábal, Manet y el teniente Jünger en lo referente a la dicotomía arte/técnica guardan un sentido paralelo al que se desprende del mito del Minotauro y sus personajes adyacentes. El dominio de la técnica trae emparejada una doble finalidad: crear o destruir mediante un acto de sublimación artística.

En su famoso ensayo *Después del fin del arte*,⁷⁰ Arthur C. Danto aventuraba una profecía del arte consistente en ver el presente como si se tratase de una revelación: «Mi única afirmación acerca del futuro es que éste es el estado final, la conclusión de un proceso histórico cuya estructura cambió visiblemente de golpe. Esto es mirar el final del relato para ver cómo terminó, pero con esta diferencia: no hemos pasado nada por alto, pero hemos vivido a través de las secuencias históricas que nos trajeron hasta aquí». La periodización tripartita que hace de la historia del arte —una era imitativa, seguida de una era de la ideología y una etapa post-histórica en la «que vale todo», conclusión a la que ya había llegado el idiota en sus consideraciones sobre el estilo literario— corresponde, como él mismo reconoce, a la que Hegel hiciera en su día al acceder, a través de su sistema filosófico, a la proclamación de una completa libertad del espíritu: «primero, uno era libre, después solo algunos eran libres, para finalmente, en nuestra propia era, todos somos libres».

Momentos decisivos es no solo la última novela escrita hasta el momento por Félix de Azúa, sino la que clausura un relato enclavado al final de un período, los primeros años de la década de los sesenta, el momento decisivo de unos personajes a los que se les ha dado la libertad de elegir su propio camino. Si ya advertíamos, a propósito de *Diario de un hombre humillado*, que buena parte de su novelística se estructura conforme a criterios de índole histórica, que el tiempo de la narración discurre, en su afán revisionista y seudocientífico, por los cauces de la teoría estética, esta última novela será también el final de un relato hecho de relatos, el límite de una

70 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999, pp. 66-67.

narrativa que, en sus aspectos temáticos, se detiene en la línea divisoria que separa la historia del arte y su posthistoria, el final de un modelo.

Martin Heidegger, pensando seguramente en la fenomenología hegeliana, había señalado en *Ser y tiempo* que el verdadero motor de las ciencias es el de una revisión más o menos radical de conceptos fundamentales. Félix de Azúa desarrolla esta idea desde consideraciones históricas y poéticas. Con motivo de la aparición de *Momentos decisivos*, se presentaba la novela del siguiente modo:

La novela está organizada como los cuadros de una exposición, con cierta recreación en las ambientaciones. De hecho, una de las líneas de este libro es la de un artista que entra en la fase de descreimiento sobre el arte. En España, por esa época, están aún por llegar el conceptualismo, el *arte povera*, las *performances*... El protagonista intuye todo eso y sabe que debe tomar una decisión, pero no sabe cuál. Un viejo artista retirado [Marcel Duchamp] se le cuenta al final.

Luego concluye: «Me encuentro en un final de etapa, lo que escriba a partir de ahora pienso que irá por otros caminos».⁷¹

Por las mismas fechas, y a raíz de un monográfico de la revista *Archipiélago* titulado «De la Muerte del Arte y Otras Artes», Azúa hacía un recorrido teórico por las diferentes definiciones de la idea de arte, deteniéndose en sus aspectos fenomenológico, trascendental o hermenéutico. Desde estos puntos de vista, el arte aparece como una condición inherente al sentido, el origen del conocimiento, la expresión de la Idea, el «objeto de narraciones históricas, ordenamientos institucionales y variaciones culturales», el signo del acabamiento de «aquello que comenzó con los balbuceos de Diderot hacia 1765, nació con Kant en 1796, se afirmó sobre los pies a principios del siglo XIX con Schelling, comenzó a caminar con Hegel en 1830 y tomó estado en las bodas de Nietzsche y Heidegger».⁷²

En el comentario cronológico de todas las novelas, de *Las lecciones de Jena* a *Momentos decisivos*, hemos visto como las encrucijadas en las que se encuentran sus personajes responden a la revisión de estos y otros momentos de la historia de las ideas. El personaje de Alberto se sitúa en el límite

71 Entrevista de Agustí Fancelli a Félix de Azúa: «En estos últimos 20 años he tratado de aprender el oficio de escribir», p. 6.

72 Félix de Azúa, «Yo diría que...», *Archipiélago*, 41, pp. 15-22.

entre dos formas de entender el arte. Por un lado, la representación; por otro, la expresión de la Idea. En las frecuentes conversaciones que mantiene con Juan en su estudio —verdadero gabinete de investigaciones artísticas— en torno a las relaciones entre el arte y la revolución, Alberto reflexiona sobre el papel que debe jugar el arte del futuro, algo que consistirá, a partir de entonces, en dar forma a las ideas, en ser únicamente objeto de reflexión:

En la obra de arte del futuro no ha de verse nada. Que se vea algo es la historia, el pasado, lo difícil es que no se vea nada más que lo que hay, un papel y un muro, en la obra de arte del futuro no se verá nada en absoluto (*MD*, p. 43).

Los objetos que se destacan en la descripción del estudio son un «gran mamotreto de pintores holandeses» siempre presente sobre la mesa y una fotografía del Che Guevara clavada en la pared. Más tarde se hará un recorrido por *La pintura del siglo XX*, sancionada por Gustavo Gili, donde se destaca, por este orden, a Kandinsky, Malévich, Mondrian, Matisse, Giacometti y los americanos, «especialmente Pollock». Todos ellos rinden testimonio del ocaso de las vanguardias.

De la primera referencia dice Danto, a propósito de Hegel y su teoría del arte:

Hegel aceptó la visión romántica de que existía cierto grado de paridad entre la filosofía y el arte. Pensaba que ambos eran ejemplos de lo que definió como el «Espíritu absoluto» [...]. Así, pensaba que el Arte [...] expresaba [...] una imagen total de la existencia humana. Pensaba que había obrado así sobre todo en Grecia y Roma, y del mismo modo en la Edad Media. También pensaba lo mismo de la pintura holandesa del siglo XVII. Sin embargo, ya no consideraba que fuera lo mismo en su época; no creía que el arte tuviera ya posibilidades de alcanzar lo que él era capaz de alcanzar en su inmenso sistema filosófico. Esto es lo que quiere decir con el fin del arte [...] Quería decir que el arte era ya un objeto de reflexión filosófica.⁷³

Resulta inevitable relacionar la fotografía del Che Guevara, la imagen del héroe, el papel clavado en el muro, con el mundo de referencias novísimo. Félix de Azúa dedica un capítulo de la novela a esta circunstancia, es decir, un cuadro más de su particular exposición de ideas. Tres décadas antes había hecho lo mismo en el poema «Tamerlán», de *Cepo para nutria*. Leopoldo María Panero, también, había incluido en la antología novísima

73 «El arte de pensar el Arte. Entrevista a Arthur C. Danto», *Archipiélago*, 41, p. 24.

un poema en prosa titulado «El poema del Ché», donde se asiste a un emocionante funeral: «Fue la primera vez que asistí a la muerte de un enano. El entierro fue emocionante, el día del funeral la iglesia estaba atestada. Traté de ver el cadáver. Las ratas mordían furiosamente su piel rosada. Todos lo supimos, entonces. La peste había llegado a Spoleto».⁷⁴ José María Castellet titulaba uno de los capítulos del prólogo a la antología «De Yvonne de Carlo a Ernesto Guevara», aludiendo a esta circunstancia y también al poema de Vázquez Montalbán «¿Yvonne de Carlo? ¿Yvonne de Carlo... ¡Ah! ¡Yvonne de Carlo!». El crítico catalán destaca sobre la aparición de este mito en la poesía novísima su capacidad de paralizar la imaginación creadora de los individuos, su poder de dar sentido al universo. El mito, al hilo de la interpretación que hiciera Roland Barthes en sus *Mythologies*, «no es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma»,⁷⁵ un signo de los tiempos que remite a su ser signo y que forma parte, al mismo tiempo, de todo un entramado semiológico. Alberto explicará a Juan lo que él ve en la combinación del póster y la pared, un vacío que interroga sobre las nuevas formas de definir el arte del futuro:

Te lo voy a decir más claro, no es la foto, ni el papel, ni el muro, sino lo que hacen el uno con el otro, la foto con el muro y el muro con la foto, basta con poner un muro y un pedazo de papel como es debido para que todo se encienda (*MD*, p. 44).

A partir del capítulo titulado «Una pintura», Félix de Azúa comienza a esbozar, en las fases de composición de los cuadros que pinta Alberto en el estudio de Juan, las ideas nacientes del *Pop Art* americano. Cada pincelada, cada trazo, constituye «otra huella en el camino hacia la meta» y alimenta el deseo de marcharse a Nueva York, donde espera encontrar su particular idea de Arte. El automóvil que está pintando responde a «la idea misma de automóvil»; la mujer es «solo la silueta de la mujer ideal». Alberto plagia lo que se está haciendo en esos momentos en Nueva York. Cada cuadro refleja un mundo conocido tan solo en los tebeos y a través de revistas de arte y literatura como *Flash Art* o *Tel Quel*, verdadero testimonio de la producción artística de las últimas décadas.

⁷⁴ José María Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001, p. 244.

⁷⁵ *Ib.*, p. 30.

Durante horas repasó una y otra vez fotografías e ilustraciones en las que se adivinaba una revolución. Supo que algo estaba sucediendo o comenzando a suceder, aunque él lo ignoraba. Era un impulso o una fuerza ignota que se anunciaba mediante signos que él había soñado vagamente. Pero esa fuerza no abría ningún futuro sino que cerraba un pasado (*MD*, p. 127).

Danto contaba, en la primavera de 1962, su propia experiencia de la época, momento coincidente con el de la novela:

Estaba viviendo en París y trabajaba en un libro que apareció unos años más tarde bajo el título algo intimidante de *Analytical Philosophy of History*. Me detuve un día en el Centro Americano para leer algunos periódicos, y vi *The Kiss* de Roy Lichtenstein en *Art News*, la publicación de arte más importante de aquellos años. Descubrí el pop de la misma manera que lo descubrió cualquiera en Europa —a través de las revistas de arte que eran, ahora como entonces, las principales mensajeras de la influencia artística—. Y debo decir que quedé aturcido. Supe que era un sorprendente e inevitable momento, y en mi propia mente entendí inmediatamente que si era posible pintar algo como eso —y ser tomado lo suficientemente en serio por la principal publicación de arte— entonces todo era posible.⁷⁶

Lo que pinta Alberto, «cromos» y «tebeos» que dan cuenta de su universo de referencias culturales, recuerda también, en las intenciones del narrador, esos otros «cromos» y *collages*, rayados y añadidos al lienzo, pintados a principios de los sesenta por Warhol, Lichtenstein, Jess, Tom Wesselmann o David Hockney en Norteamérica, o ya más adelante, en España, los «carteles benéficos» reconvertidos al pop por Eduardo Arroyo o visiones particulares del *Guernica* de Picasso llevadas a cabo por el Equipo Crónica. Bajo el lampadóforo del *Guernica* puede verse, en primer plano, a un Capitán Trueno amenazante blandiendo su espada contra el enemigo («El intruso», 1969). José María Castellet ya había subrayado en su prólogo a la poesía novísima la influencia de un tipo de cultura procedente de los *mass media*, donde la prensa, la radio, la televisión, la publicidad, las revistas ilustradas, los tebeos o las canciones habían sustituido en esta generación a otras influencias tradicionalmente más literarias. El arte *pop* bebía de esas mismas fuentes, estaba basado, en buena medida, en un diseño comercial que pretendía elevar objetos cotidianos, artículos de consumo o símbolos de la sociedad tales como etiquetas, envases, carteles, viñetas de tebeo o imágenes de personajes famosos a la categoría de arte por el mero

76 Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, p. 137.

hecho de ser pensados de este modo. El ejemplo más emblemático de estas nuevas formas artísticas es para Danto la *Brillo Box* de Warhol, pero sus antecedentes hay que buscarlos en los *ready-mades* de Marcel Duchamp.

Tras el urinario expuesto por Duchamp en la exposición de los Independientes de 1917, *Fontaine*, quizá el más famoso pero no el primero, pues su primer *ready-made* —«Rueda de bicicleta sobre un taburete»— data de 1913, la obra de arte deja de ser pensada necesariamente como algo creado por la mano del artista para entenderse como un producto puramente intelectual. Duchamp dinamita los tradicionales conceptos de arte, las nociones de gusto y de belleza, para hacer depender la obra de la idea e intención del artista, niega el pasado y coloca la primera piedra del arte futuro. Alberto, Juan y Lena sufrirán «un percance» decisivo en la novela a partir de su encuentro con Marcel Duchamp, «el genio del urinario», en la terraza de un café de Cadaqués. Ya desde las primeras páginas se había advertido de este hecho en la carta de Federico a Alberto, cuando dice:

Yo mismo aspiraba a ser un enorme artista menor, casi invisible, como Marcel Duchamp, ya que estaba persuadido de que en el llamado «mundo del arte» todas las grandes figuras de los últimos decenios se dedicaban a la simulación y el espectáculo. Sólo lo minúsculo contenía algo de honradez y coraje (*MD*, p. 15).

Si en *Historia de un idiota* Proust y Hölderlin eran los dos artistas más grandes de todos los tiempos por su libre elección de enterrarse en vida para producir obras maestras, ahora el «artista más importante de este siglo» es Marcel Duchamp. Azúa lo presenta en una situación habitual, jugando al ajedrez en compañía de su amigo Man Ray. Su biografía así lo atestigua. Duchamp solía pasar largas temporadas en Cadaqués desde que lo descubrió de la mano de Salvador Dalí en 1933. A finales de los cincuenta y principios de los sesenta acudía asiduamente a este lugar y podía vérselo jugando al ajedrez en el Café Melitón junto a su amigo. En la novela aparece fumando en pipa y vestido con «un atuendo de existencialista». Poco antes de su muerte, en el verano de 1968, Calvin Tomkins lo describe, en el rodaje del cortometraje de Lewis Jacobs *Marcel Duchamp in His Own Words*, «vestido con gorra y chaqueta de dril de algodón, paseando por el pueblo y sentado en su apartamento mientras habla lacónicamente de esto y aquello».⁷⁷ Para desvelar la

⁷⁷ Vid. Calvin Tomkins, *Duchamp*, trad. de Mónica Martín Berdagué, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 497.

identidad de los dos ancianos que juegan tranquilamente al ajedrez en la terraza del café, Félix de Azúa se sirve del calambur, figura a la que recurría también Duchamp, por tratarse de un estímulo y una fuente inagotable de significados inesperados. Mar-cel Du-champ es «mar y cielo del campo», Mar-champ-du-cel «mercader de sal», «un feliz campesino que ama el mar, pero que [ha] tenido que vivir como un camarero y servir en las casas de los millonarios»; Man Ray, según la traducción literal del inglés, será «el Hombre del Rayo». Como Proust y Hölderlin, su carácter de artista está relacionado con una forma especial de muerte y de condena, provoca el momento decisivo del arte del siglo XX al poner en entredicho la validez de la representación como forma estética de futuro:

Alberto lo comparó a una máscara japonesa, pero también a un cadáver lavado y pulcro. A pesar de su aspecto inofensivo, no podía ocultar que su alma hacía ya mucho tiempo que había optado por alguna forma de condena [...] era un enterrador, el dueño de las más gigantescas pompas fúnebres jamás concebidas (*MD*, p. 302).

Alberto comprende, en su conversación con el genio, cuál es el momento decisivo del arte que ha estado buscando a lo largo de toda la novela, también su momento decisivo, el cambio que anuncia un final, revoluciona el mercado mundial del arte y aniquila todas las herencias que no hacían sino variar lo ya hecho con anterioridad. Duchamp le confesará:

[...] el arte es pensamiento, sólo pensamiento, para pensar no tiene necesidad de los pinceles, arroje los pinceles fuera de su existencia, si quiere pintar, pinte con la cabeza, o mejor aún, córtese la y la esponja usted sobre un pedestal, a poder ser, en los Estados Unidos, si lo aceptan, su cabeza habrá servido para algo (*MD*, p. 303).

A partir de ahí, todo en la novela encamina hacia su final, el desenlace de la venta del Picasso, el fin de curso en la Facultad, el suicidio de Gabriel Vallverdú, la indecisión de los dos hermanos y el epílogo del narrador. Alberto ha recibido una lección de arte que habla de la nada y la libertad. La principal obsesión en la vida de Duchamp había sido preservar su libertad, encontrar un camino propio que no le obligara a ser intérprete de la historia. Desde 1912 dejó de ser pintor, ya que seguir pintando era repetirse, solo le interesaba el arte de la idea. Se convierte así en un *no* artista, en la negación de todo lo anterior. El arte surge de la nada y se dirige a la nada, se disuelve en sus formas y contenidos. El único criterio posible para

hacer arte o hablar de él consiste en la posibilidad que cada uno tiene de crearse el suyo propio. La actitud de Alberto ante su momento decisivo se resume en esta frase: «no hacer es una forma de hacer», les dice a sus amigos Juan y Lena. La indecisión es una forma de decisión ante la vida, la negación se afirma en su propia nada y aspira a crear algo nuevo.

Calvin Tomkins, a propósito de *Victor*, la novela inacabada de Henri-Pierre Roché donde se cuenta el triángulo amoroso entre Duchamp, Beatrice Wood y el mismo autor, diría de Duchamp las siguientes palabras:

Roché era plenamente consciente de que, para Duchamp, esa clase de libertad de la mente y la imaginación podía conquistarse únicamente a través de la contención, el rechazo y la negación [...] Duchamp había hecho su elección. Las negaciones que constituían la base de su obra —la negación del ojo, de la mano, de la tradición, de las asociaciones emocionales o subjetivas, de todo aquello que, en suma, se interponía en su camino hacia el arte como actividad mental— se reflejaban en las negaciones de su vida privada.⁷⁸

78 Ib., pp. 196-197.

III. LOS MITOS DE LA MODERNIDAD

Camino de conocimiento

La imagen de la escalera ha servido a lo largo del tiempo para fundamentar el movimiento dialéctico de un pensamiento dirigido a desvelar la verdad absoluta por medio de la superación de verdades parciales. Cada uno de los peldaños se toma como el momento de reflexión de una conciencia construida a base de hipótesis que deben ser superadas en pos de la síntesis final, lugar de encuentro con ese difuso concepto de verdad absoluta que es el estadio último del despliegue discursivo.

Las dos primeras partes de las «lecciones» comienzan con títulos parecidos, lo que indica el propósito de establecer nexos entre las novelas: «El tiempo de subir una avenida» y «El tiempo de subir una escalera» son tiempos para conocerse a uno mismo y al mundo circundante. Platón, cuya dialéctica de ascenso es similar a la que representa el proceso hegeliano de superación de las figuras de conciencia, adoptaba esta fórmula en el tránsito de la opinión a la inteligencia. Ascenso hacia el mundo de lo inteligible y descenso, una vez aprehendido el principio del Todo, hasta una conclusión:

Comprende entonces la otra sección de lo inteligible, cuando afirmo que en ella la razón misma aprehende, por medio de la facultad dialéctica, y hace de los supuestos no principios, sino realmente supuestos, que son como peldaños y trampolines hasta el principio del todo, que es no supuesto, y, tras aferrarse a él, ateniéndose a las cosas que de él dependen, desciende hasta una conclusión, sin servirse para nada de lo sensible, sino de Ideas, a través de Ideas y en dirección a Ideas, hasta concluir en Ideas.⁷⁹

79 Platón, *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, introd., trad. y notas de M. Á. Durán y F. Lisi, Madrid, Gredos, 1992, 511b.

La escalera, símbolo del progreso de la investigación en cualquier proceso de este tipo, ofrece desde el comienzo dos posibilidades encarnadas por «rigurosos» y «exploradores». El combate de ideas modernas se bifurca al elegir dos destinos enfrentados, aunque unidos por su esperanza de fusión. El espíritu lógico del Siglo de las Luces se contraponen al espíritu intuitivo del Romanticismo, el entendimiento a la imaginación, la razón al sentimiento:

¿Qué me ofrecen, se decía, los fanáticos del rigor? Un escalera cuyos peldaños llevan a nuevos peldaños, olvidando los anteriores, hasta una atalaya desde donde se puede contemplar un panorama. Pero ese mismo panorama puede recorrerse sin perspectiva ninguna, como puertos al descubierto, traidores en una costa inaccesible, a los que uno no sabía cómo había llegado ni cómo saldría de ellos. Un territorio lleno de peligros y trampas en las que acababa por caerse, mientras los rigurosos contemplaban, seguros y bien provistos, desde su atalaya, las vicisitudes del explorador [...] Algo hay en nuestro crecimiento que responde, en efecto, a una escalera de proposiciones, pero también es de nuestra naturaleza la ruptura que une, la locura que ilumina, el crimen que da la vida y el nacimiento que precipita a una familia entera al abismo de la ignominia (*LJ*, p. 19).

La variante judeocristiana aparece en el episodio bíblico que narra el sueño de Jacob. Allí están resumidas las imágenes del caminante en el desierto, el deseo de unidad con Dios a través de una escala que comunique la tierra con el cielo, el mundo de lo humano y el de lo divino, la promesa de la tierra transmitida por herencia, la piedra como símbolo de perduración y acción de gracias, el tránsito hacia la luz:

Despertó Jacob de su sueño y dijo: Ciertamente está Yahvéh en este lugar, y yo no lo sabía. Tuvo miedo, y exclamó: ¡Cuán terrible es este lugar! No es otra cosa que la casa de Dios y la puerta del cielo. Se levantó Jacob muy de mañana, tomó la piedra que había puesto de cabecera, la erigió como una estela y derramó aceite encima de ella. Llamó a aquel lugar Betel, pues hasta entonces la ciudad se llamaba Luz (Génesis, 28, 16-19).

El narrador de *Las lecciones de Jena* no deja de evocar este episodio, ligado a otras dos imágenes complementarias, el laberinto del Minotauro y el mito de Orfeo. El camino de conocimiento se prefigura desde los precedentes clásico y cristiano, el mito es paradigma de la repetición. El personaje se presenta como compendio de las figuras de Teseo, Orfeo y Jacob:

Háblate a ti mismo Epifanio, pequeña nueva víctima, rézate desconsolado en estas calles interminables, en este laberinto vacío en el que esperas encontrar al minotauro de azufre, o la avenida bordada de estatuas de sal cuyos

rostros cantan el mudo discurso de la culpa. Camina y habla, camina y canta: siempre a la derecha, eso conduce al círculo inacabable; una vez a la derecha y otra a la izquierda, es la escala de David, la espiral negra cuyo norte es el sur [...] (LJ, p. 125).

Félix de Azúa marcará los pensamientos del personaje de *Las lecciones suspendidas* con otras tantas alusiones a los sucesivos peldaños de que consta su investigación. Desde que, en la primera página, «su pie toma contacto con el primer escalón» hasta que, acompañado por las sombras de la escalinata, empuña su pistola en las últimas páginas de la novela, cada alusión representa una nueva etapa en su proceso autodestructivo, un cúmulo de supuestos que acabarán con el agotamiento de ese lenguaje mítico, representado ahora por la figura de Cronos, hijo del Cielo y de la Tierra, padre de Quirón, dios del tiempo que devora a sus hijos desde el momento de su nacimiento y los precipita al abismo de la ignorancia:

Y de nuevo el paso furioso resuena en la escalera, aplastando trozos de tiempo, líquido del termómetro de Cronos, cuyas perlas metálicas ruedan de escalón en escalón hasta la sima negra de la que brotan las burbujas de un montón de condenados antiguos (LS, p. 73).

No será la única vez que se utilicen estas imágenes. Silvio, en *Última Lección*, comienza su particular ascenso, tras las dos novelas anteriores, «subiendo la cuesta de piedras gastadas, hasta las escaleras que llevaban a una de las puntas del pentágono», camino de un «infierno amistoso». El desgaste del pavimento parece señalar ese camino mil veces recorrido por sus antecesores, antiguos condenados en la lección precedente. Este comienzo insta a una nueva analogía, la que el mismo Platón hace entre «el ascenso y contemplación de las cosas de arriba con el camino del alma hacia el ámbito inteligible».⁸⁰ Lo que ocurre es que, en este caso, lo que se persigue no es la idea del Bien o de la Belleza, sino la idea de Justicia. Cuando desciende la escalera de los calabozos en su primera visita al soldado Ganz, condenado, recordemos, por delito de traición al Ejército, en realidad está descendiendo simbólicamente al encuentro con la idea de Justicia, descenso «hasta una conclusión». Se pregunta por la misma verdad que el personaje de *Las lecciones suspendidas* busca en el teatrillo, la que el hombre humillado encuentra, años después, en su calabozo.

80 Platón, *República*, 517b.

En otras novelas, la idea de progreso se representa por cauces distintos. Se mantiene, no obstante, el simbolismo de una misma figura de conciencia tratada en contextos y formas de escritura diferentes. En *Mansura* son las mismas peripecias guerreras las que constituyen los escalones de la aventura. Avanzar en Tierra Santa es como subir escalones hacia la conquista de Jerusalén, vencer al infiel supone acercarse a la figura de Dios. *Cambio de bandera* hará del sistema temporal de desencuentros y de las gestiones por conseguir el hidroavión que le permita bombardear el cuartel donostiarra de Loyola un penoso peregrinaje hacia la idea de Libertad, la liberación de la patria. *Demasiadas preguntas* está construida de manera semejante. El deambular por comisarias y juzgados en busca de Ferrucho marca de nuevo el camino de una doble liberación. Los escalones superados por el idiota se perfilan en los falsos contenidos de la felicidad. La misma estructura de la novela, justificada en términos de escritura autobiográfica, hace que la sucesión de capítulos respete la lógica cronológica propia del género. Superar un estadio de felicidad lleva siempre a un nuevo comienzo. Como en Hegel o Platón, se trata de superar las partes en beneficio del Todo. Cada etapa conduce a la siguiente, y en la última se opera el salto cualitativo que permite acceder al final de la investigación. Este salto cualitativo se da por medio de la felicidad artística, tal como indicaba el *Sistema del Idealismo trascendental* de Schelling. Atrás ha quedado el estudio de la felicidad filosófica. Cuando el idiota narra su experiencia de soldado, episodio que precede al de su suicidio simbólico, se alude a la imagen de la escalera:

Durante la instrucción, ejecutando aquellos movimientos mecánicos que no exigen la menor concentración y poseen, en cambio, un delicado sentido del ritmo, yo ascendía en mi interior los sucesivos escalones de la abstracción y me separaba de la efímera y engañosa trivialidad de los sentidos, camino de los círculos dorados de la NECESIDAD (*HI*, p. 66).

En *Diario de un hombre humillado*, los avatares por los que pasa el personaje para convertirse en hombre banal son anotados cuidadosamente en su diario íntimo. De esta escritura fragmentaria surge la necesidad de agrupar en un solo cuerpo la multiplicidad de yoés que lo habitan, impidiendo que ninguna de las partes domine sobre el todo. Los fragmentos del diario son un conjunto de causas y efectos encadenados. Cada suceso, tomado individualmente, carece de sentido; unidos entre ellos adquieren la coherencia de conjunto. La fragmentariedad se entiende solo

cuando se agrupa en una unidad de escritura. La escritura del diario es principio de coherencia y reunión del pensamiento de uno mismo. El procedimiento es similar al del análisis de las referencias intertextuales que se dan cita en cada una de las novelas. Cada referencia permanece aislada en la posibilidad de un sentido. Vistas en su conjunto, establecen una serie de redes significativas que se organizan según un sistema lógico de interrelaciones. Sus memorias de la banalidad son el resultado tanto de anotaciones de los acontecimientos inmediatos como de la recuperación de episodios de la memoria, suma de pasados actualizados en la única realidad del presente. El diario representa para el personaje sosiego, recogimiento y reflexión, simulacro de orden en unas acciones azarosas. En él se unifican las experiencias en un tiempo detenido, se recupera la identidad y se da sentido al desorden de lo vivido. El diario, forma de expresión del yo, será un modo de diferenciarse de los demás. Escribir es tener una visión, bien que sea fragmentada, del propio yo, reconocerse en los signos dispersos del diario, negar al otro. El personaje pasa a ser, de este modo, un «Yo que se arrastra de página en página». El gran secreto del Chino, la identidad de «el Animal», principio estético sobre el que este personaje va construyendo su gran obra artística (la muerte es el único camino posible para el arte), se encuentra, como en novelas anteriores, al final de la «inacabable escalera por la que veía transcurrir [sus] días en forma de hojas de papel».

Como en la borgiana biblioteca de Babel, la escalera es el símbolo de una escritura tendente al infinito en busca de ese libro total que contenga en sus páginas cada uno de los libros escritos a partir de él. Cada libro es un peldaño, cada peldaño un libro, una cita, una alusión, una referencia, un concepto, una imagen. Peldaños y libros encaminan a una idea. La idea, en su concepción romántica, es una serie infinita de proposiciones, «un despliegue y una ascensión cada vez más comprensivos de las formas poéticas», según la definición que da del término Walter Benjamin.⁸¹ El arte, como la novela, se abre a un camino infinito de conocimiento plagado de posibilidades. La escritura es una posibilidad de hacer existir, una forma que haga posible lo imposible.

81 Walter Benjamin, *El concepto de crítica*, p. 134.

La imagen del camino de conocimiento está vinculada a una idea de repetición basada en el retorno a las enseñanzas del pasado. «Yo soy un caminante y un escalador de montañas», dice el Zaratustra de Nietzsche en «El caminante».⁸² Los personajes de Azúa son también caminantes solitarios que escudriñan en las formas del pasado el fondo de imágenes que les eleven hasta un futuro sin repetición. Esta idea es una constante en el seno del pensamiento moderno. El Hiperión de Hölderlin se preguntaba antes de nombrar la belleza: «¡Oh vosotros, los que buscáis lo más elevado y lo mejor en la profundidad del saber, en el tumulto del comercio, en la oscuridad del pasado, en el laberinto del futuro, en las tumbas o más arriba de las estrellas ¿Sabéis su nombre? ¿el nombre de lo que es uno y todo?».⁸³ Baudelaire, en su célebre poema «Le Voyage», dedicado a Maxime du Camp, comparaba el conocimiento con el veneno que reconforta el espíritu y el fuego que quema el cerebro. La experiencia del abismo es el umbral tras el que se accede a toda forma de sabiduría, el límite de lo pensado y lo que queda por pensar: «Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe? / Au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau!».⁸⁴ Zambullirse en las simas del conocimiento con la esperanza de encontrar algo nuevo es un deseo compartido por todo aquel que ve en la realidad una suma de repeticiones generadas por un movimiento de inercia cultural, la coexistencia de lenguajes en diferentes épocas y períodos de la vida social e ideológica que permanecen en la conciencia de la gente.

El pensamiento humano es, en este sentido, un estigma configurado por anteriores formas fragmentarias de conocimiento, incorporadas, por acumulación de saberes, al presente de la cultura. Este hecho responde, según Freud, a una regla básica de la psicología. En la vida psíquica se conserva todo en forma de huella. La ausencia delataría antiguas presencias que pueden reaparecer, por ejemplo, mediante la práctica de una regresión realizada, desde el punto de vista cultural, a partir del ejercicio de la memoria,

82 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 223.

83 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, p. 80.

84 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, introd. de Claude Pichois, París, Gallimard, 1972, p. 172.

ya sea esta de carácter consciente o resida en el inconsciente colectivo. El recuerdo se constituye en una simple repetición, en una rememoración. Solo el ejercicio de la variante procura al hombre el placer de ver saciadas sus necesidades de diferencia. Los personajes de Azúa apelan a las formas del olvido como momentos plenos de liberación. Si la regla general en la que se halla el conjunto de lo humano conlleva, desde la perspectiva freudiana, la permanencia de lo pasado según la dinámica repetitiva del pensamiento, la excepción a la regla lucha por desligarse de esta tendencia natural de nuestra psique en busca de nuevas formas de concebir el mundo. El pensamiento es como un combate de ideas. La victoria reside en la posibilidad de diferenciarse, la derrota en la condena de repetir. El arma utilizada es la negación sistemática de la herencia —biológica, ideológica, social, religiosa, etc.— que nos modela, el final de la batalla aspira a renovar el porvenir. De este modo se sigue la dinámica del pensador nietzscheano: «Lo más alto tiene que llegar a su altura desde lo más profundo».⁸⁵ El movimiento se comprende por el aprendizaje que ofrece el camino transitado, el examen de las ideas que salen al paso del caminante.

Desde un punto de vista estrictamente narrativo, la escritura aparece como cruce de palabras ya pronunciadas, absorbidas, difuminadas en el discurso personal. El texto es un conjunto de fragmentos heterogéneos, homogeneizados en nuevos corpus, incorporados en un presente movido por la capacidad de variar. El camino del verdadero conocimiento se inicia en los abismos del ser y finaliza al contemplar el panorama desde la cumbre. Escribir es, por lo tanto, una nueva forma de permanencia en lo ya escrito, pero también la posibilidad de un nuevo comienzo. Cada comienzo es una ruptura con los orígenes. Escenas evocadoras de estos paisajes limítrofes fueron pintadas, por ejemplo, por Caspar David Friedrich. La figura del hombre frente a la inmensidad ofrece una visión simbólica de lo inabarcable del espacio de conocimiento que se desea aprehender. Una de sus obras se describe en *Demasiadas preguntas*. Parece tratarse de «Caminante sobre un mar de nubes» (1818). En ella se ve «a un personaje luchando por alcanzar la cima de un majestuoso macizo alpino envuelto en brumas; sobre la cúspide, pintada en delicados grises, podía verse una cruz de término».

85 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 225.

El Tito Duengo de *Las lecciones suspendidas*, que ha recorrido todos los estadios de la sabiduría mítica, desaparece al final de la novela por una pequeña puerta y pide que la cierren a su paso. «¿Qué puerta?», pregunta el Raspado. «Toda puerta que se haya podido abrir», le responderán, cualquier puerta que se abre o se cierra al entendimiento del hombre. Silvio busca en su memoria las imágenes que relacionaban puertas y hombres para solucionar el enigma de la conjura del soldado Ganz. El hombre humillado ve en «el juego de puertas» la amenaza de la presencia de unos signos que no conducen a significado alguno. Para Alberto Ferrer, cada puerta que pueda abrirse en su relación con Gloria esconde un ideal y una actitud con sombras de amenaza. El abismo y la cumbre son dos nuevos polos con los que se representan el principio y el fin de una investigación también cifrada en los conceptos de sujeto y objeto. La imagen del abismo es referencia permanente en las novelas de Félix de Azúa. Esta figura del límite, fisura del pensamiento trágico, señala la presencia y la ausencia de un territorio compartido por dos mundos diferentes, el mundo de lo sagrado y el de lo profano, la vida y la muerte, la razón y el sentimiento, la manifestación del mundo fenoménico y el anhelo de posesión metafísica. La novela, puesta al servicio de las ideas, se convierte en un género exegético, el texto pasa a ser comentario de textos. El pensamiento de la historia invierte los términos de su enunciado para transformarse en historia del pensamiento. El abismo es el lugar en que se libra la eterna batalla de las ideas, la razón de ser y la posibilidad de llegar a ser, el vacío y la plenitud. En el salto cualitativo que debe darse para salvarlo reside la solución al continuo de las ideas, el salto del vacío a la plenitud, franqueando la frontera indefinida que separa a uno mismo de su yo ideal. El descubrimiento del enigma solo puede realizarse por medio de una ruptura reservada a la figura del genio, único personaje capaz de convertir la cantidad en cualidad, la traición en virtud. Federico, en *Momentos decisivos*, dice antes de su despedida hacia tierras americanas al referirse a sus «conocidos», es decir, Paco [Ferrer Lerín], Félix [de Azúa] y Pedro [Gimferrer]:

Debo decir que llevaban su condición de artistas con la airosa moral de los Caballeros del Santo Grial, es decir, de un modo perfectamente irresponsable muy característico de la época. Y si alguien les hubiera dicho que el trabajo artístico exige tanto oficio, esfuerzo, estudio y seriedad como la carpintería o la medicina, se habrían puesto sardónicos. Para ellos el arte era el resultado del carácter, un camino que escogen aquellos que rechazan radicalmente las convenciones y reglamentos porque eligen una vida pintoresca. El arte, creían, no era otra cosa que el rechazo a toda integración. Y la obra de

arte, una excrecencia espontánea de algunos enemigos de cualquier pacto. Pocos años más tarde, aquella visión trivial y moralizante había triunfado en el mundo entero, pero entonces todavía no y ellos se sentían excluidos o en camino de exclusión (*MD*, pp. 21-22).

O mucho antes, el narrador de *Las lecciones suspendidas*:

[...] la verdadera traición es la solución del continuo y que en el saber sólo haya saber e ignorancia, sin pistas, en un discontinuo que obliga a saltar del vacío a la plenitud [...] (*LS*, p. 97).

Edipo, Prometeo, Luzbel o Fausto⁸⁶ son citados en el texto. En todos ellos, la acción libre desencadena un castigo cuyo efecto consiste en invertir el resultado de sus deseos. Al traspasar los límites de lo posible, la luz se convierte en oscuridad, el deseo de saber en ceguera, la posibilidad en quimera:

No: un día tenéis que volver a lo que se os entregó con laxitud, para encontrar su verdadera resistencia, la cual os dará idea de vuestro propio saber. Quiera el cielo que entonces, cuando notéis todo el peso de una cabeza llena, grave de concepciones, no sintáis en vosotros el aguijón de la soberbia y, lanzándoos con desmedido impulso, caigáis en la quimera del saber total, ya que en tal caso, como Fausto y Luzbel, seréis condenados a la ceguera (*LS*, p. 150).

El episodio bíblico que relata las «Tentaciones de Jesús» (Mateo, 4, 1-11) sirve para ilustrar, desde el punto de vista cristiano, el espacio abismático en que se mueve toda búsqueda, un camino que, desandado mediante el pensamiento del retorno, da la propia medida de la sabiduría en forma de huella:

Recordad esto: en el borde mismo del abismo, la seductora voz de Satanás os mostrará la riqueza de Jerusalén; debéis rechazarle con potente voz, debéis deciros que en vuestra pasión habéis llegado al más alto lugar y que a

86 Se refiere al acto V, escena VI del *Fausto* de Goethe. La Inquietud y Fausto dialogan: «LA INQUIETUD. Experimentálo ahora que, maldiciéndote, me alejo de ti. Los hombres son ciegos durante toda la vida. Al presente, ¡oh, Fausto!, sólo tú al fin. (*Le sopla en el rostro y desaparece.*)

FAUSTO (*Cegado*). La noche parece penetrar cada vez más profundamente, pero en mi interior brilla una luz clara. Lo que yo imaginé, me apresuro a ejecutarlo. La palabra del señor es la única que tiene autoridad. ¡Arriba! ¡Fuera de la cama, vosotros mis servidores, uno por uno! Poned fielmente de manifiesto lo que con audacia concebí. Empuñad los útiles, poned en movimiento pala y azadón. El plan diseñado debe llevarse luego a feliz término. De un orden riguroso, de una febril actividad, resulta la más bella recompensa. Para dar cima a la más grande obra, un solo ingenio basta a mil manos». J. W. Goethe, *Fausto*, p. 418.

partir de ahí sólo un nuevo movimiento, contrario al anterior, puede daros la serenidad y la satisfacción; iniciaréis entonces un proceso inverso, olvidando sistemáticamente lo aprendido hasta tener por completo la cabeza vacía y sin memoria, mas con la huella de lo ido. Y os aproximareís a la tumba como recién nacidos que nada saben, pero que lo contienen todo en forma de señal y rastro: senderos trazados en el bosque, que a ningún lugar llevan, pues fueron hechos para volver (*LS*, p. 150).

Este retorno a las formas del pasado se realiza principalmente desde tres puntos de vista. El mundo clásico y el mundo cristiano proporcionan un fondo de imágenes culturales que se fusionan en el ámbito del pensamiento idealista. Los diferentes personajes mitológicos y bíblicos suplen a las ideas de la filosofía, las encarnan, son utilizadas como conceptos o símbolos de una cierta manera de concebir el mundo. El retorno es una tendencia propiamente idealista en el proceso de la cultura. Al averiguar los entresijos de este gran laberinto, se espera desvelar el fraude ideológico que ha contribuido durante siglos a formar al hombre contemporáneo. La metáfora del camino, tan arraigada en la tradición literaria, se asienta en sus formas arquetípicas originales. Es como si solo pudiera comprenderse el sentido del viaje al remontarse a los grandes periplos iniciáticos de la Antigüedad. El viaje hacia el conocimiento que van a emprender los personajes se equipara desde un primer momento con esa otra aventura llevada a cabo por los Argonautas en busca del Vello de Oro. Como ellos, nuestros personajes navegan «bajo el soplo de un viento más poderoso», atravesando «escollos y arrecifes»; sienten, paralelamente, la «fatiga de caminante en el desierto» en busca de la Tierra Prometida que Yahvé reserva a los hijos de Abraham.

El regreso hacia el pasado tiene como objetivo trazar caminos de futuro. La mención al pensamiento de Schopenhauer se hace obligada. Existe una semejanza entre la imagen utilizada por Azúa para connotar las dificultades encontradas en el camino de su personaje hacia el conocimiento y el siguiente pasaje en que el pensador alemán expone su idea de la vida como padecimiento: «La vida misma es un mar sembrado de escollos y arrecifes que el hombre tiene que sortear con el mayor cuidado y destreza, si bien sabe que aunque logre evitarlos, cada paso que da le conduce al total e inevitable naufragio, la muerte».⁸⁷ La coincidencia es no solo semántica, sino léxica, una nueva mediación en el discurso del personaje.

87 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad*, p. 245.

En *Mansura*, los peregrinos a Tierra Santa creen hallar en el nacimiento del Nilo la fuente de la eterna juventud. El curso del Nilo marca el camino en cuyo origen, ascendiendo a la fuente, está el Paraíso Terrenal. Cuenta el cronista de *Mansura* que las gentes del sultán de Babilonia habían visto una fuente protegida por «una montaña de rocas finas, lisa como un muro de fortaleza, imposible de escalar», poblada por «muchas fieras terribles, como leones, elefantes y serpientes», dispuestas a devorar a todo aquel que «pusiera el pie en la tierra». Quien se aproxima a ella queda sordo, variante de la tradicional ceguera, por el estruendo del agua. La nube de espuma que mana de ella les impide ver la altura. Este breve relato nacido de la «imaginación» del cronista, que precede a la fortificación de los cruzados frente a las murallas de Mansura, responde, en cambio, a una recreación de la «Descripción de la Jerusalén celestial» escrita por Juan⁸⁸ en el Apocalipsis (21, 9-27; 22, 1-5). Los recursos literarios prefiguran la imaginación del cruzado catalán en lo referente al ascenso a la fuente, la fortaleza y el agua. Los animales —leones, elefantes y serpientes— evocan la idea de la bestia que debe ser vencida por el ángel, que es quien posee «la llave del abismo».

Las variantes realizadas en torno al relato bíblico ponen de manifiesto en igual medida el paralelismo entre las iconografías de las tradiciones clásica y judeocristiana. El misterio por desvelar está protegido a la mirada de los hombres, ya sea, entre otros, por la espada flameante del Génesis, la muralla del Apocalipsis, el velo de Maya o el dragón que custodia el Vello de Oro en la aventura ultramarina. La travesía del desierto no tiene otro objeto que recuperar la Tierra Prometida, pérdida esencial de los primeros padres al atreverse a desafiar la sabiduría divina.

La advertencia final del Apocalipsis delata hasta qué punto la idea del Paraíso perdido está sometida a la traición de la primera palabra. Respetar la palabra de Dios es tener asegurada la permanencia en el seno de la Unidad. Acatar la condena del Verbo implica repetir las formas, asemejarse, en cuanto eco, a ese primer pronunciamiento. Transgredirla supone rebelarse contra dicha condena, sustituirla por otra condena sin promesa de redención: «Yo declaro a todo el que escucha las palabras de la profecía de este

88 Sobre la autoría real de este capítulo del Nuevo Testamento, vid. *La Biblia*, Barcelona, Círculo, 1991, p. 1262.

libro: “Si alguno les añade algo, Dios le añadirá a él las plagas que están escritas en este libro. Y si alguno quita algo de las palabras del libro de esta profecía, Dios le quitará su parte del árbol de la vida y de la ciudad santa, que están descritos en este libro” (22, 18-19).

Se trata, como se sugiere en *Las lecciones suspendidas*, de recuperar una herencia transmitida por los libros, textos míticos y sagrados entregados por el padre, palabra que contiene todas las imágenes necesarias para comprender la vida. El paratexto firmado por Novalis, que precede a la segunda parte de la novela, de título «El tiempo de escribir un informe», hace balance de la investigación del personaje. El lugar que Novalis imagina, al que iban dirigidos los deseos del personaje, apunta a un cambio de decorado cultural con respecto al anterior. La muerte «es siesta espiritual», Jerusalén amurallada un «jardín»:

La siesta del reino espiritual es el mundo floral. En las Indias, los hombres duermen aún, y su ensueño sagrado es un jardín rodeado por torrentes de leche y de miel (*LS*, p. 213).

Si nos atenemos a la lectura que se desprende del pensamiento nietzscheano, el verdadero significado de las enseñanzas recibidas solo puede entenderse una vez finalizado el aprendizaje. La comprensión de la Idea se da como retorno. Félix de Azúa coloca a sus personajes en el mismo dilema que el solitario Zaratustra, dos caminos por recorrer convergentes en uno solo, un portón denominado «Instante» que permite el acceso tanto hacia el pasado como hacia el futuro y el susurro impertinente del enano, que le dice: «Todas las cosas derechas mienten [...] Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo».⁸⁹ Esta idea aparece también en la primera novela mediante el juego de personajes contrapuestos. Sea cual sea el camino elegido, ambos conducen a un mismo punto, pues la clave del movimiento en que se ven envueltos, la clave del «cuarto movimiento», es circular.

El personaje, acompañado por Epifanía, se encuentra ante la imagen del padre, hundido en un sillón. El diálogo entablado entre ellos, carente de símbolos tipográficos que indiquen las sucesivas intervenciones, es un

89 Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, p. 203.

único discurso, varias voces que se unifican en una sola. El padre y Epifanía son, como el resto de los personajes que aparecen en la novela, proyecciones creadas por la imaginación del personaje. Epifanía había sido calificada como «el discurso mismo». De las frases pronunciadas por el padre se deduce la amplitud y naturaleza del camino que debe recorrerse:

Venid más cerca. Sí, padre; ya estamos aquí. Sólo venimos a ordenar unos papeles, pero si interrumpimos tu meditación más vale que nos retiremos, pues tu sabiduría es la gran herencia, la única herencia... ¡Cuán cierto, hijo mío, la única!..., que puedo esperar y es, por tanto, mi deseo que esa sabiduría crezca hasta el último día. Y en ese día último, hijo mío, yo te diré la máxima enseñanza, aquella que sólo debe darse cuando el discípulo ha recorrido todos los caminos y ha hablado con todas las gentes [...] demos paso a estos niños y sus estudios, regocijémonos al ver sus todavía mal formadas cabezas entrando en batalla con textos que les sobrepasan, como los héroes jóvenes [...] Y también así, hijos míos, esos textos, esas imágenes que nos ocupan, se entregarán a vosotros y a vuestro torpe entendimiento; pero debéis recelar, pues pronto veréis que sólo entregan una parte de su naturaleza, guardando la más profunda para cuando, tras el peregrinaje y los años de preparación, volváis a ellas (LS, pp. 149-150).

Una actitud similar muestra el cronista de *Mansura* al afirmar:

[...] el peregrino no puede descubrir su cabeza hasta que es alface, o sea, hasta concluida la peregrinación (M, p. 96).

La revelación final supone, al igual que en la filosofía del arte de Schelling, el conocimiento de lo Absoluto, el desvelamiento de una forma que, por hallarse ausente, puede ser explicada únicamente por medio de categorías teológicas. La ciencia, encerrada en su eterno círculo de posibilidades, deja su lugar al conocimiento intuitivo. El arte se carga de connotaciones religiosas. El personaje de *Las lecciones de Jena* avanza según la tendencia idealista que conduce al todo, sintiéndose un elegido entre los hombres, una nueva encarnación del héroe, para revivir el sueño que llevara a Luzbel «hacia el seno oscuro», ya que «para él la realidad se da como un todo, en un momento»; en *Las lecciones suspendidas* se pretende adivinar «el detalle significativo que todo lo ordena», la clave que sostiene la bóveda del pensamiento. El humillado está investigando «las más severas simas del espíritu». Jordi es, como Zaratustra, «un escalador de montañas», no un hombre de acción; Alberto recurre al arte como medio para esclarecer la vida, su momento decisivo reside en el conocimiento de la artisticidad (la claridad), un camino de verdad instalado en el no tiempo; Gabriel,

en el momento de su suicidio, «imitó el gesto de ponerse una capucha, sonrió con una mueca espantosa y comenzó a subir las escaleras».

De la tensión entre la afirmación pura y la más absoluta de las negaciones surge la figura de la decepción, que es ausencia de la ausencia, el vacío primigenio recuperado. Entendimiento e imaginación, fuerzas encontradas del pensamiento humano, reproducen el dilema nietzscheano ante el portón llamado «Instante». Cualquier momento decisivo que se toma en la vida de las personas, se sugiere en la carta que Federico envía a Alberto, se realiza en el instante en que contemplamos ambas posibilidades, un momento en que se asume la propia muerte:

En la vida de todo hombre [...] hay con frecuencia un momento decisivo que tuerce el futuro con irreparable fatalidad y nos introduce por un camino para el cual no estábamos pertrechados [...] Sólo pasados muchos años podremos confesarnos que toda nuestra vida no ha sido sino la consecuencia de aquel brevísimo instante, de aquella minucia, de una distracción trivial. Conocer cuál ha sido nuestro momento decisivo (aunque siempre lo descubramos demasiado tarde), es lo que permite, aunque ni a todos ni siempre, morir en paz (*MD*, pp. 11-12).

La sabiduría se busca del lado de las ideas o del lado de la realidad, del de la totalidad o del detalle particular. La disyuntiva en que se sitúan los personajes está en su estilo de discernimiento. O bien se opta por la sabiduría divina, modo de alcanzar el conocimiento mediante el método especulativo, o bien por la sabiduría callejera, basada en la observación de las formas empíricas. Una se reafirma en sus procedimientos puramente idealistas, la otra se escinde en una dialéctica de fines materialistas, «pues callejera, que no celeste, es toda sabiduría humana», afirma el narrador de *Las lecciones de Jena*. Silvestre Pastor increpa a su amigo Dámaso Medina para que descienda al mundo de la realidad, al mundo que denota su apellido: «El lugar de los sabios es la calle, no el pesebre».

Schopenhauer dedicó varios capítulos de *El mundo como voluntad y representación* a subrayar el padecimiento de la vida. El dolor es lo que media entre la voluntad del hombre, sus aspiraciones de absoluto, y la conciencia de la esencia de cada cosa. El grado de dolor está relacionado directamente con la sabiduría que cada uno posee. El genio es por ello quien más sufre este estado. La vida es un eterno caminar hacia una muerte segura, una dilación que oscila entre el deseo y el hastío. El conocimiento puro es la ausen-

cia de deseo, la satisfacción de todos los deseos. Para Schiller, la representación del sufrimiento no constituye un fin artístico, pero sí un medio para expresar el mundo de lo suprasensible, la estética de lo sublime. El *páthos*, que indica una superioridad moral, es la primera exigencia que debe imponerse el artista trágico, ya que el decoro falsea la realidad de las cosas.

Azúa utiliza estas ideas desde las primeras páginas de sus novelas, crea con ellas a sus personajes según una yuxtaposición de modelos preestablecidos, un cruce de conceptos que adscribe a un ámbito de pensamiento del que deberán ir desprendiéndose poco a poco, invitándoles a participar en una progresiva toma de conciencia a través del laberinto de engaños de la realidad. En *Las lecciones suspendidas*, el peregrinaje supone la búsqueda de un punto «que dirige fuera de cada noche personal, para cazarlo y someterlo», de modo que el mundo exterior se transforma en mundo interior, el pensamiento del otro se interioriza hasta hacerse intimidad, lo que conforma al personaje es el trayecto recorrido. La pedregosidad de la búsqueda aparece como «camino tortuoso», «paraje desconocido», «noche oscurísima». El camino es tiempo, «el dolor debe de ser lo que alimenta el molino del tiempo». A semejanza de la poética hölderliniana, el hombre reflexivo se identifica con el hombre sufriente. El camino doloroso se imagina en los personajes como «laberintos» del pensamiento, «bosques» personales que «tanto más acercan a la salida cuanto más se distancia del centro el extraviado».

Silvio, en *Última lección*, intenta guiarse por «el laberinto de su intuición», perdido como está en un «laberinto de dolor». Su alma es una «cárcel mortal», reminiscencia de los conceptos platónicos de cuerpo y alma. El idiota sobrelleva su simulación de la felicidad «a costa de los mayores sufrimientos y de un hastío infinito». La sala de redacción donde se prepara la Enciclopedia del señor Monje, en *Momentos decisivos*, es vista desde la altura como «un laberinto cuyos muros de papel escondían a cuarenta teseos en busca de una salida honorable». La Enciclopedia es también un laberinto de los saberes, una muestra de nuestra cultura patafísica. Los personajes van en dirección opuesta a la del centro heideggeriano, lugar de la verdad del ser. Su interior está formado de exteriores. De ahí que caminen hacia la nada.

El hombre humillado, sabedor de la necesidad que tienen todas las generaciones de adoptar una divisa que dé sentido a sus vidas, recurre a la

frase latina *Per aspera ad astram* [sic], variante de *Per ardua ad astra*, consciente del vacío de significado que encierra. Su deseo no es contar, sino contarse en el espacio laberíntico de la ciudad. Más tarde, en *Momentos decisivos*, Alberto se burlará de esta sentencia o de otras del tipo *sator arepo (tenet opera rotas)*, aparecidas en los cuadros del estudio de Toti Malagarri-ga. El enigma que plantean remite a la vaciedad de sus significados.

Ferrucho, en *Demasiadas preguntas*, es quien mejor define el nihilismo visceral de los personajes de Azúa. En él se resumen de modo inequívoco las ideas estéticas y morales del idealismo filosófico. Su muerte, como la de los grandes personajes trágicos, consiste en la purificación por el dolor o, dicho en términos schopenhauerianos, en la pérdida de la voluntad de vivir, la muerte del deseo. El desenlace trágico de la novela, como ya señalaba este a propósito de autores como Calderón, Shakespeare, Voltaire o Goethe, está motivado por una lucha de caracteres morales opuestos. Sentenciado por la sociedad, condenado a cumplir «las estaciones del dolor» que conducen a la cárcel de Carabanchel, muere en ella para expiar las culpas de los demás, la culpa originaria que arrastra todo hombre desde el nacimiento. Su muerte es un nuevo acto simbólico de negación de todo lo heredado, negación absoluta que debe concluir en diferencia absoluta, es decir, en libertad. Ferrucho sufre su vía crucis particular de comisaría en comisaría, de calabozo en calabozo, hasta ir a parar frente al juez Molina, personaje que cumple el papel de Poncio Pilatos en el contexto judicial de la España de la transición:

Había en todo ello, pensaba Dámaso, un pecado magno, una profanación. David llevaba consigo un pedazo de vida por lo menos tan sagrado como el de sus hermanos, si bien sus hermanos representaban aquel otro mundo (sobrehumano) en el que sólo la muerte purifica del dolor y de la imperfección. Un mundo, el de Dalila y Ferrucho, en el que todo nacimiento es una condenación porque es un acto de sumisión. El mundo de la negación perpetua, indefectible, soberbia (*DP*, p. 159).

La narrativa de Azúa progresa al convocar y negar cualquier forma de absoluto —idea, símbolo, metáfora, imagen, etc.— como paso previo para el descubrimiento de uno mismo. Los personajes acaban siendo el reflejo de sí mismos contemplado ante el espejo, la inversión de la propia figura. Su estado final, despojado de todas las enseñanzas adquiridas, es un punto de partida, la garantía de saberse ante un nuevo principio. Hay que ser yo sin ser otro, adquirir la capacidad de decir sin tener que repetir. La de-

semejanza se alcanza al negar la semejanza. Esta última es un medio para llegar a residir en el tiempo vacío de contenidos, un tiempo ideal que parece alcanzarse al final de la investigación, una vez consumada la tendencia al desaprendizaje de lo adquirido.

El cronista de *Mansura*, tras el fracaso de las tres lecciones anteriores, sabe que la búsqueda de uno mismo es una tarea que conduce inevitablemente al hastío. A pesar de ello, el peregrinaje de los personajes en busca del vacío dejado por la idea de Verdad toma siempre como premisa el conocimiento de uno mismo a través de ese diálogo superador, conformado por la pluralidad de discursos que se integran en la cultura. La literatura, discurso de pretensiones artísticas, supone el cruce de todos los discursos que componen la realidad humana, el escenario perfecto para obtener una idea de la evolución ideológica de la conciencia en cada momento de la historia. Este proceso de diálogo se define en términos de estructura narrativa. El juego de tensiones entre los protagonistas ilustra, con retoques, la naturaleza dialógica atribuida al género novelesco, consistente, en este caso, en el movimiento de aprendizaje en que se ve inmerso el primer personaje hasta averiguar lo que ya sabe el segundo: el primero adopta los contenidos que definen a su oponente. Este planteamiento obliga a un continuo trabajo de reelaboración temática y formal en torno a los mismos esquemas por parte de su autor.

El narrador de *Las lecciones de Jena* presenta ya en las primeras páginas la imagen del personaje reflexivo que pasea por la historia del arte y del pensamiento. Hace de la literatura un lugar para comprender y revisar las ideas formuladas por la sabiduría antigua y moderna. Roma, Grecia, Oriente o Jena son, no en vano, los lugares adonde viaja la mente del personaje en un proceso que iguala los términos de introspección y retrospectión. El yo es un conjunto de otros que han ido sedimentándose en él con el paso del tiempo, participando de sus mismas inquietudes y de su deseo de saber. Todo lo dicho, lo pensado, está de algún modo presente en lo escrito. Cada declaración contenida en las palabras, abierta siempre a nuevos significados, espera ser revivida por medio de la lectura, si no lo ha sido ya, involuntariamente, a través de la herencia. La realidad del mundo de la cultura está hecha de palabras e imágenes, de certezas e incertidumbres, de construcciones físicas y mentales. El camino de los personajes consiste en orientarse por ese dédalo discursivo hasta encontrar una salida que pro-

porcione el privilegio de poseer una idea radicalmente personal. Ahora bien, hay que saber, desde Rimbaud, que *Je est un autre*, el resultado condicionado de una existencia anterior, la presencia de su ausencia.

En *Las lecciones suspendidas*, el personaje dialoga con las estatuas en la escalera de mármol desde la que comienza el ascenso. Los lienzos y urnas que acogen a las estatuas sugieren la presencia de los demás en el camino personal, la enseñanza y el engaño que supone transmitir sus ideas, el gran discurso-palimpsesto de la cultura contemporánea. La escena se cierra con una declaración significativa que despierta al lector del ensueño en que se había visto envuelto. Todo lo imaginado es producto de las lecturas, invenciones morbosas de un personaje que habla solo. Su monólogo está construido sobre los ecos de otras voces, el decorado de su historia es una recreación de antiguos decorados, de su discurso se desprenden fragmentos de otros discursos, motivos que recuerdan temas de las prosas poéticas de Hölderlin, lugares imaginados en las novelas de Julio Verne o de Defoe, episodios vividos por el Marcel de *En busca del tiempo perdido* e ironizados por el personaje (la memoria involuntaria del famoso episodio de la magdalena). La lectura conforma su personalidad mediante un proceso de apropiación e interiorización, un yo que se afirma repitiendo al otro, «un personaje que clasifica papeles». En ellos descubre las distintas posibilidades que posee uno mismo para ponerse en el lugar del otro. Encerrado en su laboratorio de investigaciones, recorre «pasillos y moradas interiores» guiado por sus repeticiones obsesivas en busca de nuevas víctimas, nuevas ideas a examen sobre las que proyectarse. La búsqueda de la perfección, que es búsqueda de una forma de escritura renovada, le lleva a un último hallazgo:

[...] que ni siquiera eso es la perfección, que no consiste en repetir diferenciando la repetición, sino que la perfección está más allá; está en los vacíos que jalonan una tarea y otra, pero no en la tarea misma; se sostiene en los momentos en que confesamos: sí, aunque parezca haberse terminado, no hace sino empezar (*LS*, p. 224).

El exilio como forma de futuro

La frase de Hölderlin —«Un signo somos, sin significado [...] y casi hemos perdido el lenguaje en tierra extranjera»—, expresa el desarraigo espiritual que caracteriza la época romántica y contiene el sentido mismo

del trayecto narrativo de unos personajes que, desde la herencia cultural aportada por su autor, incorporan en sus respectivas historias el lastre de épocas anteriores: el estigma del exilio y su reconfiguración paradigmática desde la contemporaneidad. Los ejemplos modernos de este tipo de postura vital son numerosos y contribuyen a alimentar el mito de la artisticidad.

Platón concebía el modelo como copia de la idea. Incluido en esta teoría, esbozada en su mayor parte en sus *República* y *Parménides*, se le atribuye una forma inmutable generadora de múltiples copias por medio de la imitación. La copia guarda con el modelo una semejanza interna, reproduce su esencia, es un producto creado a partir del paradigma ideal. De este modo, lo universal se repite en lo singular. El *exemplum* de la antigua retórica es, no obstante, de procedencia aristotélica, un término técnico basado en el *parádeigma* de la *Poética*, utilizado literariamente en el caso de las historias de personajes nobles que se insertaban en el relato a manera de testimonio, preludio clásico de los posteriores relatos hagiográficos. Estas comparaciones históricas que los personajes aplican a su propio presente fueron definidas por Curtius⁹⁰ como «casos de virtudes y debilidades humanas que se hallaban en autores antiguos», al igual que sucede más adelante con un nuevo ejemplo teórico: el personaje ejemplar (*eikón, imago*), cuya función es encarnar una cualidad o conjunto de cualidades en una misma figura. El concepto medieval se concreta en Juan de Garlandia, para quien el ejemplo se dice o se hace con una persona auténtica digna de imitación.

El arte del Romanticismo vuelve de nuevo los ojos hacia lo clásico. Ya sea desde los puros contenidos goetheanos o desde la intuición de la idea como infinitud del arte y de su unidad, postulada por el propio Schlegel en su teoría artística, el modelo se convierte para el artista en un medio que concentra la expresión misma del pensamiento. La búsqueda de equivalencias entre autores del pasado y personajes contemporáneos no solo conlleva desde antiguo el juego basado en la alusión al suceso biográfico y su reformulación novelesca, un tratamiento ficcional de la historia. Es también una manera de incorporar la ficción a la propia ficción, de repetir simbólica y conceptualmente, de entablar un proceso de sublimación

90 E. R. Curtius, *Literatura Europea y Edad Media Latina*, vol. I, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, F.C.E., 1955, p. 54

que pierde los vínculos con su referente real en beneficio del efecto estético. La crónica, desdibujada en sus contornos, descontextualizada, deja paso a la reconstrucción del mito según criterios de identidad y semejanza, identidad respecto al modelo del pasado y semejanza en su actualidad.

El tema de la total identificación con un autor o personaje es un principio antiguo dentro de la teoría literaria, está ligado desde sus comienzos a la literatura. Pero si se trata de buscar ejemplos contemporáneos, quizá sea Borges, con la mirada puesta en Cervantes, quien lleva la idea hasta el extremo con su «Pierre Ménard, autor del Quijote». Este personaje, como ya sucediera con Bouvard y Pécuchet, no desea limitarse al ejercicio de la variante que supone la referencia al modelo. Quiere ser Miguel de Cervantes, lo que, trasladado al anterior contexto platónico, se confunde con el deseo de divinización tan propio de la época romántica. Su objetivo es convertirse en la repetición misma, la copia literal, no una simple interpretación del texto cervantino según determinadas coordenadas históricas. Escribir el *Quijote* en un idioma diferente del original le obliga, en cambio, al empleo de signos de distinta naturaleza, signos que, a pesar de remitir en última instancia a los mismos significados, son siempre cambiantes. Los múltiples borradores que esboza a partir de la novela cervantina le convencen de que la copia es un absurdo, un ejercicio estéril. Lo lícito es dar libre curso a la imaginación.

Deleuze incidiría también en la doble naturaleza de las cosas. Cada cosa tiene dos mitades, las dos mitades del símbolo, una mitad ideal que se hunde en las raíces de lo virtual, constituida por relaciones diferenciales y sus singularidades correspondientes, y una mitad actual, poseedora de las cualidades que actualizan esas relaciones y por las partes que actualizan las singularidades. Algo semejante subyace en el comentario que Félix de Azúa realiza en torno a la estética de Denis Diderot. El concepto de modelo ideal se concibe simplemente como un método, «un producto sociohistórico sin posible continuidad en una cultura diferente». La imagen del genio, caracterizada por la ruptura con los convencionalismos sociales y artísticos, tiene su razón de ser en la búsqueda de una libertad preocupada por el desarrollo de la propia naturaleza. Los personajes de Azúa, deseosos de encontrar el significado de su propia libertad, caen en la trampa —trampa del signo— que implica la imitación de patrones y se sitúan en el extremo opuesto al que desean acceder. Buscan la diferencia desde la sumisión al modelo. Como en el caso de Pierre Ménard, el camino que se

abre ante ellos no puede ser otro que el de una reflexión que desemboca en la negación metódica, en la invención de su propia libertad.

Hölderlin, Van Gogh, Dostoievski y Kafka ejemplifican el estado de soledad y extrañamiento tan propios de la experiencia moderna del exilio. Los cuatro son expresamente citados en las novelas de Félix de Azúa. Las ideas desarrolladas en su ensayo sobre Diderot se transmiten también a sus ficciones. Los personajes son modelos teóricos desde los que investigar en vidas u obras ajenas la experiencia del exilio. La imagen del gabinete fáustico que aparece como motivo recurrente en *Las lecciones de Jena*, *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado* se confunde con la metáfora de la biblioteca. Experimentar quiere decir ser otro. La distancia que separa al sujeto de su objeto, el desdoblamiento de uno mismo, supone un largo peregrinar por otros espacios literarios donde el autor, a la manera de Kierkegaard, analizará ese proceso de cosificación en términos de relación interhumana. Un recorrido por los principales modelos elegidos revela el grado de coincidencia de la obra ficcional con su obra ensayística, la manera en que la reflexión y el análisis pueden ser reorientados con vistas a una actualización contemporánea.

El idiota, por ejemplo, instala su «gabinete de investigaciones» en el piso de estudiante que comparte con un tal Pedrito en Pamplona, un comedor que consta de «dos ceniceros desbordantes de colillas, una botella de ginebra Giró semivacia y *Crimen y castigo* abierto sobre la mesa con las tapas hacia arriba». A esto hay que añadir un ejemplar de *El Castillo* de Kafka. Estas dos alusiones son referencias importantes que completan el universo libresco del personaje y sugieren nuevos datos sobre su carácter. Su denominador común es el sentimiento de exclusión social simbolizado por Raskólnikov y el agrimensor. Dostoievski y Kafka reproducen atmósferas semejantes en sus novelas, son los encargados de revelar esos mundos internos y herméticos donde viven sus personajes, sujetos creados para exponer las miserias del ser humano, los vericuetos de una conciencia que encuentra su salida en el sufrimiento, en el debate entre la razón y la locura, entre el amor y el odio a lo(s) demás.

En «Quemar los escritos»,⁹¹ Azúa se detiene en el alcance del adjetivo «kafkiano»:

91 Félix de Azúa, *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, 1989, pp. 179-182.

El ciudadano Kafka, el hombre que vino a ese mundo guarecido bajo ese nombre, no es más que un montón de hojas escritas, él mismo no quiso ser otra cosa que una mano que escribe. Rechazó la familia, el trabajo, la amistad, el ocio, la diversión, la política, el dinero, el vicio... todo eran frivolidades que podían distraerle de su verdadero ser, de su verdadera persona. Se convirtió en una mano que dibuja incansablemente letras sobre un papel. Se convirtió, por su propia voluntad, en uno de los más puros escritores que en el mundo han sido, el escritor por antonomasia [...].

Sus personajes son reflejo de su manera de ver el mundo. El agrimensor es un exiliado en una tierra que no conoce ni comprende, un buscador de verdades que abandona sus orígenes por la llamada del habitante del castillo, la llamada de su propia naturaleza. Raskólnikov, personaje de *Crimen y castigo*, es un joven nihilista en busca de «la palabra nueva», un iluminado cuya contribución a la felicidad humana es el derecho al crimen. Su particular búsqueda de la verdad le insta a destruir el presente, simbolizado en el asesinato de la anciana prestamista, en nombre de algo mejor. Es un ser asocial, un personaje que se guía por el desprecio hacia todo como rasgo fundamental de su carácter. Para Azúa, Dostoievski es el escritor abyecto por excelencia: «Para describir apropiadamente nuestro mundo, el mundo que somos nosotros, para hacérselo comprensible y visible, son precisos escritores abyectos, retorcidos, malévolos, subterráneos y agusanados».⁹² Sus personajes serán referentes inmediatos no solo del idiota, sino también de ese hombre humillado que recoge el testigo de la investigación sobre el contenido de la felicidad en forma, esta vez, de banalidad. El deambular del hombre humillado por los bares del Barrio Chino de Barcelona recuerda la definición que Azúa hace de los personajes dostoievskianos en «El escritor como hombre insoportable»: «ese género de ciudadanos, frecuente en los bares a última hora de la noche, que nos hablan demasiado cerca, apestandonos con su aliento y salpicándonos de saliva. El relato, además, es impudicamente personal, una confesión íntima que no queremos oír, que nos avergüenza escuchar. Un pellejo de alma ulcerada. Ese borracho de últimas horas de la noche es una pesadilla, un excremento social cuyo hedor impide incluso la indiferencia».⁹³ En el capítulo que le dedica a Dostoievski en *Lecciones de Lite-*

92 Ib., p. 165.

93 P. 163.

ratura *Universal*,⁹⁴ destaca ante todo el carácter del escritor como «transmisor y elaborador de su propia experiencia». Le interesa poner de manifiesto la fuerte relación existente entre personajes y episodios de su vida con otros narrados en sus novelas. El nihilismo radical que caracteriza a sus personajes no procede de posturas estetizantes o ideológicas, sino de su experiencia vital acumulada en el tiempo, cuyo personal gabinete de investigaciones comenzó a fraguarse en su juventud y a partir de su condena a muerte, conmutada por cuatro años de trabajos forzados y seis de servicio militar en Siberia, verdadero material bruto de sus novelas posteriores. Como si se tratase de un manual del perfecto nihilista moderno, Dostoievski pasa por diversas etapas a través de su vida: «destrucción de la sociedad», es decir, negación de todo lo establecido; «salvación por el terrorismo» (es lo que intentará, por ejemplo, el primo en *Las Lecciones de Jena*, o Jordi en *Momentos decisivos*); «muerte absoluta», muerte por reclusión y olvido, cosificación del individuo (*Las lecciones suspendidas*, *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado*); «salvación por la locura», que en este contexto se traduce en misticismo político-religioso.

Un caso similar representa Vincent van Gogh para el personaje idiota. Luego del suicidio frustrado que le permite comenzar su investigación sobre la felicidad artística, su mirada en el espejo le revela que algo ha cambiado. Ya no busca la verdad en la filosofía. Ahora celebra su nuevo aspecto con «estruendosas carcajadas», como alguien que ha vuelto a nacer para una vida diferente y no ve en el pasado más que vestigios de un naufragio existencial. Su propia figura reflejada en el espejo —espejo lacaniano, por cierto—⁹⁵ se parece curiosamente a la del pintor holandés:

94 Félix de Azúa, «Dostoievski», en *Lecciones de Literatura Universal*, ed. de Jordi Llovet, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 635-644.

95 La asunción de la imagen de Van Gogh por parte del personaje idiota tiene un valor simbólico. Se trata, en términos lacanianos, de una identificación, una *imago*, un yo ideal, «l'assomption jubilatoire» de su imagen especular reflejada en el espejo. Este estadio preliminar, una ficción que recrea la dialéctica entre yo y el otro, precede al posterior reencuentro con la propia imagen recuperada a través del lenguaje: «Mais le point le plus important est que cette forme situe l'instance du *moi*, dès avant sa détermination sociale, dans une ligne de fiction, à jamais irréductible par le seul individu, -ou plutôt, qui ne rejoindra qu'asymptotiquement le devenir du sujet, quel que soit le succès des synthèses dialectiques par quoi il doit résoudre en tant que *je* sa discordance d'avec sa propre réalité». Jacques Lacan, «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», en *Écrits I*, París, Seuil, 1996, p. 94.

No oculto que en este último y definitivo descubrimiento influyó con fuerza mi aspecto ante el espejo. Pasé horas mirándome, dándome la bienvenida, lamiendo con la mirada mis propios rasgos, como si fuera una reencarnación de Pedrito, y celebrando mediante estruendosas carcajadas el TREMENDO PARECIDO que observaba con el científico holandés Vincent Van Gogh, el sabio que llegó hasta el trémolo vivir de las cosas a la luz del mundo, por medio del dolor, la desdicha y la investigación del contenido de la felicidad. ¡Ah, querido ancestro, le decía, qué grandísimo destino, el del peregrino en tierra sagrada! (*HI*, p. 87).

El hombre humillado sufrirá el mismo proceso de identificación, la identificación con una conciencia ajena, al tomar como ejemplo la estancia de Van Gogh en el Borinage:

En fin, estos desdoblamientos de conciencia —yo como minero belga [...]— son la prueba científica de que SOLO HAY UNA CONCIENCIA para todos los cuerpos (*DHH*, p. 227).

Un recorrido por su biografía revela una trayectoria semejante a la de Hölderlin, basada en el progresivo alejamiento de sí mismo y de los demás. Durante su internamiento por estudios en Zevenbergen entra en contacto con la soledad. La estancia en Londres, en casa de las Loyer, dueñas de la pensión en la que residía, será el lugar de su primera decepción amorosa. Su fervor religioso y su sentimiento solidario con los desfavorecidos le lleva al Borinage, región minera del sur de Bélgica, donde muy pronto será conocido como «el Cristo de la mina de carbón». Esta experiencia religiosa comienza justamente con un sermón bíblico basado en el salmo 119, 19 («Yo soy un peregrino por el mundo, / no me ocultes tus preceptos») y acaba con un nuevo fracaso que añadir a la lista de los anteriores y los futuros. Tras su paso por París, donde conoce el ambiente artístico de la época y traba amistad con Paul Gauguin, sus intenciones parecen claras: «Necesito retirarme a algún lugar del Sur, para escapar de la vista de tantos pintores que me disgustan como hombres», escribe a su hermano Theo, prueba inequívoca de su muerte social.

La vida de Hölderlin está marcada también por algunos sucesos biográficos: su estancia en Burdeos, donde descubre una nueva realidad (acentuación del sentimiento de destierro); la muerte de la hija del banquero Gontard, uno de los últimos vínculos que le unían a sus orígenes (muerte del amor); el conocimiento de lo extranjero a sí mismo, causante de una dialéctica entre lo propio y lo extraño; la detención de su amigo

Sinclair por conspiración política (definitivo alejamiento de la realidad). Su propósito de habitar poéticamente el mundo le ha conducido por el conocimiento de la palabra revelada, la actitud contemplativa, el exilio, el olvido de lo propio y la muerte en vida. Desde la búsqueda de la palabra verdadera en la Grecia antigua hasta su propio extrañamiento, ha debido de producirse un proceso de autonegación en beneficio de lo ajeno, idea que refuerza la existencia de lo otro como elemento conformador de uno mismo. Al investigar el contenido de la felicidad artística, la figura de Hölderlin, junto con la de Marcel Proust, será para el idiota la que represente al «más grande artista de todos los tiempos, por las buenas, encerrado en una buhardilla a partir de los treinta y pico disimulado bajo el disfraz de Scardanelli».

La actitud de extrañamiento que recorre la vida y obra de estos escritores no solo manifiesta un sentimiento general del período moderno que desemboca en la posterior conciencia romántica de un yo alienado en perfecta soledad con el mundo. Se trata, como afirma Claudio Guillén, de una carencia histórica transformada progresivamente en metáfora literaria, el exilio elevado al estatus de tema, su uso como estructura, la experiencia humana incorporada al devenir de la literatura.⁹⁶ El mito y el símbolo son el punto de partida para descubrir el sentido profundo que subyace en esta poética de las variaciones. Con su omnipresente actualidad se subraya el hecho de que el exilio no es solamente una circunstancia de la vida del hombre unida a factores de orden político, económico o social, sino la condición misma del ser humano que se autoimpone el encuentro con su verdad, una búsqueda ontológica regida por principios éticos y filosóficos. Quién no vería en el tema del regreso a la tierra natal la posterior aspiración hölderliniana de fusión con la naturaleza y su deseo de residir en ese reino de la palabra original que representa la antigua Grecia, la apertura hacia el otro como extrañamiento y abandono de uno mismo.

El tema del exilio no es una creación moderna, pero sí es esta la época en que ha alcanzado una mayor presencia literaria el sentimiento de desarraigo vital y espiritual, fruto de las convulsiones políticas y las ideas filosóficas desencadenadas a partir de la Revolución Francesa. A través de las

96 Claudio Guillén, *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998, p. 59.

novelas se plantea el hecho de que ese sentimiento no solo no ha sido superado, sino que sigue formando parte del hombre de finales de siglo. El hombre sigue buscando significados, pero su tragedia es verlos contenidos en signos que remiten continuamente a un tiempo que ha agotado su discurso. La necesidad de encontrar un nuevo significado existencial sugiere no ya la posibilidad de recuperar otros lenguajes, sino el hallazgo de un lenguaje personal capaz de afrontar el futuro desde una perspectiva propia. La libertad, como viera Adorno, se obtiene desde la coacción civilizadora, no como retorno a formas anteriores, es un signo que niega el origen y se opone a cualquier forma de totalidad, ya que estas formas esenciales representan el centro mismo de la repetición conceptual.

Los dos ejes sobre los que se articula el exilio de los personajes, por comparación y semejanza, son el exilio cristiano y el exilio moderno. El exilio cristiano recupera la imagen del destierro y la condena al desierto, desierto del arte para el artista moderno. El destierro del primo Epifanio en *Las lecciones de Jena* posee todos los ingredientes de la tradición bíblica con la figura de Abraham como punto de referencia. Sus padres lo envían a Pamplona en un acto justificado por el «parentesco de sangre que les trae a la memoria oxidada los antiguos sacrificios, cuando se rebuscaba en las entrañas de la víctima los algoritmos del futuro». La familia entera, como si se tratase de una tribu israelita, fuerza a los padres a excluirle por razones ideológicas, al hacerse públicos sus primeros discursos de corte revolucionario (el socialismo utópico). Epifanio transgrede la tradición representada por la Ley de Dios, conjunto de mandamientos que en la época moderna han sido sustituidos por todo aquel discurso contrario a la razón. Con esta «suspensión *a divinis* [...] en tierras duras y severas» se espera que «lo devuelvan purificado». El sufrimiento es un proceso de perfeccionamiento moral.

Del mismo modo, el personaje de *Las lecciones suspendidas* se siente expulsado del Paraíso Terrenal «como un célibe Adán», eterno portador de la culpa original por haber querido desvelar los secretos de la sabiduría divina. Su condena es la eterna expiación de los pecados, la imposible equiparación del hombre con la divinidad. Este motivo aparece de nuevo en *Mansura*. Peregrinar a Tierra Santa supone mantener la utopía que han ido alimentando los personajes de las lecciones en la década de los setenta. El hombre no se ha resignado todavía a ser hombre y sigue conservan-

do sus pretensiones de divinidad. El doble juego establecido entre la crónica medieval de un grupo de nobles cruzados catalanes en lucha contra el infiel y su actualización contemporánea, que equipara las aventuras de estos peregrinos con el activismo político de los años setenta, hace de *Mansura* un ejercicio de la imaginación semejante al que concibieran los grandes movimientos utopistas del siglo XX. Su razón de ser no es otra que la de reconstruir un paraíso habitable por el hombre, un lugar donde este pueda vivir en armonía con su doble condición humana y divina. La imagen del hombre eternamente desterrado adquiere pleno sentido en el convencimiento de vivir en continua carencia, desplazado de esa supuesta pérdida del origen ampliamente simbolizada en la cultura judeocristiana y grecolatina. La crónica subraya su función de hacer perdurar la historia.

La ruptura entre las ideas románticas y su precedente clasicista es un nuevo intento por desplazar el espacio humano hacia territorio divino al invertir los conceptos de idea y realidad. La verdadera realidad reside en la idea, piensa la filosofía idealista, que es tanto como decir que el verdadero lugar del hombre no está en esta tierra, sino en los ecos de la leyenda y del mito. Si el modelo más cercano de esta aspiración se encuentra en el ideario romántico, la escritura que lo eleva a su estatus arquetípico debe buscarse en la obra de Hölderlin. Suyos son los versos que subliman el estado de soledad y extrañamiento indispensable para alcanzar la verdad poética, así como el largo camino del exilio que debe recorrerse. Exilio, soledad y extrañamiento son pasos obligados para unos personajes imitadores de ideas y actitudes que superponen sus trayectos sobre huellas anteriores. En sus respectivas investigaciones, los personajes de Félix de Azúa deben autoalienarse para, como diría Nietzsche, «captar el desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas».⁹⁷

En estos comportamientos genéticos se descubre, en estado latente, la presencia de la prosa poética de Hölderlin, un esbozo previo, una evocación que es marca de esclavitud cultural, ausencia de destino, evolución forjada en el yunque de lo ajeno. «El poeta es el exilio; el poeta pertenece a la insatisfacción del exilio, está siempre fuera de sí mismo, al afuera sin intimidad ni límite, este espacio que Hölderlin nombra en su locura,

97 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, p. 56.

cuando lo reconoce como el espacio infinito del ritmo. El poeta es el errante, no pertenece a la verdad porque la obra es lo que escapa del movimiento de lo verdadero», dice Maurice Blanchot en *El espacio literario*.⁹⁸ Félix de Azúa hace partícipes a sus personajes de un poso literario en la más pura tradición hölderliniana. Su presente se convierte en rememoración, su búsqueda es una muerte liberadora, un compromiso con la libertad del que se desconocen «su utilidad, origen, causalidad y consecuencias». Su estado es el de «esas aves domésticas que no se atreven a salir del patio porque allí es donde les dan de comer», cuando en realidad quieren ser «como los aguiluchos a los que su padre arroja del nido para que busquen su presa en las alturas de Éter», esfuerzo liberador del pensamiento hasta alcanzar «la majestad del alma sin destino».⁹⁹ Y esta condición es la que se reserva a los personajes, configurados sobre la base del exilio moderno. Sus frases parafrasean a las del poeta alemán. El personaje de *Las lecciones de Jena*, por ejemplo, se habla a sí mismo, citando a «uno de sus poetas favoritos», de la necesaria soledad «para el desarrollo de los sentidos superiores, y por tal razón un exagerado comercio entre los hombres ahoga el germen sagrado y aleja a los dioses». El poeta balear de *Diario de un hombre humillado* copia frases literales de Hölderlin. Los personajes de las dos primeras lecciones carecen de nombre, dato indicativo de su falta de identidad. Al idiota y al humillado se les atribuyen nombres genéricos, son continentes a la deriva, susceptibles de ser llenados o vaciados de contenidos, títeres manejados por el destino. El personaje de *Las lecciones suspendidas* está, al principio de la novela, «agotado y sin un solo nombre», como si hubiera quedado exhausto tras una primera investigación y fuera la continuación del personaje de *Las lecciones de Jena*. En su hastío, su estado es el de Hiperión, un hombre desorientado e incapaz de encontrar asilo en el ardor de su particular búsqueda del corazón de la naturaleza, «pues realmente, tal como estoy ahora no tengo nombres para las cosas y todo me resulta incierto».¹⁰⁰

El personaje de *Las lecciones de Jena* es un claro ejemplo de inclinación romántica, melancólico, lector de poemas alemanes, atraído por la

98 Maurice Blanchot, *El espacio literario*, ed. de Anna Poca, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, p. 226.

99 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, p. 165.

100 Ib., p. 202.

naturaleza, víctima del «instinto mortífero de Hipnos». De su interior surge la «necesidad de conocer toda manifestación de la pasión del hombre hacia la naturaleza», prefiere «las obras de arte concebidas en noches trágicas y voluptuosas», tiene la «desesperada necesidad de comprender todo lo que los otros comprendieron antes que él», admira a aquellos a los que «la muerte no había eliminado del mundo de los vivos». Estas frases, que más parecen un esbozo previo del autor basado en el decálogo del hombre romántico, revelan hasta qué punto la prosa poética de Azúa está gobernada, en sus primeras novelas, por el predominio del concepto. La descripción de personajes y lugares no está orientada en ningún caso a crear un marco ficcional donde se inserte una historia creíble. El espacio es una abstracción, el tiempo carece de importancia, el recurso mimético es inoperante, lo que hace que la lectura no se desvíe hacia ningún elemento exterior al discurso. Se trata más bien de dotar a la novela de un marco conceptual en el que cada uno de los personajes encarna ideas, símbolos y actitudes. El desarrollo narrativo no se sustenta en la trama, surge, como el concepto romántico de reflexión, del despliegue de la idea, de sus coincidencias y contradicciones con otras ideas. Se persiguen signos que remiten a otros signos y hay un personaje principal, guiado por la mano del autor, encargado de dirimir en ellos su grado de verdad o falsedad.

Las primeras páginas de las *Lecciones de Jena* están dedicadas a crear un entorno que aisle al personaje de todo lo que le rodea con el fin de subrayar su tendencia a la soledad y el extrañamiento. El recurso es negar lo existente. Tras penetrar en sus pensamientos y preocupaciones, trazar sus líneas generales, aclarar su procedencia familiar, describir la ciudad en cuya universidad va a estudiar, el barrio, el clima y las características de sus habitantes, es condenado a un estatus particular: ser fenotipo de cierta manera de entender el movimiento romántico. Con ello su recorrido narrativo está prefigurado, es un personaje exiliado en un lugar sin coordenadas espacio-temporales definidas, encerrado en el paradigma de lo mítico. En estas circunstancias, su destino es repetir esquemas. La universidad en la que estudia se define por una progresiva pérdida de brillo espiritual, por la funesta manía de estudiar corrientes de pensamiento europeo, el estéril ejercicio de memorización de la letra muerta que se somete a la razón y aniquila cualquier acto imaginativo. La queja de Hiperión a Belarmino resuena todavía en su cabeza:

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba, con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo. En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de todo lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía.¹⁰¹

Este marco le proporciona una situación de extrañamiento ideal para poder reflexionar:

[...] esa situación de extranjero facilitaba las cosas para conocer, en el más profundo desarraigo, las raíces de la consistencia humana (*LJ*, p. 40).

El personaje de *Las lecciones suspendidas* es también un extranjero, un exiliado que ansía la unidad:

Yo, un extranjero, un recién llegado, solo quería participar de su entendimiento, de su amistad, de su unión que tanto calor despedía sobre mi desolado exilio (*LS*, p. 90).

Posturas que no distan en nada de esta otra: «Yo, tan alejado en mi interior ya de todo, tan extraño y solitario con toda mi alma entre los hombres».¹⁰²

El idiota y el humillado establecen un conjunto de premisas semejantes para sus respectivas investigaciones: exiliarse de uno mismo, de la familia y del entorno. Son portadores de una de las condiciones del hombre moderno, el exilio voluntario, interior, vital. Al idiota, como ya sucediera con el personaje de las *Lecciones de Jena*, lo envían a estudiar a Navarra después de haber mantenido relaciones sexuales con la amante de su tío. Alcanza al fin la condición de desterrado y, a cambio, se le sugiere que olvide definitivamente su apellido, su hogar y su ciudad. El objetivo del humillado es perderse de vista, borrarse del mapa, autoextrañarse, vivir «como un forastero». En su condición de hombre moderno, todo proyecto de investigación debe pasar por el cumplimiento de una serie de condiciones: aislarse de sus semejantes, romper con los vínculos familiares y con el entorno. Exilio interior, exterior y originario. El aislamiento de sus seme-

101 Ib., p. 26.

102 Ib., p. 47.

jantes está asociado a la escritura de su diario, guía en la que reconocerse cuando se encuentre totalmente perdido. Este detalle refuerza más si cabe la idea del personaje palimpsesto, escritura hecha a partir de retazos de otros personajes y de otras escrituras. En sus intenciones está el deseo de «alcanzar la dignidad del perfecto desconocido», un camino doloroso que hace de la novela un espacio para el aprendizaje, de la soledad «una condición imprescindible para el perfecto desconocido», de los contenidos personales un proceso de vaciamiento. La apertura hacia el otro convoca una palabra ajena en la que se aluden e interpretan elementos arquetípicos. El humillado es, como el idiota, un personaje solitario y fatuo, falto de razón. Antepone lo imaginativo al entendimiento metódico. Solo el estado de soledad, soledad física que propicia el vacío ideológico, puede hacer de él un hombre nuevo.

Los vínculos familiares se rompen a causa de un accidente de tráfico en el que fallecen sus padres. La muerte del padre será el segundo elemento para el nacimiento de un hombre nuevo y abre la posibilidad de comenzar la investigación en libertad, una vez desligado de los vínculos que atan al origen. Padres e hijos estarán separados en el conjunto de la obra de Azúa por un abismo de incompreensión:

Una vez acabadas las celebraciones, decidí exiliarme de mí mismo y comenzar la exploración. Es algo muy frecuente entre los huérfanos, cuando comprenden que ya es inevitable ponerse en la primera fila. Una sensación de estar de puntillas. Simultáneamente, mis padres volaron por los aires (DHH, p. 19).

Perderse en el entorno es habitar una gran ciudad que preserve el anonimato, elemento que completa las tres condiciones indispensables para el comienzo de la investigación:

Los ingredientes para una «desaparición en persona» son los siguientes, a saber, las ganas, el dinero arriba mencionado, y una ciudad grande [...] (DHH, p. 27).

Las últimas novelas también redundan en el tema, *Cambio de bandera* desde el exilio político, *Demasiadas preguntas* desde el sentimiento de soledad y olvido de sí mismo, y *Momentos decisivos* desde la Idea de arte contemporáneo. Luis Larrazábal es un personaje triplemente excluido, desterrado política, social y personalmente. El destierro político se debe a su militancia en el Partido Nacionalista Vasco en tiempos de la Guerra

Civil española, un ejemplo más de como las dictaduras totalitarias del siglo XX contribuyeron a multiplicar los destierros individuales y colectivos por razones de raza o ideología. Esta circunstancia le obliga a huir a Bayona, abandonando una parte de sí mismo: el amor de su esposa y la hija que esta lleva en su vientre, garantía para perdurar en el futuro. Su exclusión social, como pueblo, viene dada por su desobediencia a las consignas del partido. Aunque crea luchar por la libertad de su pueblo, su lucha es en realidad personal, su idea obsesiva la búsqueda de la libertad de espíritu que caracteriza a los personajes de novelas anteriores. La tensión entre vencedores y vencidos a que da lugar la guerra le hará caer del lado de estos últimos, privándole de razón. Se trata, en definitiva, de la pérdida del derecho a la patria y a la dignidad personal como garantías de futuro. Solo preserva, en forma de luz, el gramo de lucidez que precede a la muerte:

¿Tuvo tu padre entonces y definitivamente el convencimiento de que la suerte ya estaba echada, o mejor dicho, agotada? ¿Llegó hasta él la fuente de luz que había enviado hasta entonces breves ráfagas y chispazos, desde sus distinguidos orígenes de diplomático con derecho a patria —con derecho a finca en realidad—, hasta el destruido esteta que ahora ya podía tomar un lugar entre los perdedores, entre quienes siempre y una y otra vez han de soportar, aguantar: entre los que siempre son aplastados porque carecen de razón, de inteligencia, de bondad, de ética, de todas las virtudes que solo adornan a los vencedores [...]? (CB, pp. 211-212).

La soledad que precede a la muerte será un sentimiento compartido por Dámaso Medina en *Demasiadas preguntas*. En su peregrinar por comisarías y juzgados en busca de la salvación de Ferrucho, que es también su propia salvación, busca agarrarse al brazo de su hija como quien se aferra a la posibilidad de un porvenir que se desvanece ante sus ojos ciegos. La muerte de Ferrucho es una consecuencia de la eterna dialéctica entre vencedores y vencidos. Esta vez toma la forma de marginación, es decir, de expulsión social. Ferrucho es víctima de una triple condena. Al nacer en el seno de una familia gitana y ser abandonado desde niño, sufre la incomprensión de la distancia generacional que le separa de Dámaso, la brutalidad policial de los vencidos en el cambio de la transición política española y la inoperancia de la justicia. La paliza que le propina Lucena en el furgón policial, hecho que a la postre ocasiona su muerte, es el resultado de la rabia del perdedor, de quien recibe órdenes, de quien repite:

Para la primera patada eligió los riñones, zona la más amplia y próxima a su bota. Luego fue descargando sobre el cuerpo desmadejado del detenido

algunos capítulos de su historia personal, la soledad labriega, la desolación infantil, los palos y cintazos, la Academia, los litros de café con ron, los farias, las aceitunas, los diarios, las propinas, las gitanerías con un sinnúmero de suboficiales, la cadena de actos que habían hecho de él un defensor ejemplar del orden (*DB*, p. 84).

La incompetencia de la justicia se encarna en Martínez de Merlo y el juez Molina. El primero es un abogado que actúa circunstancialmente en el turno de oficio. Aunque su comportamiento parece obedecer a una iniciativa altruista en «defensa de los desheredados», cuyo fin es «conocer las entrañas más auténticas de la sociedad» desde su privilegiada posición, el narrador de *Demasiadas preguntas* apunta, de hecho, hacia otro lugar, el de la mala conciencia que le produce su colaboración con el régimen franquista, historias que hablan de un exterminio, la historia repetida de los vencedores y los vencidos. El juez Molina es un ejecutor mecánico de la justicia, también llamada Razón de Estado, que actúa sobre el individuo con el fin de someterlo a sus reglas, encargándose de excluir de su sistema a todos aquellos que hacen caso omiso de ellas. Ferrucho pertenece a la estirpe de los excluidos, la meta a la que aspiran los personajes anteriores. Él mismo se autoexcluye, renuncia a la Tierra Prometida y alcanza el olvido original. Su referente moderno debe situarse en la figura del genio, del salvaje, del inadaptado social, del maldito, figuras condenadas a vagar perpetuamente en busca de la libertad personal. El salvaje, tal y como lo presenta Azúa en su Diderot, se define en la pura negación. Su estatus lleva implícita la crítica a la civilización en la que vive, que en la segunda mitad del siglo XVIII era tópico y tema favorito de los *philosophes*. En *Demasiadas preguntas*, el tema se reubica en el marco políticosocial de la transición democrática española. Ferrucho es una imagen especular del salvaje dieciochesco, muere por no avenirse a las reglas, no acepta la justicia de los hombres, es inmune a los sistemas de represión estatal, reniega de los vínculos familiares. Su muerte física corresponde a esa otra muerte moral que en el artista moderno se adquiere mediante la locura, que es negación absoluta, despojo de lo ajeno y vivencia en el vacío personal, un estado perfecto para poder comenzar algo nuevo.

Y hacia allí quiere dirigirse Alberto, el personaje de *Momentos decisivos*. Al principio de la novela recibe la carta de un misterioso personaje, llamado Federico, que se exilia a Estados Unidos por motivos artísticos. Nueva York se ha convertido en los años sesenta en el centro de las van-

guardias, desplazando de ese lugar de privilegio al París de los impresionistas. Barcelona es una «ciudad levítica», un desierto del arte y del pensamiento. Alberto quiere seguir sus pasos, debe tomar una decisión que le libere de la herencia de los perdedores, que le ata a la tierra, y marcharse a vivir fuera, a una tierra prometida donde todos son extranjeros. El concepto de lo artístico es de nuevo el espacio privilegiado para dirimir las tensiones entre las ideas de destino y libertad:

[...] en cambio tú ya has escapado de la burbuja, estas historias te parecen cosas de viejos, tú has superado la derrota, eres un hijo de la derrota pero no un heredero de la derrota, tú puedes vivir en una tierra extranjera, esta tierra para ti ya es extranjera y seguramente todas las tierras serán para ti siempre extranjeras, haces bien en irte a América, allí todos son extranjeros (*MD*, p. 355).

El destino y la libertad

El alcance de las principales implicaciones teóricas que suscita la aspiración de un hombre en absoluta libertad con un mundo renovado remite a un punto de partida ineludible: la declaración de principios formulada en el *Systemprogramm* del idealismo alemán. Este texto nos ha llegado en estado fragmentario. La hipótesis más probable es que, aunque escrito por la mano de Hegel, fuera la copia de un texto anterior redactado por Schelling y parcialmente influenciado por Hölderlin. Su objetivo era fundar una nueva mitología de la razón para acceder a la libertad y la igualdad universal de los espíritus. El medio que se utiliza es la transformación de la mitología en materia filosófica y de la filosofía en mito. De este modo se pretendía acercar la filosofía al pueblo con imágenes adecuadas para su entendimiento, al tiempo que esta tomaba connotaciones metafísicas, desplazándose hacia ámbitos más atentos a la realidad suprasensible.

La primera idea es la representación de uno mismo como un ser absolutamente libre, consciente de sí, capaz de crear un nuevo mundo a partir de la nada, sueño de la deificación artística que comienza con el desmantelamiento de lo establecido. La condición previa que establece el nuevo marco supone un enfrentamiento con la idea mecanicista del Estado que rige desde la Revolución Francesa hasta nuestros días. Para el *Systemprogramm*, solo lo que es objeto de libertad puede llamarse Idea y, en consecuencia, los tres grandes poderes estatales deben ser abolidos. Después vendrán las ideas de corte moral, la divinidad, la inmortalidad, las falsas

creencias desterradas por todos los espíritus que aspiran a la libertad absoluta. Todo confluye en la idea suprema, el concepto de belleza. La idea más novedosa del *Systemprogramm* reside precisamente en el establecimiento de una filosofía del espíritu capaz de desentrañar verdades universales a través del ejercicio estético. El acto supremo de la razón, aquel que reúne el resto de las ideas, se entiende como un acto estético.

En estos postulados está el origen de algunos núcleos de reflexión planteados en la narrativa de Félix de Azúa. Si el fin es conseguir la libertad de pensamiento mediante el juego de la conciencia de sí, esta meta intelectual se adopta en todo momento desde una actitud negativa frente a lo que proceda del exterior. Los personajes se adscriben a la línea anti-esencialista de Hegel, subrayando el cambio cualitativo en el movimiento de conciencia que va del pensamiento estoico al escepticismo. El estoico no busca la libertad en el apartamiento del mundo, sino dentro de él. El pensamiento escéptico, en cambio, se funda en la negación de lo esencial.

La idea de un Estado aniquilador del individuo es lugar común en la práctica totalidad de las novelas de Félix de Azúa. Ya sea de modo tangencial o planteada como una pieza más dentro del desarrollo de la trama, desde la prosa poética de las primeras lecciones a la crónica histórica, el autor esboza una teoría jalonada de continuos guiños que caracterizan su escritura. Las referencias históricas y sociales, las citas y alusiones artísticas o filosóficas contribuyen a dar sentido a una narración que no quiere ser únicamente crónica social, sino examen de las ideas y actitudes del hombre contemporáneo, de sus deseos y limitaciones.

Silvestre Pastor, por ejemplo, protesta ante su amigo Dámaso Medina, funcionario de Educación: «¡Mi vida no está regulada por el Boletín Oficial!», símbolo del discurso estatal; el idiota ve en su infancia una suma de circunstancias decididas por el *Boletín Oficial del Estado* y articuladas en dos actos relevantes, la leva y la jura de bandera; el momento decisivo de Jordi consiste en atentar contra la Capitanía General de Barcelona, símbolo de la ocupación franquista en la tierra de sus antepasados y amenaza constante de sus sueños nacionalistas; el personaje humillado espeta a su amigo Leandro, el poeta de Felanitx: «los grandes criminales han desaparecido, Leandro; solo quedan burócratas», poniendo de manifiesto la existencia de un encubierto terrorismo de estado cuya principal intención resi-

de en la voluntad de dominar al individuo; el Chino equipara la sociedad actual, en la que se incluye una larga lista de autoridades y personalidades pertenecientes a los más variados estamentos, a una gran sociedad de criminales auspiciados por la autoridad de un Estado cuyo fin es reducir todo a la masa, arrasando los espíritus independientes. El idiota había planteado la misma idea desde distintas posiciones. La primera, a partir del creciente proceso de infantilización fomentado por los estados poderosos, que causa una progresiva desalfabetización de la población; más tarde, desde posiciones estéticas, aportando pruebas «científicas» —citas— sacadas del intertexto literario o pictórico: seres abyectos como el cura o el barbero en *Don Quijote*; Fernando VII pintado por Goya; Pilatos, Goliath y Herodes en la pintura del Barroco italiano; criminales y canallas en Faulkner y Dostoievski; asesinos en *Macbeth*; *Don Giovanni* cantado por Alfredo Kraus; usureros, políticos corruptos, financieros explotadores, aristócratas degenerados en *La Comedia Humana*, *En busca del tiempo perdido* o *El Rojo y el negro*, afirman que la representación artística de Occidente no es sino el reflejo de «un gigantesco conjunto de ENEMIGOS ALTAMENTE ESTIMADOS». La representación artística de la Historia, la crónica de los hechos acaecidos en su devenir, mimetizados en sus aspectos puntuales o esenciales, individuales y arquetípicos, demuestra, según el personaje, que el verdadero motor que mueve el mundo se alimenta necesariamente de sus componentes negativos.

La línea de discurso está bien definida desde las primeras lecciones, aunque, debido al empleo de la prosa poética, aparezca de modo más velado para el lector. «El imperio de la moral —se repetirá en *Las lecciones suspendidas*— no debe nunca aprovechar la gramática de los pelotones de justicia». Discurso social y discurso moral alejan posturas a medida que el hombre deja de ver en el marco social la solución a sus problemas particulares. En *Las lecciones de Jena*, el Estado encarna el espíritu del pueblo, usurpa el lugar del individuo y lo anula al autodesignarse garante de sus deseos. Al apropiarse de la suma de voluntades individuales se convierte en ejecutor de una tiranía legal que gobierna la vida de las personas. Su imagen es la de quien posee la verdad, razón suprema que decide lo que es bueno y malo, sustituyendo los engranajes del libre pensamiento por los de una «línea de acción social» que amalgama las partes en un todo indistinto. Se excluye del sistema a todo aquel que contravenga las normas. En la tercera parte de la novela, «Reflexionemos», es donde el narrador de-

sarrolla esta idea de dependencia del Estado, hecho que debe culminar, mediante el olvido de las formas pasadas, en «El tiempo de dar un paseo», un paseo por el imaginario que conforma nuestro universo cultural, reproducción de un tiempo mítico sustentado en imágenes ilusorias que inducen a la falsa creencia en lo Absoluto.

Destino y libertad son dos términos frecuentados asiduamente por el fantasma de la repetición. El destino, lejos de ser considerado desde un punto de vista determinista, expresa una sucesión de presentes donde se recrea siempre lo mismo a distintos niveles. La libertad del individuo reside en la posibilidad de elegir el nivel. Deleuze señala la existencia de dos tipos de repetición: una repetición material, horizontal y actual, que afecta a las partes y repite instantes o elementos sucesivos e independientes; y otra espiritual, vertical y virtual, que repite el todo en diferentes niveles de coexistencia. Lo que el concepto deleuziano de destino evidencia desde la filosofía puede expresarse también en términos de estructura narrativa. Foucault dirá al respecto: «La literatura no es otra cosa que la reconfiguración, en una forma vertical, de signos que están dados en la sociedad, en la cultura, en sedimentos separados».¹⁰³ Este conjunto de redes significantes forma parte esencial de los juegos de sentido que Azúa lleva a cabo en sus novelas. Su discurso se construye en la reconfiguración, el tratamiento del significante se realiza sin cesar actualizando y poniendo en entredicho sus significados.

Los dos personajes de *Las lecciones de Jena*, que son el desdoblamiento de una única conciencia, encarnan el dilema romántico que opone reflexión y acto. Ambos están decididos desde el principio a seguir su propio destino por diferentes caminos. El personaje principal se compromete con la idea de libertad y por ello decide no actuar, se segrega de la sociedad para vivir su vida en perfecta soledad, es el héroe romántico del conocimiento. El primo, en cambio, elige su salvación por medio del terror, toma el saint-simonismo como base doctrinaria de futuro. La definición que se da de él le sitúa en el lugar del héroe mitológico guiado por la voluntad divina:

Se llama Epifanio. Solemos llamarle Epi o Epi-Gay. Es, en efecto, un tipo curioso. Apenas tiene pensamiento, ni siquiera en estado embrionario. O será

103 Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, p. 93.

mejor decir que piensa haciendo, es decir, que lo que piensa, o es instantáneamente o no es. Pura acción, pura voluntad (*LJ*, p. 141).

Mientras uno se afana en desentrañar conceptos procedentes de una sabiduría anclada en antiguas formulaciones, el otro persigue el significado de su propio destino repitiendo modelos procedentes de la cultura clásica. Uno es amalgama de reflexiones sobre conceptos del pasado que deben ser negados; el otro es presente continuo, actúa según los cánones antiguos, es pura afirmación. Ambos viven, aunque desde posturas opuestas, dentro de los límites de nuestra herencia cultural. Su destino es la permanencia en la idea. El personaje principal de *Las lecciones de Jena* es el predecesor de ese otro personaje de *Las lecciones suspendidas* que afirma tener el destino en manos ajenas, y más tarde del idiota, «preso en los límites de su propio pensamiento». Este mismo esquema, con retoques, vuelve a ser utilizado en *Momentos decisivos* con los personajes de Alberto y Jordi.

Epifanio «nada puede contra su destino», pues este ha sido ya prefigurado desde los dominios del mito. Es puro discurso cultural. Cree actuar, sin embargo, como un individuo libre de influencias exteriores, vago recuerdo del hombre humillado, quien parece evocar una década después a estos personajes cuando, en su deseo de convertirse en un perfecto desconocido, ha dejado de creer en la inercia que empuja a luchar contra el enemigo: «Es inercia difícil de arrancar que se arrastra de los tiempos en que me creía protagonista de mi propia vida». Es una continuación de todos los personajes anteriores. El olvido de cualquier forma de historicidad que proclama como remedio para evitar la tentación del destino repetido, idea nietzscheana del hombre ahistórico, adquiere aquí un doble sentido, ya que dicha historicidad no solo se proyecta desde el presente hacia el futuro (herencia biológica, olvido de sí), sino también desde el presente hacia el pasado (herencia cultural, olvido del otro). Epifanio entrega su vida a un fin noble, pero contrario a la norma, para escapar de la influencia del Estado. El atraco a un banco que prepara el grupo terrorista del que forma parte se considera como una acción más dentro del funcionamiento normal de una sociedad, algo tolerable, asimilado por los engranajes estatales. Así habla la voz del narrador:

¡Ah, hijos de la fortuna! (apagó el cigarrillo y se desabrochó la chaqueta de lana). Queriendo escapar de la marea del Estado, os entregáis a una tarea

que os parece superior a vuestra propia existencia; y así se produce el milagro de que actuéis como particulares, mientras los que defienden su independencia como individuos quedan convertidos, por el mero hecho de una agresión minoritaria, en insignificantes elementos de un bancal de sardinas: la manada cree defender su individuación, pero ésta la constituye lo que niega el agresor. Los papeles se intercambian (*LJ*, pp. 91-92).

Las sociedades conservadoras, piensa el personaje en un flujo de conciencia siempre mediado por la figura del narrador, son reflejos de la antigua sociedad teórica, y esta construye su teoría de la supervivencia sobre los fragmentos desgajados de su propia unidad, hace suya la razón que se desprende del acto ajeno. Esta opción equipara a los terroristas con las figuras heroicas de la Antigüedad, cuyo papel no es otro que ser juguete manejado por los hilos de un destino prefijado. La aventura de los terroristas de *Las lecciones de Jena* rememora anteriores estructuras genéricas que tienen su precedente en la epopeya. El grupo terrorista del que forma parte el primo, denominado *A.V.O.*, se nombra también «hijos de la furia», un apelativo que no deja de recordar el espíritu combativo que mueve los presupuestos teóricos del *Sturm und Drang*, caracterizados por el rechazo del gusto neoclasicista y la emergencia de lo sublime. La vuelta al mito es para ellos fuente de verdad y punto de encuentro, es decir, búsqueda hermenéutica a través de esquemas prefijados. Si la sociedad conservadora es reflejo de la antigua sociedad teórica, ellos son prototipos de las viejas aspiraciones revolucionarias que intentan abolir lo establecido desde antiguas prefiguraciones. Imitan, a diferente nivel, el flujo cíclico de la historia, y en buena lógica su aventura está condenada al fracaso. La verdadera libertad es la ausencia de pasado, un comienzo radicalmente nuevo; la renovación del pasado no puede escapar de la huella repetitiva. La antigua sociedad teórica es, a juicio del narrador,

aquella que se sitúa al margen de la sociedad concreta en busca de una libertad que engrandezca el uso de la tiranía, y del mismo modo que aquél que se sitúa ante un espejo sería siempre más rápido que su imagen refleja, la conciencia de las sociedades se encuentra en manos de sus enemigos, unos segundos antes que en sus propias manos (*LJ*, p. 92).

Todos los personajes son sublimaciones estructurales, reflejos arquetípicos que se asemejan al original sin llegar nunca a identificarse plenamente. El personaje de *Las lecciones de Jena* se instala en la polémica entre la libertad del individuo y el poder del Estado. Como ya dijera Hölderlin en *Hiperión*: «Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha

convertido en su infierno [...] El Estado no es más que la ruda corteza que envuelve el meollo de la vida. Es el muro que rodea el jardín de los frutos y flores humanos [...] Pero ¿de qué sirve el muro que rodea el jardín cuando el suelo está seco? En ese caso, la única ayuda es la lluvia del cielo». ¹⁰⁴

Los conceptos de Estado y libertad son incompatibles en este contexto de ideas. La tiranía legal actúa en detrimento de la independencia del individuo. Una de las maneras que tiene el hombre de soltar este lastre social, de dominar su propio destino, es el alejamiento, la soledad, la asociabilidad. Los terroristas viven «la imagen contraria del paraíso», son «su negativo fiel», leen a Saint-Simon para comprender el pasado y el porvenir; los cajeros del banco que va a ser atracado «no han nacido, sino que son continuación adulta de anteriores cajeros transubstanciados». Al no representar la acción repetitiva ningún peligro para la estabilidad social, su ejercicio consigue el efecto contrario. Lejos de abolir la tiranía del Estado, la función de los terroristas es reforzar las estructuras que los rechazan. «¿Por qué el pensamiento es condenable, y la acción inocente? [...] ¿qué clase de hipocresía escinde el brazo de la justicia?», se pregunta el personaje de *Las lecciones de Jena*. Algunas páginas después responderá a esta pregunta:

[...] nuestras sociedades son todavía sociedades salvajes penetradas de un terror mágico frente a las ideas y que, en cambio, consideran *natural* todo tipo de actos. Una sociedad juzga una muerte de modo distinto según la provoque ella misma o una persona ajena, el poder o el enemigo del poder, los tribunales o los enemigos de los tribunales, sus agentes o los agentes de los enemigos. Puede decirse que a la sociedad parece serle indiferente la acción, con tal de que la justifique un pensamiento admitido, un pensamiento que refleje la idea que esa sociedad tiene de sí misma. En ese sentido Epi no fue juzgado hasta tomar el aspecto de una idea. La teoría es el gran enemigo de los Estados teóricos, me parece a mí (*LJ*, p. 141).

La acción aglutina, la idea es excluyente, solo se premia la sumisión. Transgredir los límites, tal y como se ve desde los relatos antiguos, merece siempre el castigo de los dioses. El juicio final sobre la acción odiseíaca que va a llevar a cabo el primo se efectúa a través de los movimientos espirituales de afirmación y negación. El Estado afirma, el individuo niega, su símbolo es la espera de Penélope, quien teje por el día lo que desteje por

104 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, pp. 27 y 54.

la noche. Para no incurrir en la repetición de los contenidos es preciso dejar de imitar las formas, situarse en el margen de la norma, derogar la legalidad. La libertad del individuo se relaciona con la libertad de la escritura. Ambas tendencias son utópicas e íntimamente ligadas en el seno de un pensamiento que hace de lo personal premisa para construir mundos posibles y realizables. Imitar las ideas es permanecer en el sistema, la transgresión conduce a la libertad de pensamiento.

En *Última lección y Demasiadas preguntas*, novelas que tienen como argumento central el poder que ejerce sobre el individuo la siniestra maquinaria de la justicia, se ensaya otra variante del mismo tema bajo la sombra del proceso kafkiano. Si de la segunda ya hemos hablado en el capítulo anterior, en la primera todo surge a partir de otro proceso, sufrido esta vez por el soldado Ganz a raíz de la supuesta autoría de unas cartas acusatorias. Silvio, protagonista de la novela, es el encargado de defender a Ganz en el consejo de guerra. En un contexto diferente, la justicia vuelve a situarse en la posición maniquea que divide el mundo en dos mitades, hace de las nociones de Bien y Mal dos posturas absolutas y encontradas. La línea imaginaria que las delimita a modo de frontera marca la propia definición del individuo. Lo que se dirime es el destino de un hombre que debe cumplir un determinado papel en la sociedad, siendo este cambiante según la perspectiva utilizada y las circunstancias acaecidas. A Ganz no se le juzga como persona, sino como «posibilidad social». Al igual que sucediera en la primera lección, lo que se condena no es la acción, siempre excusable, sino la idea, que es capacidad de pensar por uno mismo, posibilidad de ser y derecho a la diferencia. Castigar a Ganz es sancionar las ideas que encarna, preservar el mundo de la razón impuesta por los vencedores, retrasar el horizonte de la diferencia, regresar al seno de la Unidad originaria que hace de los hombres personajes idénticos e indistintos. La condena recupera el destino de Sísifo, el sometimiento a una repetición que integre al individuo en la masa de individuos indiferenciados. Sainz quiere reducir todo a un único modelo; Ganz representa lo diferente que debe ser asimilado por lo igual. Solo la muerte puede librarle de dicha condena y dejar abierto el camino de la libertad individual. Su destino es el pelotón de fusilamiento, la gramática normativa de los pelotones de justicia, el sometimiento a la letra. Lo que ve Ganz después de su muerte es el paraíso de lo uno igual a sí, la conversión en idea platónica, la voz de una entidad ausente, una figura de la prosopopeya:

Esto me llevo, el sol y el ciprés, para la eternidad. Por eso me fijo tanto en los detalles, pues este ciprés es éste y ningún otro. Con paciencia se le podrían contar las hojas y comprobar que tiene un número exacto, distinto al de cualquier otro ciprés. Y si hubiera otros de igual número de hojas, sería lo mismo pues su color verde y dorado no le pertenece sino a él y a ningún otro; el polen lo ilumina con millones de diminutas esferas. Y eso me lo llevo conmigo junto al estampido que pude oír y que sé incompleto. El eco de los disparos, en cambio, no me pertenece (*UL*, p. 121).

Algunos filósofos como Nietzsche o Heidegger coinciden con Schopenhauer y Hegel en la pretensión de explicar el destino del hombre moderno desde el vínculo entre la muerte y la libertad. La vida es un constante morir que camina hacia una muerte definitiva y eterna, lo que paradójicamente suele representarse como la única forma auténtica de vida. Para autores como Blanchot, esta circunstancia se convierte en el eje de su análisis crítico al abordar la obra de escritores como Mallarmé, Kafka, Rilke o Hölderlin. El espacio del escritor consiste en hacer posible la muerte, abrir nuevos horizontes en la obra de arte, pues solo desde la belleza puede explicarse la idea de absoluto, solo en la muerte se puede acceder a la belleza, máxima de la verdad romántica. El espacio en que se debaten los personajes es puro deseo proyectado desde la condena del destino hasta el anhelo de la libertad. Vivir en la muerte es ir despojándose de todos los falsos contenidos que han sido adquiridos en vida.

En *Última Lección*, Silvio busca una salida al problema de la defensa del soldado Ganz. Pretende demostrar que la carta acusatoria utilizada como prueba de la culpabilidad de este es apócrifa. En vez de resolver el enigma por el lado de la razón, utiliza los meandros del pensamiento alegórico para afirmar su inocencia. Escenas semejantes pueden leerse en el descenso fáustico a los infiernos del ser. Justicia, Destino, Necesidad, Dignidad, Libertad, Azar, Trabajo, Fortuna y Gracia son otras tantas figuras que hacen de este lenguaje una vía de sentido alternativa a la del pensamiento lógico. Elevado por los brazos de la Justicia, el Destino aparece como un «paraíso de las postraciones». Las fuerzas de la Necesidad cierran el paso con una teoría de puertas idénticas tras las que busca, en primer lugar, a Dignidad, una idea a la deriva semejante a «la aventura de un naufrago agarrado al cadáver flotante de su capitán», luego a Libertad, idea irrisoria que provoca las carcajadas del personaje hasta hacer que la estilográfica tiemble en su mano. Una vez rechazada la puerta de Trabajo, pene-

tra por la puerta de Azar, en la que se oculta «el aullido aburrido de los encuentros y las pérdidas inútiles», en busca de Fortuna. Como un nuevo Virgilio, Silvio atraviesa «inmensas praderas [...] esmaltadas de florecillas multicolores», «riachuelos, perpetuos arco iris y fuentejillas claras», *locus amœnus* donde habita Gracia, hija de Fortuna, poseedora de los rasgos de Blanca, personaje al que debe acudir para recuperar la carta. A Silvio no le importa Blanca, lo que realmente le importa es Gracia, es decir, no le importa la realidad, sino la fantasía. Solo por el camino de la ficción, del pensamiento metafórico, podrá alcanzar las verdades que persigue. Se desecha la realidad. La dignidad y la libertad son conceptos vacíos. El azar le deposita en brazos de Fortuna, figura insuficiente que, no obstante, acaba convirtiéndose en Gracia. La salvación de Ganz deriva de esta última figura, pero Silvio desconoce su nombre. La siguiente novela incorpora, en palabras de su personaje, la solución a este enigma del pensamiento, que es también enigma de la escritura. «Gracia» es el nombre clásico de la octava condición que da valor, a juicio de Azúa, a la escritura novelesca, una premisa de la que el escritor tampoco sabe decir nada inequívoco: «La octava condición es la que cumple aquel novelista capaz de renovar nuestra facultad para imaginar mundos a partir de fragmentos de idea. Imaginar mundos quiere decir habitarlos, y por lo tanto imaginar posibles modos de habitar el mundo».¹⁰⁵ Idea hölderliniana donde las haya.

El cronista de *Mansura* asume la muerte como un destino natural gobernado por la Ley de Dios. No hay gracia posible para el condenado a muerte sin menoscabo de la justicia. La verdad es el valor supremo por el que debe guiarse quien pretende relatar la historia de una ficción. La escritura es camino de verdad, dilación de ese espacio foucaultiano donde escribir equivale a aplazar el momento de la muerte. Así comienza *Mansura*:

He nacido para morir y siendo mi muerte una cosa cierta, tanto que ni Dios puede impedirla sin menoscabo de la justicia, pues si todos los nacidos han de morir, la gracia a uno de ellos sería agravio de todos los restantes, no debo, ni quiero, emplear mis talentos de manera mala. Es por ello que cuanto aquí se diga será verdad y cosa o acontecer que yo mismo he vivido (*M*, p. 9).

Mansura da nombre a la ciudad del reino de Jerusalén en cuyos alrededores los nobles cruzados catalanes libran su única batalla contra los

105 Félix de Azúa, «Algunas notas (particulares) sobre la novela», p. 111.

sarracenos por la liberación del territorio cristiano. El infiel, persona que no profesa la fe considerada como verdadera y se ve, en consecuencia, condenado a no encontrar nunca la verdad por el camino de su propia religión, es paradójicamente quien habita el lugar sagrado de la verdad cristiana, que hay que arrebatarse de las manos de quien no cree. *Mansura* es el escenario simbólico de otra derrota, la pérdida de las ilusiones juveniles, el fracaso del sueño revolucionario que llevaron a cabo los activistas políticos de la generación del autor en su intento de cambiar el mundo, lo que en términos románticos significa dejar de someterse a las reglas existentes, queriendo trasladar el mundo de los sueños personales al ámbito compartido de la realidad. Como el resto de los personajes de Azúa, el dilema que encuentran es la incapacidad de ser uno mismo, hecho que van descubriendo conforme avanza la novela hasta llegar al convencimiento de no ser más que títeres en las manos caprichosas del destino. Al volver de su aventura, el personaje reconoce haber vivido «una guerra escasa, y mucho cautiverio», poca lucha personal y una continua privación de libertad. Se renuncia al sueño de la libertad. Tras la derrota vuelve resignado a contar la verdad de los hechos, pero otros personajes —es el caso de Jordi de San Jordi—¹⁰⁶ permanecen en ese espacio de ficción que hace de la vida la eterna batalla de la literatura, una ensoñación en la que se recrea la misma historia mil veces repetida. Las verdades que ha prometido contar el personaje a través de la crónica diluyen las fronteras entre la realidad y la ficción. *Mansura* es, en efecto, la crónica de una ficción y, como tal, lo que pretende es llegar al fondo de la verdad a través de la imaginación:

Puede parecer cosa de invento, pero yo no cuento más que verdades; créalo o no aquel que me escuche (*M*, p. 157).

El personaje idiota lleva todo a dominios estéticos para hacer de su suicidio frustrado un acto simbólico. Abandona el estudio de la filosofía y comienza su investigación sobre la felicidad artística. En este caso, el tránsito está ya prefigurado. Del mismo modo que para el *Systemprogramm* la filosofía solo puede realizarse en plenitud desde la forma poética, al estudio de la felicidad filosófica solo puede sucederle el estudio de la felicidad

106 Este personaje representa para el autor «el típico sesentayochista pelmazo que todavía hoy lleva coleta y sermonea a todo quisque». Juan Antonio Tello, «Félix de Azúa», p. 197.

artística. Ya Hegel había determinado el camino que conduce al fin del saber absoluto. El saber se encuentra en la coincidencia entre concepto y objeto, y todos los pasos intermedios estrechan la distancia entre ellos.

Los dos capítulos en que se relata esta circunstancia pueden ser leídos como una parodia construida sobre los cimientos del ideario romántico. La lógica narrativa se sustenta en el desmantelamiento del concepto filosófico. Cuenta el idiota como habiendo superado en el transcurso de su investigación la creencia en su individualidad, circunstancia que le permite elevarse «al ámbito del pensamiento que se piensa a sí mismo», quiere suprimir las ataduras que le mantienen en su gran mentira, a saber, «el deseo irracional de conservar la vida del cuerpo cuando ya es innecesaria». La investigación de la felicidad artística pasa obligatoriamente por la representación de uno mismo como ser absolutamente libre y consciente de sí, y esta, afirma el idiota, «era una necesidad perentoria para la investigación del contenido de la felicidad». El deseo de alcanzar el estado de plena libertad es un acto de rebeldía que deja atrás la anterior voluntad de sumisión a la que se ve reducido el hombre romántico, preparándole para acceder a un estadio posterior y definitivo, la idea del suicidio como un acto estético, el acto supremo de la razón romántica identificado con la idea de belleza. La llave de la verdad está en la autoconciencia, pero esta se da como reflexión o retorno, lo que implica la salida del mundo y de sí al encuentro de la alteridad. La incógnita que suscita el concepto de identidad remite a este ideal en forma de verdad revelada, a caballo entre el sueño y la vigilia. El personaje, encerrado en el interior de su propio cerebro convertido en caja de cristal, intenta buscar una salida, chocando contra las paredes invisibles que lo mantienen preso en los límites de su propio pensamiento. Fuera del cráneo de cristal se dibuja la figura del filósofo Ludwig Wittgenstein transformado en el perro de la colección musical *La Voz de su Amo*. Este le dice, señalando a la embocadura del gramófono: «Basta con prestar atención», frase que recoge la síntesis del sujeto transformado en objeto de contemplación y que responde, asimismo, a los años de aprendizaje del *Hiperión* de Hölderlin: «¡Qué cerca piensa el hombre en su juventud que está la meta! Esta es la más bella de las ilusiones con que la naturaleza ayuda a la debilidad de nuestro ser [...] yo veía así cómo la vida seguía agitándose en ellos en eterno orden sin esfuerzo a través del Éter, y la calma del mundo me abrazaba y alegraba de tal forma que prestaba atención y escuchaba sin saber qué me suce-

día...».¹⁰⁷ Con esta premisa que conduce a la muerte del individuo, frontera de la locura artística, el idiota se disparará un tiro. Solo pierde una oreja en el intento, en alusión al episodio biográfico del pintor Vincent van Gogh. Pero, al contrario que este, el idiota conserva la única vida que le es estrictamente necesaria para finalizar su investigación, el estado artístico del muerto en vida. Al volver a ese nuevo estado que es muerte simbólica, se autoproclama «un hombre libre que solo acepta vivir bajo sus propias condiciones», convencido de haber luchado en «una guerra de liberación VICTORIOSA». Así se llega al último grado de la investigación acerca del contenido de la felicidad. Las muestras «científicas» de los que precedieron al personaje en este acto sublime del pensamiento artístico se centran en la autoridad moral de Goethe y su famosa novela *Las desventuras del joven Werther*, personaje que para el idiota representa el auténtico héroe del conocimiento, superador del suicidio romántico «bajo el apodo de “Goethe”». Una vez superada la prueba, el personaje ya puede concluir su investigación en plena autonomía y libertad desde el estado del muerto.

La gran diferencia de las novelas de Félix de Azúa respecto al ideario romántico reside en el final de sus historias. Lejos de alcanzar la plenitud a través de la comprensión plena de sí mismos y de su entorno, su estado final es el de un nihilismo radical. Su renuncia a la trascendencia les hace permanecer, a la espera de Nietzsche, en el estadio del escéptico hegeliano, lugar donde se revela todo el poder de la acción negativa frente a los contenidos objetivos dados en el mundo. Si Hegel tenía la intención de culminar su *Fenomenología* con el advenimiento de la gran Idea, es decir, el saber absoluto, científico, clave para comprender el transcurso de la Historia, o los románticos alemanes descubrieran en ese Absoluto el concepto supremo de Belleza como puerta al mundo de lo suprasensible, los personajes de Azúa, que han examinado estos conceptos con detalle a lo largo de sus investigaciones, verán en ellos grandes palabras de la historia de la cultura cuyos ecos deben extinguirse en honor a la verdad. «Es el espíritu, ese fantasma agrio y desordenado, el que nos lleva por el mundo como

107 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, p. 28.

enfermos», se dice en el informe final de *Las lecciones suspendidas*. La dialéctica entre destino y libertad debe resolverse por el olvido de las ideas ajenas, no por el regreso a ellas.

Desde la trilogía de las lecciones, la verdadera libertad de espíritu se consigue en el estado de completo vacío ideológico. El continuo de la reflexión acaba por encerrar a los personajes en un laberinto sin fin que les hace esclavos de sus propios pensamientos. El personaje de *Las lecciones de Jena*, «con su núcleo pensante, cavilante, obsesionado por un gigantesco ego convencido de captar en sí mismo la totalidad de las relaciones entre las cosas y las personas», vive en el engaño romántico, se toma a sí mismo como unidad y teme perder una supuesta individuación que le identifica en la diferencia. Epifanio, «sin persona, sin identificación, sin núcleo unitivo que le dijera [...] quién era él», responde al paradigma del personaje vacío que solo actúa por objetivos definidos y avanza en la dirección del hombre libre, camino de la nada.

La voluntad del personaje de *Las lecciones suspendidas* está envenenada por la duda perpetua. El beneficio de la libertad provoca más preocupaciones que alegrías, ya que es «un ejercicio de la posibilidad en manos de alguien que no gobierna su pensamiento». Su asistencia al banquete en que aguarda la aparición del Caballero de la Rosa, núcleo central de la novela, es un comercio de ideas, un parloteo posmoderno donde los interlocutores son voces creadas por el propio yo, fantasmas del entendimiento, presencias cimentadas en una ausencia. «No encontré allí la medicina, sino el veneno»,¹⁰⁸ dirá nuestro personaje. El banquete es un laberinto de ideas ajenas que condicionan su vida. El olvido de lo propio y de lo ajeno es el único método para salir del círculo vicioso de la repetición y emprender el camino de la libertad.

El anonimato, la igualdad y la indiferencia son el síndrome final de la investigación. El proceso de vaciamiento que los ha dejado absortos y contemplativos en su propia mismidad contribuye de igual modo a alimentar el rayo de esperanza que da fuerzas para volver a comenzar. En este sentido, *Última lección* marca un cambio de rumbo narrativo en la novelística

108 Medicina y veneno son dos significados de un mismo término griego: *fármakon*. Sobre la escritura como *fármakon*, vid. Platón, *Diálogos III. Fedro*, Madrid, Gredos, 1992.

de Félix de Azúa. Supone también la reconfiguración de unos personajes que han aprendido las lecciones precedentes. Silvio reconoce haber sido maleado en la Universidad, gran templo de la repetición azuesca, hasta hacerle caer del lado de lo aprendido. El aprendizaje conforma los conceptos de lo general y lo humano. El espíritu crítico, una de las formas de lo individual, permanece ausente. La idea general del universo oscila en el abanico de posibilidades que se abre entre la repetición pura y la pura diferencia, entre la generalidad, que remite al concepto de Unidad, y la individualidad, que es actitud para la libertad, entre el gesto genial y la actitud sumisa, entre el olvido y la memoria. El curso de la historia biológica indica una tendencia inequívoca a multiplicar, no a dividir. La teoría freudiana sobre el instinto de repetición sigue esta línea. Los instintos orgánicos son conservadores e históricamente adquiridos, tienden hacia una regresión que reconstruye lo pasado, «reproducen anteriores estados de la sustancia animada». La tendencia elemental del ser consiste en repetir lo existente como instinto de conservación. Por eso, piensa Freud, todos los logros evolutivos, la variabilidad de la especie, deben atribuirse a causas exteriores. La consecuencia directa de esta idea trae consigo la supuesta existencia de dos especies: los que hacen de la vida un tránsito hacia la muerte (instinto de muerte) y los que aspiran a renovarla (instintos sexuales): «Uno de los grupos de instintos se precipita hacia adelante para alcanzar, lo antes posible, el fin último de la vida, y el otro retrocede, al llegar a un determinado lugar de dicho camino, para volverlo a emprender de nuevo desde un punto anterior y prolongar así su duración».¹⁰⁹

En las novelas de Azúa encontramos dos grupos de personajes, los que luchan contra esa generalidad intentando dividir, aclarar, reparar; y los que siguen, contra natura, la tendencia opuesta, consistente en dificultar, confundir y mezclar, haciendo de la Unidad una masa de hombres en el hormiguero de la civilización. Permanecer en la Unidad es repetir; salir de ella es, como hemos visto, enfrentarse al vacío de la libertad. Dado que la tendencia natural se sustenta en el instinto de conservación por vía repetitiva, esta característica genética trasciende también al uso cultural para hacer de la historia del pensamiento un cúmulo de repeticiones donde la

109 Sigmund Freud, «Más allá del principio del placer», en *Obras completas*, vol. 1, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, pp. 1113-1114.

figura del genio puede insuflar un aire nuevo que haga variar su rumbo. La carta que deja tras su muerte el personaje de *Las lecciones suspendidas* es testimonio de este innatismo trasladado al ámbito de lo adquirido:

Este escrito infame parece la rememoración de una antigua afrenta. Una venganza cocida en la soledad y el hastío [...] Una vieja venganza contra un fantasma [...] Días y días de reflexión sobre el fracaso, rodeado por una vulgaridad que poco a poco va transformando en el decorado de un crimen grandioso [...] escenas desvanecidas con la usura de una reflexión infinitas veces repetida (*LS*, pp. 220-221).

La antigua afrenta, la vieja venganza, el fracaso, la vulgaridad, sitúan al lector en el origen de la reflexión fundacional del personaje. El pensamiento se construye sobre bases que previamente han fracasado en su intento de búsqueda de la Verdad. Lo único que puede esperarse de intentos posteriores, y cada una de las novelas de Félix de Azúa supone el comienzo de una nueva investigación, es otro fracaso que aumenta más la lista de anteriores vulgaridades, una vuelta de rosca a la imposibilidad del conocimiento de lo esencial, del nombre de cada cual. No existe libertad de pensamiento, ya que el hombre no puede salir de los límites trazados por el lenguaje. Aun en la última novela encontramos a un personaje, Jordi, que se debate entre las dos tendencias freudianas. Es un personaje hecho para la muerte:

¿Lo ves?, ya no siento nada, ésa no es mi casa y tú tampoco eres de los míos, me vuelvo con ellos, con el fondo biológico (*MD*, p. 215).

Gaston Bachelard procedió a un análisis fenomenológico de la imagen poética como manifestación súbita del psiquismo en su ensayo de madurez *La poética del espacio*. La «lectura» que puede hacerse de una casa, de una habitación, de un mueble, de un objeto decorativo, es siempre susceptible de significar algo por sí misma. Los lugares u objetos dicen algo de la persona que los ocupa o posee. Las piedras hablan. Los objetos, también. Traen recuerdos de nuestra infancia, reavivan nuestro subconsciente, contienen la historia, son «diagramas de psicología» que sirven a los escritores y poetas en el análisis de su propia intimidad. Si, como sugería Jung en sus *Ensayos de psicología analítica*, la casa puede tomarse como un instrumento para el análisis del alma humana, si un edificio, en sus progresivas construcciones, puede asemejarse a la estructura del alma, la ciudad también puede ser utilizada, en este mismo sentido, como metáfora del pensamiento.

En la descripción del barrio que realiza el narrador de *Las lecciones de Jena* con el fin de contextualizar el espacio en que se mueve el personaje, se había sugerido la configuración urbanística como metáfora de la estructura de un lenguaje que conforma la capacidad de pensamiento. La imagen contraria también es válida. La ciudad es un reflejo del pensamiento. El hombre crea el entorno conforme a su manera de pensar y de interpretar el mundo. Cada ciudad, cada calle, cada portal, tienen una lectura desde la que pueden comprenderse los rasgos del hombre que allí habita. La ciudad se concibe como objeto artístico y, en cuanto tal, constituye un signo que remite a los diferentes significados de la civilización. La regularidad en el trazado del barrio es una «imagen» o «símbolo» comparable, por ejemplo, a la configuración mental de un sistema filosófico:

El trazado de este barrio es regular y el municipio ve en la cuadrícula una imagen o un símbolo del orden y la regularidad definitivas del barrio; regularidad noble, cuadrícula tan noble como los organigramas de la filosofía tomista (*LJ*, p. 27).

La diferencia de clases también encuentra reflejo en los espacios habitados:

No hacía mucho tiempo, apenas un año, que los padres de Lena habían cambiado de domicilio. Pero ese traslado, un acto intrascendente en la vida de tantísimas personas, tenía en su caso un valor simbólico que muy pocos podían desentrañar. Como otras fortunas crecidas bajo el amparo del Régimen, al elegir su acomodo en la parte alta de la ciudad, abandonando el augusto recinto de Diagonal, Paseo de Gracia, Rambla de Cataluña y Vía Layetana, los Marín habían castigado a las viejas familias patricias. [...] Pero todavía eran escasas las familias que apostaban por semejante revolución. Muchos se sentían inhibidos e incapacitados para vivir en los grandes espacios luminosos, racionales, radicalmente modernos, habituados como estaban a la oscuridad romántica, la blanda ornamentación novecentista y la pasamanería isabelina (*MD*, pp. 191-192).

La gran derrota de la batalla de Mansura se produce en un laberinto de callejas típico de las ciudades sarracenas. La emboscada que los infieles tienden al ejército cristiano bien podría leerse como un paralelismo que trae a la memoria, desde las lecciones anteriores, las trampas que el pensamiento se pone a sí mismo en su camino de reflexión. Mansura, ciudad oriental, es además el lugar de colisión de dos fuerzas, dos culturas, dos religiones. Los antecedentes cristianos de este choque de intereses deben buscarse en la visión bíblica que el apóstol Juan tiene de la Nueva Jerusalén. Félix de Azúa

comentaba en su *Diccionario de las Artes* a propósito de la entrada «ciudad»: «cuando dos potencias opuestas y de una magnitud descomunal, como Satanás y Jesucristo, llegaron al contacto físico (un contacto que debió de dar lugar a una deflagración espiritual tan colosal que aún sufrimos las consecuencias) lo hicieron *en la ciudad*».¹¹⁰ Su propia interpretación, como se comprobará cuatro años después con la publicación de *La invención de Caín*, establece dos tipos de ciudades basados en su origen. Arte y técnica intervienen en su construcción. La ciudad oriental pertenece a la estirpe de Caín: «La descendencia de Caín construye ciudades, inventa la música, y, en fin, construye el mundo entero de los artefactos. Las ciudades orientales, sin embargo, llevan el estigma de Caín y tienen en su origen a un asesino fratricida». Las ciudades occidentales son, en cambio, un invento de Dédalo: «Muchos son los inventos que debemos a Dédalo, pero entre los más conocidos se encuentran la vela de navegación, el laberinto, la danza llamada *choros*, las ciudades, las fortificaciones, y muchas otras maravillas».¹¹¹ Mansura es la ciudad donde confluyen los deseos de los hijos de Caín y los hijos de Dédalo o, según la visión de Juan, el lugar de encuentro de Satanás y Jesucristo, un momento pleno de belleza artística.

En *Diario de un hombre humillado*, el diseño urbano de la ciudad de Barcelona se eleva al plano de lo simbólico hasta convertirse en una metáfora de la vida y del pensamiento de sus habitantes. Las calles cercanas al mar tienen nombres colectivos que remiten a vínculos gremiales. En los barrios altos poseen nombre propio, nombres individualizados de entre la masa. Los nombres de unas y otras son «signos de la labor y la civilización». En sus paseos por la ciudad, el hombre humillado se imagina, se autocontempla, a vuelo de águila, como un punto diminuto dentro del laberinto de calles y avenidas, proyectadas como desagües que empujan de la montaña hacia el mar. Las mismas Ramblas son un «desagüe humano», un «caudal de aguas muertas», una «telaraña alcohólica». La red de transportes públicos obliga a los ciudadanos a desplazarse en ese mismo sentido. Solo se puede viajar de sur a norte o de norte a sur, siendo poco menos que imposible elegir el eje transversal. Norte y sur son dos zonas simbólicas, separadas por una conciencia puramente económica. El sur mantiene una condición «laberíntica y

110 Félix de Azúa, *Diccionario de las Artes*, p. 90.

111 Félix de Azúa, *La invención de Caín*, Madrid, Alfaguara, 1999, pp. 91-92.

semiexplorada» digna de la aventura humana de las pasiones, mientras que en el norte los dueños poseen un «horror arcaico a las extensiones ilimitadas, a lo incontrolado, a lo indefinido, a lo indeterminado». Esta disposición favorece el proyecto del humillado, «ya que el espíritu de la ciudad es un espíritu de fracaso, desunión y pérdida». El Ensanche, comparado con un damero, revela por sus formas geométricas el estatus de «fortaleza de la Razón que mantiene a raya las fuerzas animales del barrio húmedo, y suaviza la salvaje codicia del barrio seco. Es una llanura intelectual». Sus habitantes son, como el espacio que habitan, geométricos, regulares, troquelados, hogar de kantianos, vegetarianos, masones, darwinistas y urbanistas.

Atendiendo a esta repartición de la ciudad en roles, el Ensanche representa la frontera de la Razón que separa el norte, poblado por los dominadores, del sur, donde se respira un espíritu de fracaso. Esto obedece de nuevo a dos claras tendencias históricas. El norte es la razón ilustrada, el sur el territorio de la pasión romántica. Las peripecias del humillado discurren en su mayor parte por las calles de los barrios bajos de la ciudad, pero es en el barrio alto donde descubrirá la Razón de ser del Chino, el conocimiento del animal, para acabar perdiéndose finalmente entre la muchedumbre en el gran vacío de la ciudad. Hölderlin había utilizado ya esta simbología de puntos cardinales. Para el poeta alemán, los atenienses están unidos a los elementos y comprenden la esencia de la belleza por medio del discernimiento filosófico. Los egipcios, en cambio, son un pueblo sometido que nada sabe de la belleza. La figura del todo es para ellos un enigma, una «potencia velada» a la que se le atribuyen nombres arbitrarios que en nada aproximan a la esencia del ser. En el norte se da el regreso del espíritu, donde el individuo se comprende a sí mismo: «En el norte hay que estar en posesión de la razón aun antes de que haya en uno un sentimiento maduro [...] hay que ser razonable; hay que convertirse en un espíritu autoconsciente antes de ser hombre [...] La pura inteligencia, la razón pura, son siempre reinas del norte». Sin embargo, de la razón pura no puede surgir nunca nada razonable. El grado sumo de la perfección humana reside en comprender la belleza: «Sin belleza del espíritu y del corazón, la razón es como un capataz que el amo ha enviado para vigilar a los criados». ¹¹² Consecuencia de esta insuficiencia racional, la filo-

112 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, pp. 117-118.

sofía es la disciplina que pretende abrazar los campos de lo ilimitado recorriendo los solares no urbanizados del espíritu. El fin de su comprensión abarca el inmenso espacio virgen en que el hombre nunca ha puesto el pie. Los lugares inexplorados del conocimiento son transitados en compañía de la poesía, calidez de la palabra iluminada por «el sol de la belleza».

Félix de Azúa trata en sus ensayos la imagen de la ciudad como laberinto y escenario de «danza» de los ciudadanos que subyace en el *Diario*. Esta vez lo hace a través de los recuerdos de Walter Benjamin en su *Infancia en Berlín*, quien compara simbólicamente la ciudad con el bosque en tanto que lugar de extravío: «Poco importa no saber orientarse en la ciudad. Pero perderse en ella, como quien se pierde en el bosque, requiere un aprendizaje [...] Aprendí este arte muy tarde, pero así se cumplió un sueño que había dejado sus primeras huellas en los laberintos que aparecían sobre el papel secante de mis cuadernos infantiles». ¹¹³ En el *Diario*, los ciudadanos son comparados con conejos de laboratorio que viven en jaulas diseñadas por la mente de los científicos. Todas las direcciones están prefiguradas. Romper el maleficio de la civilización no conduce a ningún lugar, a menos que uno sepa adónde y para qué va. «En esa dirección no hay límite», dirá el humillado, es un territorio abrupto, de libre elección, un espacio personal aún no desbrozado. Perderse en el espacio es extraviarse en pensamientos que no conducen a ningún lugar, avanzar a campo abierto por lugares no habitados por los demás, lejos de una ordenación urbana impuesta. El urbanismo pasa a ser la huella del pensamiento a través de la historia. La ciudad no pertenece a Dios, sino al hombre, y es este quien la organiza y define. Sus formas poseen tanta información acerca de la vida de sus habitantes como los textos procedentes de la Antigüedad. El destino del hombre está ligado al destino de la ciudad. Esta es un reflejo del espíritu. Al hilo de las ideas de Braunfels y de Norberg-Schulz, ¹¹⁴ concluirá: «el arte y la cultura describen una percepción del mundo perfectamente coherente y ordenada. La historia de la cultura es la historia de las «formas significativas o simbólicas» y, por lo tanto, es la historia de las «posibilidades existenciales» [...]. Dicho de otro modo, ambos mantienen

113 Ápud Azúa, *La invención de Caín*, p. 92.

114 Se refiere a las siguientes obras: W. Braunfels, *Urbanismo occidental*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, y Ch. Norberg-Schulz, *Arquitectura occidental*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

en alto la espada hegeliana, algo oxidada tras medio siglo de intemperie formalista. Arte y cultura son lenguas que hablan continuamente acerca de nuestro destino. Basta con poner la oreja para oír nuestro significado inscrito en las piedras, esparcido por los pigmentos y sonado por los acordes de la tercera y la quinta. Yo, francamente, me lo creo.¹¹⁵

El tiempo prefigura el espacio, el espacio es la consecuencia de la sucesiva acumulación de tiempos. El tiempo presente remite al espacio de lo moderno, un presente en el pasado sin atisbos aparentes de futuro. El modo de escapar de este espacio y este tiempo, la libre elección del camino, consiste en hacer de su vida un inmenso vacío propiciado por el concienzudo proceso científico de banalización. El idiota ya lo había logrado con anterioridad. Su muerte es la herramienta simbólica que le proporciona «el ordenado vacío formal» con el que comienza toda especulación filosófica. La libertad toma para él la forma del sujeto cuyo fin es construir la carencia de su propio significado:

En la eterna ausencia de sentido, antes de la aparición del hombre y después de la desaparición del hombre, antes de la especie y después de la especie, antes de Dios y después de Dios; en el colosal silencio SIN tiempo, allí es donde se instala la semilla del sujeto para pensar lo que está sucediendo, lo que acontece entre dos eternidades SIN SUCESO; y lo que está sucediendo no es otra cosa que la construcción de ese sujeto que pone significado, tal y como SU libertad lo desea (*HI*, p. 67).

Razones poéticas

«Que aquel que contempla se haga semejante al objeto de su contemplación». Con esta sentencia tomada del corpus platónico se inicia *Las lecciones suspendidas*, un camino abierto al conocimiento artístico paulatinamente definido en la distancia que separa la mirada del sujeto, mirada órfica, y la contemplación de su objeto de deseo transformado en objeto artístico. La imagen sugiere la posibilidad que el hombre tiene de descubrir su más secreta intimidad, el lugar de su verdad, al tomar como premisa la libertad absoluta de la conciencia. La ciencia pierde sus asignaciones en beneficio del arte. En vez de un ejercicio canónico, el acto

115 Ib., p. 174.

estético será un medio para recrear el mundo según el ordenamiento que de él hace el propio yo. El arte se percibe desde un punto de vista personal, no como conjunto de características atribuibles al objeto contemplado. La idea no es privativa del movimiento romántico. Puede encontrarse ya, por ejemplo, en los presupuestos estéticos de Locke y de Hume, para quienes la belleza no reside en el objeto, sino en la mirada del sujeto. El mundo se abre a un vasto espacio desde el que experimentar la vivencia artística.

En el «anotado al margen de un libro» de *Las lecciones de Jena*, Azúa había trazado este camino al presentar a unos personajes dependientes «de la Idea y del Conocimiento», sujetos a «transformaciones productivas» que hacían cambiar constantemente la imagen del objeto de búsqueda. «¿Quién creó el Tarnhelm, que las figuras cambia?», se preguntaba Mime en la escena segunda del tercer acto de *Sigfrido*. En el transcurso de la primera lección se insistirá en esta imagen concebida como lugar proteico que el pensamiento desea aprehender. Pensamiento y naturaleza discurren por caminos diferentes. La lógica es un método insuficiente para comprender el ordenamiento caótico del mundo natural:

Pensaba en los desconocidos que acababa de abandonar. Esa tendencia, decía, que les hace errar por suponer que la perfección de nuestro pensamiento responde a una necesaria perfección del cosmos. ¡Qué barbaridad! ¡Qué acomodo tan atroz! No, no; por un camino corre nuestro pensamiento con sus propias y correctas leyes, y también sus imperfecciones aunque dignas (esa matemática que casi solo consiste en medir el error); y por otro camino corre el ancho, inabarcable espacio por donde transcurren las leyes fugaces y violentas de la naturaleza (*LJ*, p. 62).

En la teoría poética de Friedrich Schlegel se piensa la belleza suprema como un nuevo orden salido del caos. Este ordenamiento es similar al de la mitología y la poesía antiguas. El caos es el lugar de la posibilidad, la materia bruta de la expresión, el punto de partida del sujeto. El nuevo orden romántico se realiza en el desorden primitivo del que procede. El fragmento, parte y forma de dicho caos, es materia para el arte ofrecida al creador. Artista, Creador, Autor, se escribirán a partir de entonces en letras mayúsculas. El personaje de *Las lecciones suspendidas*, sumergido a lo largo de su novela en una espiral de imágenes y de símbolos a partir de los que espera descifrar el significado de su propio yo, se encuentra en la situación del Artista, busca la unidad en un mundo de imágenes fraccionadas:

Y yo busco en todos esos giros la ley que me permita combatir a Proteo desde el cambio (*LS*, p. 173).

El hombre humillado, cansado de buscarse en la fragmentariedad de su escritura autobiográfica sin encontrar rastro alguno de sí mismo, banaliza la primitiva imagen órfica en uno de los capítulos finales que dedica a la reflexión sobre la literatura:

[...] vuelvo sin cerebro a mi cuerpo, movido por la substancia que de la tierra aspiran los hidrocarburos con intención de ser quemados sobre la atmósfera del mundo, regresando así a los vastos campos en donde, siglos atrás, fueron bosques de helechos o inmenso océano orgánico, como si ambos, cuerpo y cerebro, hubiéramos pasado una temporada en el subsuelo y ahora aspiráramos a diluirnos en el aire con gran desprendimiento de luz y calor, pero solo uno, solo uno hubiera superado la prueba, y así sucesivamente, ahora lo de Orfeo y Eurídice, ya se sabe (*DHH*, p. 264).

Félix de Azúa instala simbólicamente a sus personajes en ese espacio abierto para la estética que se denomina distancia representativa. La realidad de la ficción se imagina como un lugar cambiante que ya no puede ser explicado por discursos racionales y necesita de la intuición un nuevo impulso que permita entender las circunstancias del mundo. Los dos primeros personajes heredan estas posturas en las lecciones recibidas, las sienten como verdades de fe, las interiorizan y favorecen de este modo una investigación en la que lo recibido se hace propio. La apropiación de las ideas, conjunto de aportaciones exteriores que dan consistencia a los personajes, proporciona a cada paso el cuestionamiento del mundo en el examen de uno mismo, pues el sujeto acaba siendo objeto y el objeto sujeto. El hombre es el mundo, un mundo hecho de múltiples pedazos, como la criatura de Frankenstein creada por Mary Shelley o la espada con la que Sigfrido debe matar al dragón. Su pensamiento contiene lo ya dicho y la potencia del decir.

Con la dialéctica entre sujeto y objeto se entra en uno de los principales problemas suscitados en el seno de la estética idealista. Ya en el título de la primera lección, *Las lecciones de Jena*, se situaba al lector en este círculo de pensamiento frecuentado por los primeros románticos alemanes, grupo teórico forjado alrededor de la revista *Athenäeum* en el que destacan los nombres de los hermanos Schlegel, August y Friedrich, Caroline, Dorothea, Schleiermacher, Novalis, Tieck y Schelling. Hay que remontarse, no obstante, a sus antecesores más significativos —Herder,

Kant y Fichte— para contextualizar el comentario. El concepto fichteano de reflexión, el combate de los presupuestos neoclásicos en Herder y el *Sturm und Drang* y los contenidos de la *Crítica del Juicio* kantiana son tres de los focos que alumbran la teoría literaria romántica. Este último ofrece la posibilidad de considerar el nexo sujeto-objeto en términos diferentes a los planteados con anterioridad. Al pensar el sujeto como forma vacía, Kant lo remite a la voluntad integradora en una unidad formada desde la imaginación trascendental. Una vez superada la explicación mecánica de los fenómenos naturales, esta pasa a ser vista en su aspecto de totalidad. La totalidad es un fin, el fin una Idea, la Idea un principio regulador de la razón, aprehensible desde un entendimiento intuitivo del que el hombre carece. Desde esta imposibilidad niega Kant cualquier eventualidad respecto del vínculo entre el entendimiento y la cosa en sí, entre sujeto y objeto. Las consecuencias narrativas que derivan conciernen a la configuración del personaje. La ausencia de nombre propio en muchos de ellos, la carencia de ideas que los individualicen, sus continuas contraposiciones en el desarrollo de la trama, etc., delatan formas de representación de conceptos en el espacio narrativo, estrategias basadas en dichos conceptos.

El absoluto fichteano imparte otra de las lecciones recibidas al proponer como lugar de representación de la realidad el momento en que las ideas, en tanto que formas propias del sujeto, fueran autorreconocidas por este mediante el método especulativo. La metafísica se convierte en la base sobre la que construir el yo en el mundo. Schopenhauer también piensa el sujeto como un espacio absoluto que constituye «la base del mundo». Nada tiene existencia autónoma, solo existe para y con respecto a un sujeto. El objeto de conocimiento, es decir, todas aquellas circunstancias a las que el hombre busca explicación, deben darse en la novela, según esta lógica de ideas, como un personaje que se desdobra en múltiples proyecciones. Cada una de ellas es un yo que es otro, pero que se representa a sí mismo. Si la realidad, percibida desde una visión subjetiva, está contenida en el yo, explicarse a uno mismo, conocerse, es, en consecuencia, explicarse (en) el mundo. El sujeto sale de sí para poder encontrarse, la representación es autorrepresentación, la referencia autorreferencia, el objeto es múltiple, el sujeto atemporal, su espacio son todos los espacios, cualquier espacio. La plenitud se produce en el encuentro de ese yo consigo mismo, en la identificación del sujeto con el objeto. Cada individuo, cada personaje, una vez alcanzado el autoconocimiento, completa la representación de su mundo,

«el mundo como representación», y también, debería decirse, el mundo narrativo con el que pretende representarse. El alcance de estas nociones entra directamente en el planteamiento de la trama, tiene consecuencias estructurales. Si todos los personajes son el mismo personaje, lo que cambia es su objeto de deseo, es decir, sus condicionamientos exteriores, y también su propia configuración. Solo al abstraer el concepto pueden ser reconocibles las líneas maestras comunes a todas las novelas. En una primera lectura superficial, las historias presentan múltiples variantes y escapan a una lectura de conjunto.

Schelling, en su *Sistema del Idealismo trascendental*, situaba el lugar de manifestación del absoluto kantiano en el arte. Su teoría estética busca sobrepasar la fisura entre el mundo de la necesidad —acción necesaria— y el mundo de la libertad —acción libre— mediante la figura del genio, personaje superador de las contradicciones. Ya hemos visto cómo plantea *Las lecciones de Jena* este problema al enfrentar a unos personajes que encarnan ambas posturas. El resto de las novelas son variantes en torno a esta idea.

Visto el universo de pensamiento que les precede y con el que conviven, no es de extrañar que los románticos concibieran la novela como su particular vehículo de expresión estética, y el diálogo como modelo ideal del intercambio de subjetividades. El término «expresión estética» es aquí huella que procede del interior de cada uno y se manifiesta en el exterior, tránsito de lo subjetivo a lo objetivo, criterio para elevar la obra de arte a la categoría de lo universal. Pero también, al ser el yo una asimilación de aportaciones de otros yoes, de otras ideas, «expresión» denota un sentido repetitivo. Si lo interior es mera interiorización, lo exteriorizado posee la huella de lo ya dicho, aunque renovado en sus formas y contenidos. Félix de Azúa, en uno de los capítulos de *El aprendizaje de la decepción*,¹¹⁶ titulado «Pero, ¿Qué demonios quiere decir expresión?», cuestiona el término. Su pensamiento aparece en el desarrollo de sus ficciones:

No sería honesto terminar sin admitir una última paradoja: lo cierto es que expresionistas, expresionistas abstractos, y neo-expresionistas *se parecen*. ¿Quiere decir esto que *expresan* lo mismo? Uno de los escollos más peligrosos de la filosofía del arte es ese fenómeno del *parecido*. Neo-clásicos, pre-rafaelistas, hiper-realistas, post-impressionistas, neo-góticos... Las formas son simila-

116 Félix de Azúa, *El aprendizaje de la decepción*, pp. 72-73.

res, ¿es similar la *expresión*? No puedo responder ahora a esta cuestión, pero sí puedo sugerir el camino de la reflexión: las formas son limitadas y la historia se extiende en espiral; a cada nuevo giro, viejos rostros que la memoria había olvidado regresan como recién nacidos. Parecen los de entonces. Pero, ¡ay!, «nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos».¹¹⁷

A Félix de Azúa podría calificársele de epígono o heredero de la escuela romántica «por vía negativa». Sus personajes son el estigma de un retorno o, si se prefiere, el final de un recorrido, el agotamiento de unas ideas que piden ser renovadas, ideas que matan al ser con vocación de futuro. Como el filósofo platónico —«aquél que está rápidamente dispuesto a gustar de todo estudio y marchar con alegría a aprender, sin darse nunca por hartó»—,¹¹⁸ ellos no se dan tampoco por satisfechos hasta despojar la idea de sus contenidos. Al contrario que Platón, la contemplación del objeto no ofrece la Belleza en sí, sino el más absoluto de los vacíos. Prueba de ello es la situación en que quedan al término de sus respectivas historias. El personaje de *Las lecciones de Jena* vive, en su camino de retorno, en «el blanco panorama de la estupidez abstracta, el vacío circular donde tenía lugar toda caída»; el personaje de *Las lecciones suspendidas* acaba su investigación «ruinoso por dentro y por fuera»; Silvio es ya, tras las dos lecciones anteriores, un personaje pensante en el vacío; el idiota también se ha vaciado, ya no es él, es «una memoria sin dueño»; el humillado, una vez consumado su proceso de banalización, camina por la ciudad «sin rumbo, como la embarcación desarbolada que emboca el puerto con la sola ayuda de su instinto»; Luis Larrazábal muere asido al signo de su destrucción, una copia falsa de la auténtica vasija de la dinastía Fang-i; Ferrucho ha heredado ese vacío desde el nacimiento y lucha por preservarlo. Con su muerte, lo que consigue es poner de evidencia la precariedad de los significados con que los otros han llenado sus vidas; Alberto renuncia a la dignidad de haber elegido su verdadero camino en el momento adecuado. En lugar de escoger la vida que aparentemente le correspondía, acaba llevando «una vida vicaria, el fantasma del círculo luminoso», la urgencia de la decisión se convierte en una forma de indecisión, renuncia definitiva a su propia naturaleza.

117 El entrecomillado hace alusión a un verso de Jaime Gil de Biedma perteneciente a «Elegía y recuerdo de la canción francesa».

118 Platón, *República* V, 475c.

Todos los personajes evolucionan con el tiempo hacia posturas nietzscheanas, y es en el pensamiento de Nietzsche y de Heidegger donde se ha querido reducir al máximo esta distancia propia del momento estético al hacer de los dos elementos participantes una fusión estético-mística que desembocara en los contenidos de una verdad ontológica. Nietzsche ve en la modernidad el rostro de la apariencia, un mundo de sueños, engaños, ilusiones y medias verdades que Azúa toma en usufructo para sus ficciones. Intenta abolir el mundo moderno, haciendo de él un centro de reflexión en el que considerar los falsos conceptos que han ido sedimentándose en el proceso de formación del hombre contemporáneo. Cada una de sus novelas es, desde esta perspectiva, un nuevo intento de explicar las transformaciones producidas en este recorrido estético. Sus personajes, réplicas irónicas del espíritu que mueve al hombre moderno, actúan como si cada idea fuese una encrucijada.

El idiota no deja de reconocer en su investigación sobre los contenidos de la felicidad sexual la existencia de una serie de comportamientos que responden a antiguos «componentes específicamente modernos de perversión, asociabilidad y tragedia», modelos literarios que imitan una idea. Cada personaje es, de hecho, la encrucijada de una idea, pura posibilidad, deseo de constituirse en esa posibilidad y modo de obtener el derecho de ser en un conflicto de pareceres. Del camino elegido depende la construcción del futuro desde la libertad de acción o desde la necesidad, término este último que en Hegel significa sometimiento a la legalidad. La necesidad de la filosofía surge en el sistema de pensamiento hegeliano cuando desaparece este poder de unificación en la vida de los hombres. La acción misma, principio de libertad, proporciona, con la herramienta de la filosofía, una forma de enfrentarse a un mundo que tiende a diluir los contornos del individuo en una masa indiferenciada. La mediación mueve el despliegue del concepto, el sujeto que acaba reconociéndose en su objeto.

La narrativa de Félix de Azúa representa este mundo escindido de personajes opuestos que buscan desprenderse de la necesidad que les ata a la acción para adquirir el estadio del hombre libre, no sometido a las reglas de la ley natural que esclaviza sus acciones. Acto y pensamiento miden sus fuerzas en una dinámica de búsqueda desde cuyo inicio se les insta a seguir el consejo del oráculo delfico, «Conócete a ti mismo»:

¿Debo citar ahora la vieja frase grabada en los vetustos muros de Delfos, frase que ha acompañado al infortunado Sócrates hasta las más aberrantes historias de la filosofía? No, no (*LJ*, p. 26).

El conocimiento de uno mismo pasa por el conocimiento del otro, acción suprema que en Azúa corresponde, en palabras suyas, a «la propia escritura de novelas inducida por la lectura de novelas». La novela es un «mecanismo de invención de conductas», la poesía un medio para la reflexión, ya que «su materia es pensamiento».¹¹⁹ El modo de reducir al máximo esta distancia que separa al hombre de sí mismo, al personaje de su representación ideal, al escritor, pintor, músico... de su obra, está en el proceso artístico, en el enfrentamiento con el caos y el uso de un lenguaje transgresor que se apropie del conocimiento de las formas, del verdadero significado de los signos, «la mirada con la que Luzbel se lanzó a la lucha contra el verbo», un proceso que sataniza el acceso al conocimiento. La manera de transitar este camino que conduce a la esencia de uno mismo, esencia del arte, se da en el abandono de la razón y la asunción de las contradicciones que conlleva el curso de la imaginación, el desentrañamiento de los significados que ocultan las imágenes que salen a su paso. La duda es un elemento consustancial al debate. El personaje de *Las lecciones de Jena* la abraza como *leitmotiv* de su existencia:

El caso es que se encontraba desde hacía muchos meses en aquella ciudad, acostumbrado a una vida que le sumía en profundísimas dudas acerca de la capacidad de entendimiento racional entre los hombres (*LJ*, p. 24).

El personaje principal de *Las lecciones suspendidas* también está esclavizado por la duda y la elección. El beneficio de la libertad se convierte para él en «un ejercicio de la posibilidad en manos de alguien que no gobierna su pensamiento», el encadenamiento al pensamiento repetitivo; el secreto de la perfección consiste en averiguar lo que «se esconde en el hueco de la posibilidad», de la posibilidad de ser uno en la diferencia.

Esta idea de la existencia, reflejada en el ámbito de la escritura, supone incluir todos los discursos en el propio discurso narrativo, un recurso habitual en el arte del siglo XX. Cualquier forma, cualquier aportación es válida si contribuye a esclarecer los significados de ese signo vacío que

119 Félix de Azúa, «Algunas notas (particulares) sobre la novela», p. 109.

es el personaje contemporáneo. Desde el punto de vista estrictamente literario, este aspecto no debe ser pensado, sin embargo, como influencia, sino desde el despliegue del fenómeno intertextual, despliegue del concepto en sus diferentes manifestaciones (literatura, mito, filosofía, arte...). La intertextualidad, cuya fórmula tradicional ha correspondido en un principio a la crítica de las fuentes, propone en cambio nuevos modos de lectura e interpretación de los textos. Es ejercicio de escritura y práctica de pensamiento. El núcleo desde el que se articula este pensamiento poético de las primeras lecciones se da a través de las numerosas imágenes que jalonan su discurso narrativo, de los variados recursos que ofrecen la escritura intertextual y el discurso referido, ejercicios que transforman la imagen poética en reflexión histórica, búsqueda de un sentido que debe ser primero asimilado, reabsorbido, para ser reformulado más tarde.

«¿Qué clase de distancia hay entre él y yo, qué espacio han creado los dioses de la leyenda entre las figuras de la razón y la fantasía?», se pregunta el personaje. La salvación de la distancia se halla en el proceso que sublima lo artístico, el gran sueño del arte dionisiaco. Si la primera y segunda lecciones constatan esa distancia que separa al artista de su obra, la imposibilidad de acceder a ciertos estadios de verdad por medio del discurso poético, *Última lección* transcurre en un mundo de ficciones verdaderas y falsas realidades, *Historia de un idiota* y *Diario de un hombre humillado* se proponen revisar el mito del artista y las tres últimas novelas, *Cambio de Bandera*, *Demasiadas preguntas* y *Momentos decisivos*, desarticulan la historia, supeditan la verdad a la ficción, desdibujan todos los contornos.

Maya, diosa del engaño y de la seducción, ocultaba tras su velo la gran verdad desconocida para el hombre, el secreto que entraña el tránsito de la vida a la muerte. Los Vedas y los Puranas la comparaban con el ensueño. Este devenir simbolizado por el velo, tejido o tela de araña que envuelve el pensamiento y sus aspiraciones de conocimiento, es uno de los espacios míticos en que se sitúa el discurso, donde se recrea una de las grandes incertidumbres del idealismo filosófico: la de saber si la percepción real de las cosas, el mundo objetivo, no es de hecho un espejismo fabricado por el propio entendimiento, un producto de la subjetividad, un «Yo formado con fantasmas coherentes», según puede leerse en el incipit de *Las lecciones de Jena*, apariencia que deja en territorio mítico o religioso las respues-

tas inaccesibles a la razón. Schopenhauer formulaba esta duda del siguiente modo: «nosotros soñamos; ¿acaso no será toda nuestra vida un sueño? —o más concretamente: ¿hay un criterio seguro para distinguir el sueño de la realidad, los fantasmas de los objetos reales?». Después de considerar la respuesta kantiana, basada en el principio de causalidad que encadena las acciones, y apoyándose en citas de Hobbes, Platón, Píndaro, Sófocles, Shakespeare y Calderón, filósofos y poetas a partes iguales, conviene en su insuficiencia: «El único criterio seguro para distinguir el ensueño de la realidad no es otro que el meramente empírico del despertar».¹²⁰

El narrador de *Las lecciones de Jena* advertirá desde un principio las sensaciones que mueven a su personaje:

Pero los olores surgían de su imaginación, la tierra húmeda, las ramas mojadas, el sonido surgía de su imaginación, el viento furioso, el trueno lejano, la vida estaba en su imaginación y todo lo demás era pura sugerencia (*LJ*, pp. 14-15).

Estas consideraciones invierten los términos entre realidad y fantasía. Lo real es mera sugerencia, la imaginación el camino que desemboca en lo auténtico. Con el desdoblamiento del sujeto en objeto de reflexión, el pensamiento personal se convierte en conjunto de símbolos ajenos a partir de los cuales se desentrañan los enigmas del conocimiento. El objeto es, en efecto, un enigma para el sujeto, un ideal gnoseológico. El lenguaje poético se concibe como gnosis, forma de conocimiento cuyo fin último es el nombrar, pues solo desde la capacidad que posee el lenguaje de dar un nombre a cada cosa puede alcanzarse la certeza de la identidad, el significado real que permanece oculto al entendimiento de los hombres. El signo abre a los personajes esa posibilidad de ser, ofreciéndoles un haz de alternativas entre las que se dirime lo verdadero de lo falso, un laberinto de espejos carrolliano en cuyo interior se busca una salida mediante la observación del propio reflejo en el reflejo del otro, motor narrativo nacido de la voluntad de saber lo que hay al traspasar el lado opaco de dicho espejo. La palabra, en su doble naturaleza, denota la presencia material del significante, realidad de la que surge la posibilidad de convocar el significado. Los personajes permanecen atentos a cuantos signos salen a su paso, quie-

120 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad*, pp. 28-29.

ren hacer de las enseñanzas pasadas una esperanza de futuro mediante el desvelamiento del sentido. El medio propuesto oscila entre el recurso a las herramientas del entendimiento o la reflexión sobre lo artístico, el pensamiento de la lógica frente al conocimiento intuitivo, el «pico», la «pala» y la «tenaza» de la inteligencia, dirá el narrador, frente a la pluma y el pincel. Su intención es ir más allá de la lógica:

Vivía, pues, como en un sueño, rodeado por cosas vivas pero sin sentido y esperaba despertar algún día y reconocer la singularidad de cada una de las figuras ocurridas en la noche. Para despertar, se decía, necesito la ayuda de unas herramientas inexactas y torpes, pero insustituibles [...]

Vedlo ahora. Con un libro, con una hoja de dibujo. Reflexiona, se concentra, va encadenando pacientemente sus pensamientos. Pero pronto se aburre. Las contradicciones se amontonan una sobre otra, lo endeble de su discurso le hiere. ¡Si el libro pudiera explicar sus más oscuros párrafos, si el dibujo pudiera penetrarse y uno se instalara a la sombra de aquel árbol, si nos brotaran hojas de los brazos en la misma época que a las acacias! (*LJ*, pp. 16-18).

Maya es un símbolo más en la lista de divinidades femeninas que se emparentan con la idea de una Gran Madre receptora de los deseos humanos. Afrodita, Cibeles, Deméter o Myriam son otros tantos personajes mitológicos vinculados con esta idea. Maya es la diosa en cuyo seno se ofrece esa posibilidad de nombrar el pasado inexistente, noche y día de un pensamiento que busca transgredir los límites. Pero es también la metáfora elegida por Schopenhauer para significar la presencia de dos mundos, el mundo fenoménico regido por la causalidad y el mundo de las apariencias, cuya razón última reside únicamente en la voluntad. El primero implica una presencia superior que gobierna el orden de las cosas; el segundo, un principio de libertad basado en el deseo y la carencia. El paso previo para acceder al conocimiento de esa esencia secreta se opera mediante el ejercicio de contemplación estética, estadio en que el hombre se libera de su voluntad.

Nietzsche utilizaría también esta metáfora para simbolizar el límite entre lo verdaderamente existente —«lo Uno primordial»— y el mundo de las apariencias, representados esta vez por los ámbitos de lo apolíneo y lo dionisíaco, lo que hace que adquiera una relevancia especial en el mundo de referencia moderno. En Azúa, esta referencia mítica aparece en varias de sus novelas. En *Las lecciones suspendidas*, el velo se nombra de forma directa —se cita— en el proceso reflexivo del personaje, redundando en el sentido de la metafísica schopenhaueriana; en *Demasiadas preguntas* se manifiesta en forma de alusión, acentuando su componente metafó-

rico por medio de la ceguera que sufre Dámaso Medina desde las primeras páginas de la novela; en *Historia de un idiota*, el sentimiento contemporáneo de felicidad cubre la realidad de falsas apariencias. En *Última lección* hay un personaje, Silvio, que ha accedido ya a este estado contemplativo. En él se confunden las nociones de realidad y fantasía.

Nietzsche hace uso del concepto de apariencia con el mismo sentido dado en la estética idealista. La vivencia de la realidad se muestra insuficiente para explicar el sentimiento del hombre, solo la fantasía es capaz de procurar imágenes adecuadas para la manifestación del mundo interior que bulle en el yo romántico. La finalidad del arte queda supeditada a la exposición de lo suprasensible; la expresión de la esencia de las cosas abraza así a la poesía como una desinteresada sinfonía de las pasiones, desde la que se refleja la tragedia de la vida. Más tarde se explica esta tragedia del hombre moderno desde una doble visión. El desarrollo del arte, su bipartición en el mundo de lo apolíneo y el mundo de lo dionisiaco, completa esa intuición de unidad en la duplicidad, cuyo ejemplo natural es la diferencia de sexos. El arte apolíneo está representado por la escultura griega, es mera apariencia; el arte dionisiaco alcanza su máxima expresión en la música, es puro sentimiento. El estado dionisiaco pretende aniquilar las barreras de la existencia trascendiendo los límites de la voluntad helénica contenidos en la medida apolínea. Ambas formulaciones de la realidad están separadas por el abismo del olvido, el lugar que Schiller reservaba para la acción de la palabra poética.

Félix de Azúa sitúa al personaje de *Las lecciones suspendidas* en este mundo de apariencias que supone la realidad apolínea. En la contemplación de la escalera donde inicia su ascenso hacia el conocimiento hay urnas ocupadas por estatuas que recuerdan, a la manera de los dioses olímpicos que adornan los frisos de los templos griegos, cuerpos anteriores, voces del pasado. La estatua que acompaña a lo largo de toda la novela alumbra el mundo de los objetos, el mundo de engaños a los que se verá sometido el personaje.¹²¹ La voz de la estatua le recuerda el origen de su nacimiento,

121 Nietzsche dice acerca de esta imagen: «La estatua, en cuanto bloque de mármol, es algo muy real, pero lo real de la estatua *en cuanto figura onírica* es la persona viviente del dios. Mientras la estatua flota aún como imagen de la fantasía ante los ojos del artista, éste continúa jugando con lo real; cuando el artista traspasa esa imagen al mármol, juega con el sueño». Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, p. 231.

la condena de su memoria y la necesidad del olvido para entrar en el universo de las formas reales, formas surgidas de su imaginación. El mundo de los sueños es el estado ideal en que el hombre, el artista, puede dialogar con los dioses y desentrañar las verdades a las que aspira. Mientras que el pensamiento filosófico opera por medio del concepto en su tránsito hacia el conocimiento de la realidad de las cosas, la relación que el artista mantiene con el mundo de las apariencias es la de un deseo de permanencia en el estado contemplativo de las imágenes que hacen del sueño el principio de una realidad. Nietzsche, por boca de Wagner, cita a este respecto un extracto de *Los maestros cantores* de Hans Sachs que parece concluyente: «Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta, el interpretar y observar sus sueños. Creedme, la ilusión más verdadera del hombre se le manifiesta en el sueño: todo arte poético y toda poesía no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad».¹²²

El personaje de *Las lecciones suspendidas*, por su parte, manifiesta en varias ocasiones ese carácter engañoso que poseen para el hombre moderno los órganos de percepción. Subraya las precarias circunstancias en que vive el hombre al que representa:

Eso dicen mis vasallos: que la realidad es una imagen engañosa dispuesta tan solo para ocultar lo invisible [...] Lo que quiero decir es que la presencia del que ya no estaba, colgaba de mi cuello como el famoso cuerpo muerto del albatros (*LS*, p. 99).

El «famoso cuerpo muerto del albatros» hace referencia a la *Balada del viejo marinero* de S. T. Coleridge, concretamente al último cuarteto de la parte segunda: «¡Ah! ¡Ay de mí! ¡Qué malditas miradas / recibía de jóvenes y viejos! / En vez de la cruz, el albatros colgaron de mi cuello».¹²³ Tras ser arrastrado el barco hacia el Polo Sur por una tormenta, la llegada de un albatros es interpretada por la tripulación como signo de buen agüero. El albatros guía al barco en su travesía, la tormenta se disipa. El anciano marinero, sin embargo, le da muerte con su ballesta, lo que acarrea una terrible maldición. Los compañeros cuelgan del cuello del anciano el albatros muer-

122 Se trata del coloquio con Walter, acto III, escena II, de *Los maestros cantores de Nuremberg*.

123 Samuel Taylor Coleridge, *Balada del viejo marinero y otros poemas*, introd. de Harold Bloom, sel. y trad. literal de José María Martín Triana, Madrid, Visor, 1982, p. 25.

to, en señal de culpa. La muerte y la «Vida-en-la-Muerte», el espíritu polar, hace su aparición, se juega a los dados la suerte que han de correr todos los marineros y finalmente gana, sumiendo a todos en el sueño-confusión de la vida y la muerte, del sueño y de la realidad. La tripulación será más tarde redimida por espíritus angélicos, pero el anciano marinero es condenado de por vida a vagar de una tierra a otra para lavar la sangre del albatros.

En «L'Albatros» de Baudelaire, poema escrito en 1861 y perteneciente a *Les Fleurs du Mal*, pueden encontrarse ciertos paralelismos, especialmente dos alusiones a episodios mitológicos que merecen comentario. En la primera, el navío baudelaireano sigue la estela dejada por los navegantes de la Argo, travesía con tintes de epopeya que discurre en un espacio inmenso cuyo final se sitúa en la línea del horizonte que separa el cielo del agua. Apolonio de Rodas cuenta, en su *Viaje de los Argonautas*, como la trayectoria de la Argo estaba prefigurada por el vuelo de un pájaro, una «corneja marina» que ayuda a los Argonautas a franquear el paso de las Simplégades, rocas a la deriva que tan pronto abren como cierran el acceso a los navegantes, constituyendo así un peligroso escollo en su camino.

La descripción y comentario que hace Bonnefoy de este episodio es relevante para establecer analogías entre el mito griego y la simbología del poema de Baudelaire, así como en el juego de referencias azulescas que motivan la investigación del personaje:

En las *Argonáuticas* atribuidas a Orfeo, un pájaro enviado por Atenea, diosa emparentada con la corneja marina, alza el vuelo frente al navío para acechar la ocasión de pasar entre las dos rocas que alternativamente se juntan y se separan. En el momento en que el pájaro se dispone a pasar, las Rocas Errantes se dirigen ya la una hacia la otra, no lo bastante rápido como para impedirle pasar pero justo lo suficiente como para seccionar las plumas de la extremidad de la cola. A continuación, los Argonautas impulsan el navío por la trayectoria que ya ha sido prefigurada por el vuelo del pájaro [...] Pero el paralelismo entre el pájaro y el navío aparece reforzado por un detalle: al franquear el paso, el navío, que evita el choque mortal de las Rocas, pierde algunos elementos de la popa, del mismo modo que Jasón, al franquear el vado, dejó una de sus sandalias en el río y se encontró, de este modo, marcado de la misma manera y en el mismo lugar que el pájaro, mediante una prueba cuyo carácter iniciático ha podido, con razón, evidenciarse.¹²⁴

124 Yves Bonnefoy, *Diccionario*, p. 328.

La aparición de Orfeo y Atenea y el paralelismo entre pájaro y navío, pájaro y poeta en Baudelaire, insiste en ese carácter iniciático que en el universo romántico posee el lenguaje poético como lugar para la transgresión y superación de los límites de lo explicable y lo representable.

No menos interesante es la referencia al «arquero», figura vinculada, entre otros, al dios Apolo. En la misma etimología de su nombre, *apoly-nai*, se revela su sentido: «hacer morir». El poeta de Baudelaire «se ríe del arquero», desafía a la muerte con su palabra. En la simbología nietzscheana, la palabra del poeta puede trascender el ámbito engañoso del arte apolíneo, es una palabra muerta que reside en el mundo de las apariencias, para alcanzar el estado dionisíaco, el lugar de la palabra verdadera que comporta una muerte para la realidad cotidiana en beneficio del estado ideal de contemplación.

Tanto en el mito griego como en el mundo de referencia moderno, el lenguaje acaba unido a la idea de la muerte y del renacimiento. Estas consideraciones pueden ser también relacionadas con el episodio final de *Última lección*, un epílogo donde se sugiere, a partir de un supuesto artículo aparecido en la prensa, la suerte que ha corrido su personaje. Silvio acaba devorado en una gruta marina por gaviotas o cangrejos, es decir, por sus propias ficciones. Es la consecuencia de las lecciones suspendidas por su antecesor. Su destino venía anunciado desde las primeras páginas por la presencia de estos animales como compañeros en su refugio contemplativo, caverna marina y también caverna homérica. La letra misma, la palabra poética, lugar donde se recrean los ensueños «que dicen la verdad», hace que el personaje permanezca en el *impasse* que precede al momento supremo.

Por paradójico que pueda parecer, la integridad moral de Silvio le permitía seguir en relación con algunos animales [...] De adolescente, por ejemplo, se refugiaba en una caverna marina donde pasaba semanas recluido como un naufrago. Allí observaba el curso del día, los matices de la luz y del aire, las irrisaciones de la evaporación marina y el ardor de las estrellas de estío. Allí recibía la visita de los cangrejos y las gaviotas reidoras, cuyo graznido cubría de escepticismo todo juicio sobre la vida animal. Y junto a ellas, más de un vez rió Silvio durante horas, desazonado por una alegría incomprensible que terminaba en llanto (*UL*, p. 38).

El dilema que se ofrece a Silvio es la permanencia en uno u otro mundo, un mundo de fantasía en que observa a las gaviotas describiendo

círculos de retorno en la boca de la caverna de Calipso, o el mundo de la realidad. La incógnita que debe resolver consiste simplemente en la elección de la vida o de la muerte, la muerte que facilita la verdad o la vida ignorante de la realidad cotidiana. Si el personaje no destruye su mundo de ficciones, estas acabarán destruyéndole a él:

Creyó, pues, ver de nuevo la cabeza negra, el pico amarillo, el vuelo inmóvil y las patas rojas de las gaviotas. Dibujaban círculos en la boca de la caverna y en cuanto percibieron al troglodita comenzaron a reír. Las carcajadas resonaron en la oscuridad, pero tranquilizadas al comprobar que el extraño compartía su sentido del humor, se detuvieron satisfechas en el borde de la roca chasqueando el pico. Silvio arrojó un serrano temerosamente reservado para ellas y sintió cómo la risa se transformaba en amargo crecimiento.

Llegará un día en que la mala mar o la mala suerte le dejen sin pesca y nada pueda ofrecerles. Ese día resolverá una incógnita: quizás se vayan, pero quizás se queden exigiendo su tributo, y Silvio tendrá que elegir entre matarlas o dejarse comer. Quien ríe el último ríe dos veces (*UL*, pp. 39-40).

Silvio es como don Quijote, un personaje cuya realidad es el mundo de la ficción. A pesar de haber sido educado por su madre para repugnar las ficciones y servirse de la literatura como escape para una imaginación desbordante que encuentra cauces en las formas convencionales de la escritura, su naturaleza de «artista pasivo» le dicta el camino a seguir. Silvio no cree en las ficciones. La ficción es para él realidad. El estadio adquirido tras *Las lecciones suspendidas* es ver las cosas tal cual son desde la «radical lucidez» de su permanente estado contemplativo. En él no existe mediación cultural, y eso le conduce al «engaño fatal de la realidad».

Sin embargo, alguien acostumbrado a ver las cosas sin lente alguna, es decir, sin civilización de ninguna clase, acaba por sufrir el engaño fatal de la realidad. La fantasía, que en los cuerdos y aun en ciertos locos, atempera la vida haciéndola muy llevadera y conforme, por mantenerla en los límites del espíritu, se le salió a Silvio al exterior, invadió el mundo y lo transformó en un espejismo tiránico. Silvio no dominaba lo que veía, solo veía la Verdad y ésta se edificaba arbitrariamente según el gusto que los dioses del instante y del lugar gozaran (*UL*, p. 38).

Silvio es una sublimación del artista moderno. La realidad es para él un espejismo, la fantasía el espacio de la verdad, su interior está formado únicamente por ficciones. Las nociones de realidad y fantasía se invierten. Esta idea del personaje contrasta con la del coronel Mena, su antítesis. Mena no cree en las palabras, luego tampoco cree en la utopía, ha renunciado a la utopía del absoluto poético. Los libros son para él «restos de un

nafragio». Los personajes de Azúa, hechos de fragmentos de otros discursos, también acaban sus historias siendo restos de un naufragio. Los signos de la escritura son la huella de un vacío sin nombre:

Mi nombre es Juan Mena y no creo en las palabras. Por paradójico que parezca, soy lo contrario de Silvio. Para mí los libros son restos de un naufragio, por ejemplo. Él los lee; yo, que los heredé, los tiro o los regalo. Si los regalo, no lo hago según el contenido, sino por la encuadernación. A Blanca le regalé una encuadernación de seda azul con un medallón en oro y resultó ser Saint-Simon. Casi habría preferido algo más neutro, endocrinología. ¡Leer! Ni tan siquiera hablar. Me sucede lo que al célebre Cratilo, quien tanto desconfiaba de las palabras que hablaba por señas, pues lo hablado puede ser falso al término de decir lo que se dice. Un «te amo» suena a mentira después del pronombre. Un amigo mío, inglés y apellidado Shoemaker, tenía tal miedo a la traición del tiempo que tomaba carrerilla antes de hablar y conversaba corriendo, pues también el espacio puede, como el tiempo, traicionar la sinceridad de lo dicho. ¡Con qué placer recuerdo aquellas sesiones! Kilómetros de tortuosos caminos forestales y la voz jadeante de Shoemaker comentando el clima. Al final, agotados, cubríamos la última parte del coloquio con gruñidos y déicticos (*UL*, pp. 85-86).

El idiota hará una alusión parecida al investigar el contenido de la felicidad artística:

Es exclusivamente nuestra propia DESAPARICIÓN la que garantiza la APARICIÓN del mundo en tanto que mejor. Así, por ejemplo, sorbemos un té con limón en los jardines de la casa Lenbach, bajo un sol de agosto, y estamos esparcidos en un infinito conjunto de signos sin sentido, como le sucediera al redactor de la célebre epístola moral a Lord Chandos. Ese conjunto disperso de signos carece de unidad precisamente porque están solo unidos en nuestro cuerpo. Soy inevitablemente yo el que bebe, toma el sol y se admira del agua y de los cipreses. Pero yo no puedo dar sentido a esa nube de sensaciones y juicios. Ahora bien, bastaría con que yo estuviera muerto para que todo tuviera sentido. La escena quedaría rodeada por una aureola de profundo misterio y los fenómenos naturales, los objetos, compondrían una frase llena de sabiduría (*HI*, pp. 89-90).

La referencia a Cratilo y el inciso de la historia del amigo inglés se evocan posteriormente en *Historia de un idiota* según la *Carta de Lord Chandos*. Lord Chandos, dirigiéndose a Francis Bacon, denuncia el carácter de un lengua tan sujeta en formas y contenidos a las convenciones que ahoga la posibilidad de decir algo inequívoco sobre el mundo. Su personaje está acuciado por la necesidad de crear un nuevo lenguaje que pueda guiarle en su búsqueda esencial, amenazado por la inminencia de un eterno enmudecimiento. Como Silvio, se trata de hacer exterior el interior,

elevantarlo a la categoría de ser y no de parecer, y que de este, de la potencialidad de la palabra, pueda surgir algo no expresado con anterioridad, una palabra nueva que diga la verdad sobre el mundo, sobre la esencia de ese mundo, la total coincidencia entre la idea y la palabra. El espíritu del hombre está enfermo porque enfermo está el lenguaje con que este se nombra y piensa. La enfermedad poética es, piensa el idiota, una enfermedad mortal. El fantasma del vacío sígnico, del silencio de la palabra, planea sobre la cabeza del personaje. El vértigo del lenguaje se da en la posibilidad que este tiene de vaciarse de contenidos y mostrarse en su comienzo desnudo y virginal.

Lo que propone Hofmannsthal y convoca Azúa es, a fin de cuentas, la total regeneración de un lenguaje incapaz de renovar sus propuestas estéticas, la muerte de la retórica. El comienzo de esta vía se sitúa en la desconfianza en los significados ofrecidos y en la duda sobre una capacidad cierta de representación de las verdades esenciales. Lenguaje y pensamiento están avocados a una mutua relación en la que cada uno de los términos prefigura al otro y se prefigura en el otro. No hay pensamiento sin lenguaje, pues el pensamiento discurre por medio de las estructuras lógicas dispuestas por el lenguaje. No hay lenguaje sin pensamiento, porque uno es el vehículo del otro. Lo interior y lo exterior siempre están condicionados por las formas de expresión. Si Juan Mena no cree en las palabras, tampoco cree en el pensamiento. Para él, el lenguaje es algo físico, una suma de significantes saussurianos. Tras la materialidad del significante, la realidad de su presencia tangible, se esconde el hueco que deja ese vacío innombrable, la no correspondencia de un significado o, al menos, de un significado unívoco:

Si no creo en las palabras, que son producto de los pulmones, la garganta, la respiración, los dientes... ¿Cómo voy a creer en el pensamiento, que es solo, según dicen, aquello que se esconde detrás de las palabras? ¿Cuáles pensamientos? ¿Esas voces que suenan en nuestra cabeza y de las que podemos dar el argumento, pero no el tono, el timbre, el cuerpo? ¿Esos ecos que resuenan en un interior vacío? ¿O es que las notas están en la caja del violín? En el sueño, en cambio, sí que creo, porque a veces me despierta el caballo de ojos llameantes que asoma por detrás de una cortina (*UL*, p. 86).

El sueño es el espacio del vagar, un espacio cuyos límites se sitúan en el final de la vida y el principio de una resurrección anunciada por la visión profética, la gran promesa para la cultura judeocristiana, el apocalíptico

caballo de ojos llameantes sobre el que cabalga el jinete vencedor de la bestia. Así relata Juan, el Juan bíblico, su visión: «Y vi el cielo abierto. Y en esto aparece un caballo blanco. El que lo monta se llama “fiel y veraz”; y juzga y hace guerra según justicia. Sus ojos son llamas de fuego; y en su cabeza lleva muchas diademas; y tiene un nombre escrito que nadie conoce sino él. Va envuelto en *un manto teñido en sangre*. Y su nombre es “la Palabra de Dios”» (Apocalipsis, 19, 11-13). Lo que a Juan Mena se le manifiesta en sueños es la promesa de la verdad. Parece seguir el criterio schopenhaueriano para averiguar qué une el sueño y el pensamiento, la prueba del despertar, pero su desconfianza cratiliana en el lenguaje le hace renunciar a cualquier forma de pensamiento:

Y sin embargo, si cada sueño fuera una palabra, una sola palabra, una idea, una cosa, entonces el pensamiento sería una sucesión de sueños y podría creer en un posible despertar. Un día, un estremecimiento del cuerpo acabaría con las palabras y despertaríamos frente a lo que las provocaba, ante la fuente. Pero de momento, sueños y pensamientos están demasiado lejos unos de otros. No merece la pena confiar en las palabras; menos aún en los pensamientos (*UL*, p. 86).

Los signos, las imágenes, cambian continuamente de apariencia. El signo se muestra incapaz de poseer significados eternos e inmutables. Solo la idea originaria adquiere este carácter. Silvio, que vive en el sueño perpetuo, se encuentra siempre delante de la Cosa, la contempla como algo familiar, puesto que su visión es originaria. Mena solo guarda una vaga reminiscencia de la Cosa, sabe lo que es, y ese ser, como vería Adorno, se corresponde con una forma más de la nada. El yo y la nada son hermanos univitelinos. El pensamiento del yo acaba remitiendo al vacío. Este es el contenido que busca expresar el pensamiento, su objeto de reflexión y reflejo del sujeto. Alejado como está del pensamiento originario, Mena se configura en la tendencia a la multiplicación de las imágenes que caracteriza el sueño freudiano. Su creencia en el sueño es símbolo de desintegración del yo en un conjunto de discursos que hacen de él la imagen contemporánea del sujeto fragmentado. De ahí que concluya su discurso sobre el sueño diciendo: «Todo lo mío es de otro a cada instante», pues su yo es resultado del tránsito que separa la palabra de la idea.

La confusión entre el día y la noche, la apariencia y la verdad, se manifiesta en la inversión de la idea cristiana que vincula lo positivo a la luz y lo

negativo a las tinieblas. Esta imagen fundacional procede del Génesis y es de uso frecuente en el transcurso de la historia literaria. Remite al origen del mundo y del hombre, al principio de la historia primitiva: «Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba desierta y vacía. Había tinieblas sobre la faz del abismo y el espíritu de Dios aleteaba sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: Haya luz; y hubo luz. Y vio Dios que la luz era buena. Y separó Dios la luz de las tinieblas. Y a la luz llamó Dios día, y a las tinieblas noche. Y hubo tarde y mañana: día primero» (1, 1-5).

Hölderlin retoma la imaginaria cristiana, enriquecida con la percepción del mundo clásico, como eje de su poesía y de sus prosas poéticas. Junto con Baudelaire, es el poeta emblema de la modernidad. Ambos han sido objeto de sucesivos estudios en la obra ensayística de Félix de Azúa,¹²⁵ y este interés no pasa desapercibido en sus ficciones. La obra de Hölderlin está muy presente en buena parte de sus novelas, haciéndose insistente, desde diferentes perspectivas, en *Las lecciones de Jena* y *Las lecciones suspendidas*, *Historia de un idiota* o *Diario de un hombre humillado*. El propio autor ha declarado en varias ocasiones tener la obra del poeta alemán como lectura de cabecera, lo que le confiere un valor referencial de primer orden en sus juegos intertextuales.

El Hölderlin de *Hiperión* compara el sufrimiento con la noche del abismo, la felicidad con el Éter. Esta representación, tan próxima a la metafísica de la música schopenhaueriana y a las posteriores formulaciones de Nietzsche, reaparece en la lectura de sus poemas. La luz y las tinieblas están separadas por el gran abismo abierto por la partida de los dioses, el hombre pertenece a un linaje condenado a vagar eternamente en el mundo de las tinieblas («El archipiélago»); el mundo de los dioses es un mundo de luz, quien lo ignora no es más que tinieblas («Los dioses»); «Habitar en la amorosa noche» supone contemplar los «abismos de la sabiduría» («Patmos»), algo que está negado al hombre por nacimiento, ya que el mismo Padre es quien «cubre nuestros ojos con la sagrada noche» («Vocación del poeta») y hace que nos mantengamos en ella; su morada está «Aún más arriba que la luz» («Retorno al país, a los míos»); el deseo del poeta aspira, por medio de la palabra, a «mirar / al rostro divino, sin

125 Cf. *El aprendizaje de la decepción* (1989), *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (1991), *Lecturas compulsivas* (1998) y *Cortocircuitos* (2004), entre otros.

velos, de los que hace mucho / todos y cada uno eran conocidos por su nombre» («Pan y vino»). El lenguaje poético es un puente que se tiende para reconciliar la noche y el día, el intento de vencer la condena de una separación que sigue vigente.

Novalis organiza sus *Himnos a la noche* en la oposición de los términos luz y sombra, día y noche, según el deseo de fusión de contrarios y su voluntad de aunar en un solo discurso poético las tres grandes civilizaciones de su época: el paganismo, el cristianismo y las religiones orientales. La luz es, en el himno I, el «júbilo del universo», la noche oculta un enigma bajo su manto. La amada es el «sol de la noche», quien revela al poeta «que la noche es vida». El sentido que se le concede a la noche como «tierra donde habita la luz perpetuamente inquieta» anuncia la inversión nietszcheana de los términos y su creencia en otros lugares hasta el momento demonizados por la simbología cristiana. La razón no es otra que la siguiente: «La luz dejó de ser morada de los dioses y signo celeste — los dioses se cubrieron con el velo de la noche. Fue la noche el inmenso seno donde se engendran las revelaciones — a él regresaron los dioses — en él se durmieron para, en nuevas espléndidas formas, reaparecer un día ante el mundo transformado».¹²⁶ La noche es lecho del sueño de los dioses y potencia renovadora.

Nietzsche considera esta reconciliación de adversarios como el momento más importante en la historia del mundo griego, por cuanto supone la posibilidad de salvar el abismo. La contraimagen nietszcheana, que bebe también en fuentes paganas, contribuye cuando menos a sembrar la duda en una asociación de ideas tan natural en el horizonte de la simbología cristiana como la positividad del ascenso (a los cielos) y la negatividad del descenso (a los infiernos). La luz del día limita la capacidad de una visión diurna que solo se hace nítida en la oscuridad de la noche, según se desprende de sus palabras, por las que «el mundo del día queda cubierto por un velo, y ante nuestros ojos nace, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquél, y, sin embargo, más parecido a las sombras»,¹²⁷ el mundo

126 Novalis, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, trad., introd. y n. de A. Ferrari, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 31, 39 y 53.

127 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, p. 53.

de lo dionisiaco. La noche se transforma en el espacio ideal desde donde se aborda la aventura del conocer, germen del malditismo poético. La ceguera, como el velo, es su punto de partida.

Esta ceguera ignorada, que subraya el juego simbólico de la luz y las tinieblas como estado del pensamiento, forma parte también del universo de referencia de *Demasiadas preguntas*. Dámaso Medina se enfrenta, al principio de la novela, al espejo de su propia verdad. Como reflejo de sí mismo, contempla los primeros síntomas de ceguera que afectan a sus ojos, anuncio de otra inequívoca ceguera mental que oculta lo esencial a los ojos de un entendimiento que intuye la presencia cercana de la muerte. Félix de Azúa pone a su personaje en la misma tesitura que Brünnhilde, amada de Sigfrido, o el «Quirón» de Hölderlin en los primeros versos de su poema. En Wagner, la pérdida de visión se relaciona directamente con la pérdida de sabiduría: «Triste oscuridad / me empaña la mirada. / Mis ojos se oscurecen, / mi luz se apaga: / es de noche alrededor de mí. / De niebla y horror / se teje salvajemente / una maraña de angustia: ¡el espanto avanza / y se empuja! *Se cubre los ojos con las manos*». ¹²⁸ Hölderlin escribirá: «¿Dónde estás, pensativa, tú que a veces / debes ocultarte? ¿Dónde estás, luz? / Mi corazón está despierto, pero la noche, / siempre irritada, me tiene encadenado [...] Pero los días pasan, y es doloroso / contemplarlos, benignos o nefastos, / sintiendo dentro de sí una doble forma, / sin saber cuál de las dos es la mejor». ¹²⁹ Dámaso ve en el espejo un «rostro familiar y emboscado» cuya aparente familiaridad conserva, en el significado del calificativo «emboscado», la marca de una doble derrota: la de quien permanece oculto entre los ramajes de su bosque personal, eludiendo la pelea en la búsqueda de la propia verdad, que es una obligación impuesta en todos los personajes; la del conocimiento de uno mismo a través del conocimiento de lo(s) otro(s), instancia primera de la gran aventura delfica del conocer y principio romántico, que es lo que empujará a Dámaso a decidirse por una lucha de futuro, la salvación de sus hijos, continentes de una verdad heredada y, en consecuencia, reflejos especulares del padre, negativos de su propia imagen. Azúa lo presenta como una más-

128 Richard Wagner, *El anillo del nibelungo. Segunda Jornada: Sigfrido*, versión española de A. F. Mayo, Madrid, Turner Música, 1986, p. 169.

129 Friedrich Hölderlin, *Poesía completa*, p.113.

cara, un personaje autoextrañado, parte de un doble movimiento que se constituye a sí mismo en la negación de su posibilidad de diferencia y en la afirmación de sus identidades. «Porque la identificación es siempre una máscara, y todas las máscaras son puertas de entrada en la muerte. Y la novela es un instrumento de identificación, enmascaramiento, y aprendizaje de la muerte», había dicho con anterioridad.¹³⁰ Lo que perciben sus ojos es la señal de su ignorancia, la oscuridad del mundo de los objetos, el apartamiento del ser, el saber parcial que les es dado a los esclavos amarrados al poste de la caverna platónica, pura apariencia de la realidad simbolizada por la opacidad de un cristalino del que pende la fina catarata de gasa que disfraza de sombras la visión de las cosas, un tumor del conocimiento que socava la libertad de pensamiento y alimenta una reflexión estéril:

No era un problema de miopía, sino una verdadera oscuridad, espesa y firme, que había ido cayendo sobre las cosas, ocultando sus contornos, borrando la fina arista de luz que nos permite reconocerlas. «Un tumor», pensó. «Es un tumor». La oscuridad de sus ojos y la oscuridad del mundo coincidían en una danza obscena, burlesca. [...] No sabía si lo estaba viendo o lo imaginaba, pero aquel rostro —si es que era el suyo— regresaba para ser interrogado acerca de una vida estéril y veloz que ya se había consumido [...] (*DP*, p. 12).

Y ahí aparece el velo de Maya, velo de la conciencia apolínea que oculta el mundo de lo dionisiaco, un mundo de verdad al que se accede por el retorno a las enseñanzas del pasado, «círculos borrosos» del recuerdo mítico o historia semiolvidada que se afirma frente a Dámaso como una forma de destino:

Tardó unos segundos en reconocer que no veía más que círculos borrosos sobre el espejo [...] la cocina era un espacio brumoso en el que los objetos se ocultaban tras un velo de gasa gris que los hacía a todos iguales e indistinguibles (*DP*, p. 13).

Desde este punto hasta el final de la novela, una suma de constataciones de esa ceguera que se apodera poco a poco de Dámaso, su deambular en compañía de su amigo Silvestre Pastor por comisarías y juzgados, como un Max Estrella y un don Latino en el Madrid de los ochenta. Y un pasaje intermedio que advierte el desenlace de la novela, un estallido de luz que

130 Cf. Félix de Azúa, «Algunas notas (particulares) sobre la novela», p. 109.

da esperanza al personaje, la primavera que contrasta con el otoño del pensamiento en que todavía vive Dámaso:

La cruda luz de abril [...] comenzaba ya a estallar en forma de ligerísima nube alimonada compuesta por un polvo de brotes ciegos que pronto abrirían la espesa sombrilla verdinegra del verano. Así les deslumbraba la cruda luz [...] pero a Dámaso más que a ninguno porque la recibía sediento e impotente bajo la niebla de formas alargadas, masas grises, y una extensa mancha azul; espectros demasiado abstractos para su voracidad. La noche había ido disimulando la ceguera y manteniendo a la muerte en su guarida, pero el día se las arrojaba a la cara, ambas, ceguera y muerte, como una bofetada en cada mejilla (*DR*, p. 111).

A la pelea en el gabinete ministerial con «su Excelencia» sucede, ya en la calle, el puñetazo que Silvestre propina a Dámaso. Esta escena, de consecuencias semejantes a las del bofetón aristotélico que recibe el idiota en su infancia, desencadena un proceso trascendental en la novela, la simbólica vuelta a la vida de Dámaso:

El golpe sonó seco, y las gafas del catedrático salieron volando por el aire de abril. Sintió Dámaso que algo se resquebrajaba por encima de su nariz, en el interior de su cráneo, y también notó una quemadura intensa en los ojos [...] El cerebro aerostático de Silvestre percibía entre nubes vinosas que algo trascendental estaba teniendo lugar porque ahora su amigo le miraba de frente. Y sin duda le veía. Sus ojos parecían haber emergido de la madriguera y le miraban y le veían; dos ojos brillantes, húmedos. Aquellos ojos eran vivientes (*DR*, p. 203).

Es la visión de quien se ha despojado del velo de Maya para descubrir las cosas en su verdadero ser, de quien ha accedido, tras permanecer en el umbral de la muerte, a un nuevo renacer. Como Max Estrella, Dámaso muere a su anterior vida: «Latino, me parece que recobro la vista [...] Es incomprendible cómo veo [...] Yo debo ser el muerto [...] Estoy muerto», dice el poeta de la calle en *Luces de Bohemia*. Max Estrella muere con «El ojo legañoso, como un poeta, levantado al azul de la última estrella». Dámaso ve en ese firmamento azul tachonado de estrellas la señal de una nueva vida:

Cuando por fin vio el firmamento azul pálido, tachonado por las estrellas de abril, se le cortó la respiración. Era grandioso, acogedor y palpitante. Era la cúpula incorruptible que protegía a los mortales en su viaje cósmico. No era un pedregal, ni un erial, ni el abismo vacío de un orden muerto. Era su casa y su pensamiento, era un cuerpo y estaba vivo [...] Estaba regresando al mundo, como Lázaro, desde la oscuridad. No pudo impedirse a sí mismo pensar: «Mañana, el sol» [...] «El sol, la luz» (*DR*, pp. 204-205).

Como en los versos finales de *Sigfrido* y en «El aeda ciego» de Hölderlin, primera redacción del poema «Quirón», el fin poético es hacer de la palabra luz y guía: «¡Salve al día / que nos ilumina! / Salve al sol / que nos alumbramos! / ¡Salve a la luz / que emergió de la noche! ¡Salve al mundo / en que Brünnhilde vive!»;¹³¹ «¡Oh día, día que apareces por encima / de las nubes que caen. ¡Bienvenido seas! / Mis ojos se dilatan cuando llegas, astro / de mi juventud. ¡Oh dicha, luz de antaño, / que te difundes hoy más inmaterial / desde el cáliz sagrado! Y tu casa paterna, / y vosotros, queridos míos, que antes / me acogisteis, ¡Aproxímaos! / ¡Venid a compartir este júbilo! / ¡Venid, el que recobró la vista os bendice!».¹³²

Arthur Schopenhauer escribirá en el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación*: «Toda satisfacción, o lo que comúnmente se llama felicidad, es, por su naturaleza, siempre negativa, nunca positiva».¹³³ La meta de la felicidad es equiparable a la ausencia del dolor que produce la vivencia trágica y a la superación de la necesidad que el hombre tiene de actuar con vistas a cumplir sus íntimos deseos. En *Historia de un idiota*, el velo de la conciencia apolínea se llama apariencia de felicidad, oferta contemporánea que oculta las grandes mentiras de nuestro tiempo y desvela la permanencia en el mundo de las apariencias. Nada es lo que parece ser.¹³⁴ El paraíso perdido de la infancia es un proceso de desencanto, el sexo un cebo mercantil, la idealización del amor un engaño filosófico, el poder militar una amenaza, la sublimación del arte una maniobra editorial. Sus efectos idiotizan a quien toma como reales estas ideas. Así anunciará Hiperión a Belarmino, desde las raíces de nuestra modernidad, esta tendencia limitadora del espíritu del hombre contemporáneo, idiocia latente que subyace en nuestra sociedad del bienestar: «¡Ser feliz! [...] Tan estúpidas y bárbaras son todas esas cosas a las que sacrificáis vuestros laureles, vuestra inmortalidad [...] ¡Sí, sí! Es muy fácil ser feliz, estar tranquilo, con un corazón seco y un espíritu limitado».¹³⁵

131 Richard Wagner, *El anillo*, p. 177.

132 Friedrich Hölderlin, *Poesía*, pp. 114-115.

133 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación*, p. 249.

134 Buena prueba de ello es, tras pasado al ámbito de lo estrictamente contemporáneo, la colección de artículos periodísticos de Félix de Azúa recopilados con el título *Esplendor y nada*, Barcelona, Leqtor, 2006.

135 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, pp. 51 y 64.

Puro ejercicio de banalidad en el que trata de profundizar el humillado al llevar hasta sus últimas consecuencias, que son causas primeras, la investigación sobre el origen de «la Gran Infelicidad». Origen que es estigma de futuro y nace, esta vez, desde la comparación con el episodio bíblico que narra la expulsión de nuestros padres de ese otro paraíso edénico, castigo divino que pasa de generación en generación y condena a vagar lejos del Padre, pues el jardín del Edén se halla desde entonces protegido por «llameantes espadas para guardar el camino del árbol de la vida» (Génesis, 3, 24), variante cristiana del mítico velo que impide el retorno a toda forma de conocimiento trascendental, fisura en el pensamiento trágico:

[...] llevado por la necesidad de cubrir con un velo de palabras nuestra previa descarnación —del mismo modo que Adán y Eva se encuentran desnudos justamente cuando se han vestido de palabras— [...] ¿Qué sentido tiene todo esto? (*DHH*, p. 260),

se pregunta el hombre humillado. El lenguaje es un ejercicio en el vacío, el mismo que ensayan poetas como Hölderlin al conceder a la poesía, con su estatus de palabra en estado puro, un papel de acercamiento a los dioses, reunión del significante vacío con un núcleo originario que se supone pleno de sentido: «Cuando contemplo la vida, ¿qué es lo último de todo? Nada. Cuando me elevo en el espíritu, ¿qué es lo más elevado de todo? Nada».¹³⁶ Pretensión de justificar el camino recorrido cuando en realidad todo parece indicar que la palabra contiene una imposibilidad enmascarada de necesidad, la imposibilidad del nombrar pleno que hace del lenguaje un camino eterno jalonado de posibilidades, condena del verbo y venda que cubre nuestros ojos al ocultar la verdad de la pérdida esencial.

Una vez superadas las tres primeras lecciones, Azúa abandona la prosa poética, convencido de que las siguientes investigaciones pueden darse solo desde géneros vinculados con el devenir de la historia. La imagen poética queda encerrada en la autorreferencialidad del lenguaje, es un callejón sin salida para el pensamiento. El lenguaje narrativo, en cambio, se apoya en referentes tomados de la realidad. Estos pueden nombrarse, definirse y valorarse conforme a criterios ideológicos, que es el terreno en que el escri-

136 Ib., p. 71.

tor se siente más a gusto. La búsqueda de la verdad a través de la escritura poética es la antesala de una escritura cuyo fin pretende el examen de uno mismo a través de la historia, una apertura hacia nuevos modos de pensar. Los personajes de las lecciones buscan la verdad en el simbolismo de las imágenes, sus descendientes en el dato histórico y la vivencia personal. El idiota de la España contemporánea ya no quiere buscar, solo espera encontrar. El humillado renuncia a lo divino en beneficio de lo humano. A través de su diario quiere alcanzar esa otra revelación que subyace en los pequeños acontecimientos de lo cotidiano. Lo que se escucha —se piensa, se lee, se aprende— no es sino el rumor de la palabra, un eco que separa lo conocido de lo desconocido y devuelve, de manera difusa, el recuerdo de una antigua revelación. La posibilidad de futuro supone, como en *Las lecciones suspendidas*, la aniquilación de este eco, símbolo de una repetición que se extingue mediante el olvido de la primera palabra, una doble muerte que acalle el infinito de la repetición.

En *Las lecciones suspendidas*, la referencia al velo se encuentra al comienzo y al final de la novela, y marca el destino del personaje. Su lugar estratégico en el texto supone el principio y el fin de un pensamiento regido por la reflexión, voluntad de retorno imaginada como laberinto de la razón, la única salida permitida a un personaje que «no tiene más escape que el velo, tras el que nada se esconde», fantasmas ideales creados en el laberinto de su imaginación que se asemejan tanto a la dinámica del pensamiento filosófico como al lenguaje poético. El concepto es a la filosofía lo que la figura literaria es al novelista, la posibilidad de expresar una idea. El transcurso de la novela se desarrolla en el interior de una «extravagante cabaña de techo vegetal», imagen grosera del templo griego en cuyo dintel puede leerse el siguiente lema: *Beati qui non viderunt et crediderunt* (San Juan, 20, 29). Esta cita bíblica invita al acto de fe que necesita el personaje para creer en todo aquello que luego verá manifestado por medio del lenguaje poético. La presencia de los dioses se hace palpable en el templo griego mediante este acto de fe. Novalis, por ejemplo, lo nombra como lugar «de la divina muerte». Para Martin Heidegger será el lugar en que se convocan las fuerzas que gobiernan el destino humano. Con la transmutación del templo en cabaña, Félix de Azúa, que ya había comenzado su novela en tiempo de carnaval, hace de la narración un permanente baile de máscaras y de identidades. El destino del personaje se juega en la permanencia del baile. El baile es la novela misma, cuya acción responde a «la

de una nada móvil, la del caos atravesando las cosas, en transformación y perpetua construcción de máscaras». ¹³⁷ El personaje, junto con el Tuerto, la Basca y el Rasgado, extrañas figuras que le acompañan en sus sueños razonables, accede a ella descendiendo unos cuantos escalones, es decir, retornando, y con este descenso dará comienzo el drama, la visión del teatrillo en el que se adivina la presencia del innombrable, origen de todo y fuente de explicación. El personaje imagina al Caballero de la Rosa «cubierto de piedras preciosas, como la noche con sus estrellas y, como las constelaciones que brillan mágicamente en los libros». El Caballero es piedra de la repetición, noche de la verdad y camino recorrido a través de los libros, guía del pensamiento a través de la ficción, vuelta al mito, un símbolo de la repetición representado por la esencia del teatro y su visión trágica de la vida. El espacio escénico es un tiempo para la repetición y la apariencia, el lugar deleuziano de la última repetición.

Las obsesiones del personaje se representan en este espacio escénico con un caótico movimiento de vaivén cuya única hilazón es la caprichosa espiral de un pensamiento que fluctúa entre la imaginación de escenas presentes en la mente del personaje y la contemplación del escenario vacío. La espiral tiende hacia el centro sin llegar a alcanzarlo nunca en un infinito de la reflexión. El sueño de la razón va creando paulatinamente sus propios monstruos mediante la repetición de conceptos, ideas y mitos, materiales ajenos acumulados que conforman el propio yo, reconstrucción de pasados destruidos en el presente, límite precario entre la razón y la fantasía, ruptura del eterno continuo y transgresión de los límites que separan el vacío de la plenitud:

[...] esa frontera era un punto sin extensión, por lo que o bien nunca lo alcanzaría o bien ya lo había alcanzado [...] (LS, p. 97).

Como en el viaje fáustico a los abismos del ser, el personaje parece estar oyendo la voz de Mefistófeles, quien le dice: «Desciende, pues. Podría también decir: Sube. Es igual. Huye de lo que tiene existencia. Lánzate a los libros, ilimitados espacios de las imágenes. Delítate en lo que desde hace mucho tiempo no existe». ¹³⁸ En esta búsqueda, como se viera tam-

137 Félix de Azúa, «Algunas notas (particulares) sobre la novela», p. 113.

138 J. W. Goethe, *Fausto*, p. 282.

bién en *Sigfrido* o en *Así habló Zaratustra*, entrará en contacto con otros seres que habitan mundos intermedios entre lo real y lo imaginario a la espera del cumplimiento de una promesa: la aparición del dueño del teatrillo, el Caballero de la Rosa, el personaje inexistente que condiciona el marco narrativo con su juego de presencia y ausencia:

He aquí (se dice) la imagen perfecta; ausente de sí misma es cuando aparece de verdad, porque asume la finalidad de ser tal cual es y no más bien otra cosa [...] sin que nada se interponga entre la mera presencia y el contemplando; entregada así a mi contemplación, cerrada a todo lo que no sea su puro estar, se convierte en una leyenda, y ya que así se nos ofrece, contemplemos (LS, p. 34).

Allí asistirá, durante una cena que recuerda en ocasiones a la Santa Cena travestida por el tiempo profano del carnaval, a la preparación de un escenario para «el dueño de todo». El extraño caballero al que todo el mundo espera es, por supuesto, una nueva formulación de lo absoluto, otro nombre para designar al «Innombrable», forma anónima y creadora del vértigo al vacío, idea de Unidad. Hölderlin había escrito en su himno «A la Tierra Madre» unos versos que, bajo el título de «Hom (El hombre)», vinculaban el templo con la presencia de un dios sin nombre [«Las columnas del templo / se yerguen, abandonadas / en los días de angustia; seguramente, las ráfagas del Norte / prolongan el eco / ... en las bóvedas profundas / y la lluvia las lava / y crece el musgo y vuelven las golondrinas, / pero aquel dios que allí vivía está sin nombre»]. Blanchot subraya esa «fascinación que está fundamentalmente ligada a la presencia neutra, impersonal, el Uno indeterminado, el inmenso Alguien sin rostro».¹³⁹ Su característica principal, explica el narrador de *Las lecciones*, consiste en presentarse

a imagen y semejanza de todos los hombres, conocedor del curso completo de la historia, todopoderoso y dispuesto a cometer un error [...] El quid era parecerse a aquel que no tenía más parecido que sí mismo [...] y todos en algo se parecían al modelo pero diferían en lo general (LS, pp. 83 y 84).

Símbolo del idealismo absoluto transmutado en metáfora de la Belleza romántica, el Caballero de la Rosa es quien posee su secreto, una reutilización cuyo referente señala al uso que Rainer María Rilke hace en *Los*

139 Friedrich Hölderlin, *Poesía*, p. 27.

Sonetos a Orfeo de la simbología de la rosa: «Dejad, no levantéis ninguna estela, / que la rosa florezca con ella cada año: / esto es Orfeo. Su metamorfosis / en esto y en aquello. No busquemos / nombres distintos. Una vez por todas / todo canto es Orfeo. Llega y sale». ¹⁴⁰ La mirada de Orfeo marca esa distancia íntima que se establece entre quien mira y el objeto de su mirada, lugar del proceso artístico. Conocer al Caballero supone retornar al origen de la Idea, asemejarse al objeto de contemplación hasta fundirse con él. «El drama [que se representa] es tan solo un reflejo de esa Idea, una aislada sombra de la misma». ¹⁴¹ El teatro es símbolo de una repetición cuyos elementos preferentes son el disfraz, la variante, la máscara y el travestimiento, formas de permanencia en un mundo de apariencias. La búsqueda del personaje será búsqueda de una ausencia, recuperación del vacío primigenio:

Lo sabía (piensa), o por lo menos, debí haberlo supuesto: una historia antigua. Quizá la primera historia, o el origen mismo de todas las historias, teniendo su lugar en aquel «érase una vez...» que en algún momento, a la sombra de las masas gaseosas y sin testigos, debió de ser la primera vez (*LS*, p. 92).

El teatro de *Las lecciones suspendidas* es materia de vida, recreación del mundo, una imagen especular que toma los contornos del arte para ser explicada. Durante toda la novela hemos asistido a una gran representación en la que el personaje, actor de su propio drama, participa no ya como doble, sino como múltiple. Crea a los otros personajes en la medida en que se identifica con ellos como modelos poseedores de una cierta sabiduría. El sentido de la obra no puede entenderse sino desde la postura de espectador que contempla el drama desde fuera, siendo otro, desdoblándose. Es el modo de vencer el engaño general de la representación: al negarse a sí mismo y participar de la doble naturaleza que le ofrecen los otros personajes, el personaje consigue fundir su doble naturaleza en un solo cuerpo, alcanza el estatus divino, es, al mismo tiempo, padre e hijo, hombre y mujer, y así está ya preparado para poder ver más allá del velo:

¹⁴⁰ Eustaquio Barjau anota a pie de página la siguiente observación: «esta flor es a la vez presencia y ausencia, floración y marchitamiento, simboliza la comunidad entre el ser y el no ser, el paso de un ámbito a otro, es decir, Orfeo, habitante de los dos reinos». Rainer María Rilke, *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, ed. y trad. de E. Barjau, Madrid, Cátedra, 1998, p. 137.

¹⁴¹ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, p. 171.

La observación de ese fenómeno me colocó en una postura privilegiada para entender el drama, pues ahora yo, elevado, contemplaba la expresión y su efecto sobre dos naturalezas por mí bien conocidas, así que pude saltar por encima del engaño general de la representación (LS, p. 196).

Desgarrar el velo significa descubrir el trasfondo misterioso del mundo de lo dionisiaco, vencer a Maya, encontrar el nombre propio que no le ha sido concedido por el narrador. Para ello debe romper la cadena de repeticiones que le han llevado a su actual estado de alienación. El verdadero drama es ser uno sin tener que ser al mismo tiempo otros y por ello, como razón de su locura, necesita matar para después morir. Matar al padre, que lo esclaviza desde el acto mismo del nacimiento al darle nombre; matar a Epifanía, su otro yo, que le llena de contradicciones y es causa de su ignorancia. Matar al otro para poder ser uno mismo, morir para contemplar. La acción de matar implica también el hecho de morir, ya que, como en *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, o en el desenlace de *William Wilson*, de E. A. Poe, la muerte del otro es la muerte de uno mismo, disparo que mata al yo y eco de disparo que mata al otro:

Es por esto que, con un gesto resuelto, empuña la pistola, abre la puerta, la llama por su nombre y dispara dos veces (aunque la segunda vez era un eco, pues el primer disparo fue mortal y como el rayo que rasga el velo del templo, había derribado el muro tras el que se escondía su nombre y al verlo, gritó) (LS, p. 209).

En el abismo de la escritura, donde el lenguaje limita con el lugar de su verdad, el Empédocles de Hölderlin recrea para Pausanias el escenario final de toda condición humana: «que nosotros, mortales, a nuestros ojos, / solo somos signos e imágenes; / nunca lo lamentarás, ¡amigo mío! / Allí te abrirán el libro del destino. / ¡Ve! ¡no temas nada! Todo retorna, / y lo que ha de ocurrir, ya se ha cumplido». ¹⁴² El libro del destino al que se refiere el poeta alemán procede del Apocalipsis bíblico, conjunto de profecías destinadas a fortalecer la fe de los cristianos en el momento de su gran verdad. No en vano, *apocalipsis* es término griego que significa «revelación». La hora del Juicio Final está destinada a la apertura de todos los libros de la

142 Friedrich Hölderlin, *Empédocles*, pres., trad. y n. de A. Ferrer, pról. de M. Knaupp, Madrid, Hiperión, 1997, p. 347.

vida, es el momento de juzgar a los muertos por sus obras. Quien no se halla inscrito en ellos es arrojado al lago de fuego, condenado a una segunda muerte, esta vez eterna.

La trascendencia de esta segunda vida se produce en la posibilidad que el hombre posee de aparecer como signo, «signo» e «imagen», dice Hölderlin, de uno mismo en la página compartida de la Historia, es decir, representación, figura subalterna que refiere a otra cosa, a otro signo. Más tarde, en su poema «Mnemosyne», sentenciará que el destino del hombre sobre la tierra es el de ser un «signo sin significado»,¹⁴³ silencio de un único sentido acallado en este mismo devenir histórico. La imagen que tiende hacia la expresión de la Cosa se realiza entonces según criterios de aproximación. La potencia del lenguaje consiste en el esfuerzo de representación fiel de la visión poética, visión también profética que pretende convertir el mundo de la apariencia, la ausencia ideal, en la única realidad posible. De ahí que la estética idealista adopte el símbolo como medio lingüístico para recuperar un mundo divino en permanente ausencia. El personaje de *Las lecciones suspendidas* argumenta:

Ese es el fin de toda relación; replantearse el pasado a la luz de un presente que mira hacia atrás, y es así como la verdadera unión significa un renacimiento, pues replantea la existencia desde su punto de partida (*LS*, p. 72).

Se trata de la relación entre el signo y sus posibles significados, e insta a comprender los contenidos del presente, el signo del presente, desde la revisión de sus significados acumulados. El renacimiento del signo se da cuando este se ha vaciado de pasado y se encuentra dispuesto a serle atribuidos significados completamente nuevos. Aquí reside la originalidad de todo proceso artístico. Entendido en su contexto moderno, el arte es una forma de pensamiento que ofrece alternativas a una razón cuestionada en sus formulaciones ilustradas. La poesía, lenguaje simbólico hecho de signos, imágenes, figuras, tropos, abre nuevas vías para el conocimiento de la intimidad. «Nuestra condición [es] quebrada e incompleta», se había dicho unas páginas antes. Esta certeza del pensamiento trágico concibe al hombre como un fragmento desprendido de la unidad que forma el Absoluto.

143 Félix de Azúa ha comentado estos versos del poeta alemán en su artículo «Siempre en Babel», *Claves de Razón práctica*, 54, pp. 49-57.

Para Friedrich Schlegel, el origen de este yo coincidente con la figura del todo es la parte de uno mismo. Si la única realidad admisible es finalmente la infinita yoidad, el camino de regreso a este yo originario debe cimentarse en la experiencia subjetiva. Es el estatus de hombre insatisfecho de nuestra realidad contemporánea que pide explicaciones a su ser en el mundo. Este es el principio de *Las lecciones suspendidas* en lo referente a la creación de personajes. El personaje principal es un vacío sin nombre, un significante sin significado, continente sin contenido. La idea no es privativa de Schlegel, sino un sentimiento compartido por el movimiento romántico, y reaparece, por ejemplo, en Hölderlin y Novalis. Este último, en sus *Himnos a la noche*, había comparado al hombre con el vacío de la noche, poniendo de manifiesto el infinito número de representaciones e imágenes que contiene en su esencia indivisa. Hölderlin también había conjeturado: «Todo está en nosotros [...] ¿Por qué busca la esclavitud cuando podría ser un dios?». Y una página después: «Gozamos lanzándonos a la noche de lo desconocido, a la fría extrañeza de algún otro mundo, y, si fuera posible, abandonaríamos el territorio del sol y nos lanzaríamos más allá de las fronteras de los cometas».¹⁴⁴ Este es el final que espera a los «conocidos» del narrador de *Momentos decisivos*:

Nadie lo adivinó, pero muchos tomaron decisiones inesperadas empujados por un oscuro presentimiento. A todos les llegó su momento, les asaltó por sorpresa y les invitó a elegir un camino para el que no estaban pertrechados. Quienes tomaron su momento con coraje se lanzaron a la tiniebla y, como es habitual en toda época convulsa, la muerte obtuvo una cosecha extraordinaria. La gloria de los que sucumbieron (hablo de mis conocidos) es carecer de tumba (*MD*, p. 359).

En un estado de pensamiento caracterizado por la crisis de antiguos valores, la angustia del vacío se suple, en el caso de *Las lecciones suspendidas*, con la invocación de la ausencia. La ausencia se hace presente mediante la creación de unos personajes que llenan la oquedad del yo. Es el caso, por ejemplo, de Hugo, de quien se dice que «bien pudiera no haber aparecido jamás; o haber tomado otro aspecto completamente distinto, incluso contradictorio con la primera imagen». Tal arbitrariedad, en la que se oculta el carácter del signo lingüístico, se justifica por el acercamiento hacia esta figura incierta en busca de «algo con que llenar un

144 Friedrich Hölderlin, *Hiperión*, pp. 34-35.

hueco cuya realidad os era desconocida y que solo apreciasteis tras su ausencia».

La constatación romántica del vacío hace del lenguaje poético un medio que tiende hacia la búsqueda de significados propios, significados existenciales, que confieren la capacidad de nombrar la ausencia. El nombre, el signo, es la presencia tangible de la ausencia que se desea aprehender, y mediante el lenguaje poético puede revivirse ese sueño de retorno a la belleza ideal que representa la morada de los dioses. Su ausencia delata la ausencia de uno mismo. La palabra es conjura contra el desasosiego de la existencia, razón de escritura, y exhorta al conocimiento de la verdad.

Empédocles, con la arrogancia de quien se sabe poseedor de la verdad revelada, cree ser capaz de unir a los mortales con los dioses, unión de la ausencia y la presencia por medio de la palabra: «porque yo aúno lo ajeno, / mi palabra da nombre a lo ignoto», dirá a Hermócrates.¹⁴⁵ El personaje de *Las lecciones suspendidas* también ve «en el personaje ignoto, algo que es y no es, pues tal es la naturaleza de los nombres, que son y no son, dirigiéndose hacia algo conocido por medio de un hilo invisible desconocido». El lenguaje poético es, en efecto, instrumento para el desvelamiento de la verdad, pero también obstáculo cuando no establece vínculos sólidos con la esencia de la propia intimidad. Tal ambivalencia lleva al personaje a una consideración sobre su existencia y la de los demás. Hasta la imposibilidad de nombrar se accede por un infinito camino de posibilidades. El uso del lenguaje poético puede convertirse en la amenaza que traiciona el secreto de los dioses, la imposible expresión de lo abstracto, palabras vanas que giran alrededor del concepto sin tener la oportunidad de penetrar en él. Hablar, escribir, es transgredir. Foucault ha comentado esta figura ejemplar de la literatura, la transgresión, al referirse a la obra de Sade. El material del que está hecha la literatura es la fábula, y la fábula, en cuanto posibilidad del decir, «está dicha en un lenguaje que es ausencia, que es asesinato, que es desdoblamiento, que es simulacro»,¹⁴⁶ el puente que unifica los extremos entre la naturaleza y la práctica artística. El arte adopta de este modo la forma de un infinito de reflexión en su doble sentido,

145 Friedrich Hölderlin, *Empédocles*, p. 227.

146 Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, p. 66.

como pensamiento y reflejo de las formas, un camino que se fundamenta en un «tender hacia» como método para «ser en».

Félix de Azúa concibe así a sus personajes. Como sus antecesores clásicos y modernos, los sitúa en busca del signo que todo lo contiene al contraponer las sucesivas vías que han ido abriéndose en la historia del pensamiento. Acto y reflexión, entendimiento e imaginación, arte y técnica, razón e intuición, son actitudes que se necesitan mutuamente y refuerzan la idea de progreso característica del estado moderno. La verdad de los personajes se define en la semejanza que estos adquieren con respecto a sus objetos de contemplación. La mismidad, verdadero fin del pensamiento idealista, se consigue mediante un acto de fusión del significante y el significado en un solo cuerpo, el signo pleno:

[...] el final de mi exhordio [sic] llega por tu boca y en ella adquiere su mayor resonancia, en la unión, en las bodas. Pero no las que tú me propones, sino aquella otra que hace la génesis del signo, alma y cuerpo cuya fusión confirma la encarnación (encarnación que solo es posible de un modo): haciéndose carne el verbo (*LS*, p. 127).

La génesis del signo nace de identificar al hombre con la palabra, a la naturaleza con el arte. Esta es la razón por la que el personaje comparte vidas impostadas, falsas identidades que adoptan los nombres de Epifanía, Hugo, Unsandal, Tito... El yo, al hilo de su investigación, se atribuye tantos nombres, se apropia de tantas ideas como sea necesario en el curso reflexivo. Impostar es buscar la plenitud del sentido en el otro, suplantarle, llenarse de él con la esperanza de que se produzca el deseado encuentro con el signo. El modelo impone un tono que ahoga la propia reflexión. La idea personal asegura, en cambio, la capacidad de discernimiento. La letra puede descifrarse entonces desde la libertad:

La letra, gráfico muerto que desciframos en nuestro pensamiento como vuelo de grullas, permite una libertad que la palabra hablada impide (*LS*, p. 104).

El punto de grave querrela que se dirime en *Las lecciones suspendidas* apunta al dilema entre dos actitudes no conciliables frente a la vida: la permanencia en el sistema como preservación de la Unidad o la libertad de pensamiento que incita a transgredir, la veneración de la letra muerta o la creación de una palabra nueva. En el marco del devenir histórico, estas posturas han sido siempre indicadores de un cambio de época, de una quiebra estética y cultural a la que sucede la creación de un nuevo lengua-

je que sustituya al lenguaje agotado. En la sociedad moderna, este nuevo lenguaje solo puede ser creado por la figura del genio, variante del monstruo de la naturaleza en cuyas carnes se experimenta la posibilidad de nuevas formas. Félix de Azúa, en su ensayo sobre Diderot, se ha ocupado ampliamente de esta figura:

Todos, en nuestro origen, fuimos monstruos, es decir, hipótesis de la naturaleza. Los que pervivimos éramos monstruos adaptables; los que sucumbieron o siguen sucumbiendo eran monstruos sin posibilidad de adaptación, sea por causa fisiológica o por causa de un medio adverso. Así también el genio, figura *calcada* del modelo naturalista, puede o no prosperar. Si se adapta a las condiciones del medio, tiene descendencia (aceptación social) y prospera. Si no prospera por causa de su fisiología será un fracasado, un extravagante, el monstruo social. Y si no prospera por causa del medio será un incomprendido, raíz y embrión del futuro «maldito» del romanticismo, enfrentado frontalmente con la sociedad.¹⁴⁷

El sueño de la razón produce monstruos, titulaba Francisco de Goya uno de sus grabados. La pérdida de la razón es un tópico que se explica en el lugar que ocupa el genio en los límites del sueño, cuando hace del submundo el único mundo verdadero, la nueva regla general surgida del incumplimiento de una antigua regla, la ruptura del canon.

La condición del artista

El término arte, como el término cultura, se han vaciado de contenidos con el transcurso del tiempo. La frontera entre el arte y la artesanía, el arte y la industria, el arte y el mercantilismo, se ha difuminado en los contornos de la pura indefinición. Félix de Azúa, en su *Diccionario de las Artes*, refleja la imposibilidad de definir lo indefinible. Al ser la duda misma sobre el objeto lo que mueve su discurso crítico, la única solución es la del acercamiento por vía personal, el diccionario de autor, es decir, el juicio subjetivo. En su caso, dicho discurso está enlazado con su obra de ficción. El tan traído y llevado «problema del arte» aparece no solo como objeto de reflexión crítica, sino como representación de esa misma insuficiencia teórica.

147 Félix de Azúa, *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 163.

En las entradas que ofrece el *Diccionario* se perfilan algunas cuestiones que después aparecen en el discurso novelesco. La definición de «Arte» oscila entre el empleo del singular, que denota pretensiones de totalidad y se identifica con el concepto platónico de Idea, y su uso en plural, más próximo a la actividad artesana; «Artesanía» remite a las antiguas artes manuales, es término ligado al aprendizaje. El paso del arte como habilidad al arte intelectual marca la distancia entre lo clásico y lo moderno; frente a la «Obra de arte» se acude al criterio de utilidad, producto de la técnica, o al puro valor estético, simbólico. La obra de arte es un concepto difuso ligado a una visión subjetiva. Percibir la obra como fenómeno artístico implica la experimentación del sentimiento estético en el espectador o en el lector; en lo concerniente a la figura del «Artista», el nombre de autor y el encabalgamiento entre nociones como «realidad» y «ficción» son susceptibles de mezclarse con asuntos tan diferentes como el simple mercantilismo, dueño y señor de los valores artísticos contemporáneos.

Si lo que queremos es abstraer el problema, habrá que consultar el breve comentario que ofrece la entrada «Poesía» para leer: «La poesía es la *verdad* del arte»,¹⁴⁸ afirmación que devuelve al principio, como si a través de los siglos el arte no hubiera hecho sino rellenar de formas heterogéneas el amplio espacio que concede la especulación sobre esta idea. Está la verdad de Platón y la de Aristóteles, y a partir de ellas una sucesión de variantes y renovaciones jalonadas por nombres como Kant, Hegel, Nietzsche o Heidegger. Por ello, hay que plantear obligatoriamente la cuestión de la verdad en el arte. Tras hacer un recorrido histórico y llenar de ejemplos e interrogantes varias páginas dedicadas a su consideración, Félix de Azúa conviene con Nietzsche y Heidegger en que el fondo mismo de la verdad artística «es siempre una *presentación* (o desocultación, en el lenguaje de Heidegger) de la más honda y oscura y cruel y casi insoportable verdad de nuestra residencia en la tierra. Toda obra de arte es, para Nietzsche, la danza de un cuerpo viviente, sobre la hoguera de su propia aniquilación; danza medida con la celeste armonía de la mecánica cósmica».¹⁴⁹ La verdad del arte es la historia —presentación, repre-

148 Félix de Azúa, *Diccionario*, p. 241.

149 *Ib.*, p. 302.

sentación— de una aniquilación, el signo-enigma de la naturaleza humana, un concepto desnudo.

Desde Cervantes a Oscar Wilde, pasando por Diderot, Goethe o Flaubert, es inevitable hacer alusión a una figura clásica dentro de la literatura: el personaje lector. La obra póstuma de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, es una continua revisión y puesta en práctica de los conocimientos de su época. Los personajes de *Jacques le fataliste et son maître* son también elaboraciones de Diderot a partir de sus lecturas. Las obras de Cervantes, Rabelais, Voltaire, Sterne, son reminiscencias o préstamos librescos en los que el autor se proyecta o se describe, construye a sus personajes a través de otras personas o personajes. La invención *ex nihilo* aparece supeditada a una recreación en la que confluyen necesariamente elementos de origen diverso. El discurso ficcional es una reelaboración en la que se dan cita factores que competen tanto al universo social como al bagaje cultural del autor. En *Historia de un idiota* podemos ver al tipo de personaje que comparte espíritu y rasgos comunes con anteriores modelos. El idiota, el humillado, los personajes de las *Lecciones*, podrían considerarse herederos de esta forma de entender la novela, como creación de múltiples espacios sugeridos, personajes que apoyan su discurso, a manera de material científico, en cada una de las numerosas alusiones a autores u obras que aparecen en sus páginas, personajes enciclopédicos que persiguen un único objetivo: el desmantelamiento del signo, la ilusión del sentido. Los relatos de Félix de Azúa se conciben como vestigios de otros textos, como palimpsesto, son su revisión contemporánea, su reformulación y su actualidad.

Azúa dedica algunos capítulos de su *Diario* a poner en evidencia la lectura como germen de la repetición, un mecanismo de destrucción del individuo por el desencadenamiento de la dinámica imitativa que conlleva. El humillado teme la enorme capacidad para transformar el alma de las personas que poseen los libros, hecho sin duda transferible a la construcción del personaje literario:

Ningún hombre estúpido ha dejado de serlo gracias a un libro [...] Por el contrario, durante la juventud se deposita una fe africana en los libros. Los jóvenes [...] creen que los escritos son fármacos capaces de transformar las condiciones químicas del alma [...] Y, de hecho, ES ASI. He aquí el enorme peligro que representan (*DHH*, pp. 77-78).

La lectura y la escritura forman una pareja que visita los peligros de la mimesis en lo referente a la pérdida de la identidad:

Me viene a la cabeza el recuerdo de un gran filósofo, amigo mío de la juventud, hombre que en toda su vida solo ha leído un libro —pero de descomunal importancia—, con tal intensidad que ha logrado sustituir sus engranajes cerebrales de nacimiento por los del autor del mencionado libro [...] En la actualidad, su cabeza funciona con la regularidad postiza de aquella otra cabeza, aunque manteniendo algunas peculiaridades contemporáneas (*DHH*, pp. 78-79).

Dejar de leer será un paso previo para dejar de repetir lo ya leído. Sustituir los engranajes del pensamiento personal por otros ajenos, heredados de las lecturas, conduce a la ruina, como había comprobado el idiota al final de su investigación. El humillado adopta el «método, sistema y dispositivo» de la «Mente borradora», que consiste en el olvido de lo aprendido, la negación de lo heredado y el despilfarro de los saberes. Banalización es, en este caso, sinónimo de vaciamiento, y el vaciamiento necesita la más completa desliteraturización. Si la lectura configura los personajes, la crítica de las lecturas y la banalización de sus contenidos contribuye a reducir la distancia que separa al hombre de sí mismo. El vacío primigenio es también silencio, ausencia de significados y, por lo tanto, posibilidad de pronunciar una palabra cargada de nuevos sentidos, pura utopía.

Denis Diderot es un escritor querido por Félix de Azúa. Sus conceptos de razón y de locura van a servir, en adelante, de hilo conductor. A partir del diálogo entre el filósofo y el sobrino en *Le Neveu de Rameau*, todo conduce al tema del artista genial. La mirada del idiota sobre el contenido de la felicidad se convierte paulatinamente en reflexión sobre su propia capacidad de crear, examen de los pros y los contras que anteceden a su necesario vaciamiento, relectura del acto estético que para los románticos suponía el acercamiento a lo divino, mezcla de ficción y realidad a la manera cervantina, acto de salvación por medio del arte, intento de explicar la historia, imitación de otras ficciones en la realidad del personaje, paseo por lugares comunes de nuestra cultura que anuncian su locura mimética, confusión entre sujeto y objeto o, si se prefiere, examen de la realidad contenida en otras ficciones, revisión del mito.

Félix de Azúa dedicó su tesis doctoral al estudio de la teoría estética de Denis Diderot. *La paradoja del primitivo* es el resultado de dicho trabajo, un ensayo repartido en tres grandes bloques: el punto de vista del obje-

to, el punto de vista del sujeto y un resumen de ambos. El primero gira en torno al concepto de imitación y modelo ideal (objeto = naturaleza, concepto básico del siglo XVIII); el segundo se ocupa del sujeto y del conocimiento e intenta describir la formación del sujeto y de la conciencia individual en la filosofía de Diderot; el tercero aborda la oposición hombre primitivo/hombre civilizado, núcleo formativo de su teoría del genio. Estos rasgos del pensamiento diderotiano se manifiestan en sus diálogos, *Jacques le fataliste* y *Le neveu de Rameau*. Lo que se dice del filósofo francés puede aplicársele también a él, a saber, que la máscara del personaje de ficción no es tan amplia como para esconder totalmente al filósofo que mueve todos los engranajes de la novela. Carlos Barral, por ejemplo, delataba en sus diarios, con fecha de 1989, la condición de «filósofo escurridizo» de Félix de Azúa, compartiendo estatus, según el editor catalán, con Rubert de Ventós. El mismo Azúa reconoce este hecho de «filósofo que escribe novelas» en más de una ocasión. Este es, como hemos ido viendo, el rasgo definitorio de su escritura novelesca: la íntima ligazón entre pensamiento y escritura ficcional, y como esta irrupción del discurso filosófico en el discurso narrativo está estrechamente relacionada con —interfiere en— la búsqueda de una narratividad propia.

A lo largo de sus novelas, Félix de Azúa utiliza citas de Diderot en varias ocasiones. Una de ellas se encuentra en *Cambio de bandera*, al principio de la novela, en el curso de la progresiva violencia con la que actúa Luis en su deseo de poseer la vasija sacrificial de la dinastía Fang-i. Ante la insistencia de Luis, el mercader chino acaba por entregársela, no sin antes pronunciar unas palabras, transcritas en francés, que suenan «como una frase de Diderot»:

«Tenez, tenez... et sauvez-vous. Je renie les ouvrages de cette terre. Elle est finie. Elle rentre dans l'histoire. Moi aussi je suis fini. Le ciel tombe sur nos têtes. Partez, partez, retournez chez vous, s'il y a un chez vous, je vous en prie», tras lo cual tu padre salió, o escapó, con la vasija apretada contra el pecho, como Caín con la quijada de asno (*CB*, p. 28).

La traducción que se da después suena como un eco en la cabeza de Luis y contiene una variante significativa con respecto a la cita francesa. «Elle est finie» y «Moi aussi je suis fini» se traduce por «se ha condenado» y «También yo me he condenado», versión libre que descubre en la versión española un sentido solo entrevisto en la francesa. Lo que traduce o interpreta el narrador es el sentido, no la letra:

«Llévesela y sálvese. Abomino de esta tierra y de sus obras. Ha entrado en la historia y se ha condenado. También yo me he condenado. El cielo se derrumba sobre nosotros. Regrese a su hogar, si es que lo tiene, si por fortuna tiene un hogar, hágame el favor» (CB, pp. 28-29).

Interesa resaltar la condena de la historia, condena del hombre en la tierra expresada de nuevo en forma del castigo divino que supone ser expulsado del Paraíso y privado de la patria. Azúa la reinterpreta en el contexto del nacionalismo vasco. El vaso sacrificial que Luis estrecha en sus manos y con el que escapa una vez saciado su deseo de posesión, será más tarde utilizado en la compra del hidro, símbolo del pago por la libertad de su pueblo, su propia libertad. La comparación Luis-Caín en este gesto clave de la novela podría ser aclarada por el mismo Azúa:

Cuenta el Génesis que una vez expulsado del seno familiar tras el asesinato de Abel, el fugitivo Caín y su horda fundaron la primera ciudad. Caín quiso construir con sus propias manos aquel paraíso del que sus padres tanto le habían hablado y restañar así con un gesto de soberbia la herida de una expulsión injusta. La invención de la ciudad cainita es coincidente con la invención de la historia, y ésta a su vez con la partición del habla en las muchas lenguas de Babel. El constructor de Babel, el gran Nemrod, era un príncipe de linaje cainita, artista supremo de la construcción, espíritu tan esforzado y libre como Empédocles o Hölderlin, o quizás el Empédocles de Hölderlin. Su castigo no fue una derrota, sino la expansión de los humanos por la tierra toda y la fundación de cien ciudades, mil ciudades, un millón de ciudades.¹⁵⁰

La historia del hombre, afirma, comienza desde el momento en que este se emancipa de la influencia divina, cuando quiere construir algo con sus propias manos, y desde entonces la búsqueda del lenguaje en que debe expresarse se plantea como problema. La expansión de los humanos sobre la tierra, su multiplicación en un sinfín de ciudades, dificulta más si cabe la posibilidad de construir un lugar de convivencia, un lenguaje compartido, el lenguaje que suplante el habla divina. Las palabras que suenan «como una frase de Diderot» incitan a pensar en la posibilidad de construir nuevos lugares desde la ruptura con la razón y el juego imaginativo.

En una cita anterior de *Las lecciones suspendidas* el pensamiento del *philosophe* francés, la paradoja de su pensamiento, está unido al teatro, escenario natural de la simulación:

150 Cf. Félix de Azúa, *La invención de Caín*, p. 23.

[...] sí padre / iremos gustosos contigo a la escena, / veremos danzar los actores y actrices, / nos esforzaremos en ser como ellos / y olvidar de pronto esa paradoja / escrita hace tiempo por Sieur Diderot; / no será difícil si tienes en cuenta / que nosotros mismos, desenmascarados, / no reconocemos ni hermano ni espejo / y el rostro borrado / húndese en sí mismo en busca de auxilio / como si quisiera, de su propia carne, / extraer un rasgo con el que vestirse. / Mucho hay que aprender de los dramaturgos / y de esa cadena, de actor en actor, / que crea la obra desde que se escribe / hasta que se aplaude, / y nunca se sabe si, a telón caído, / obra terminada, o por el contrario, / obra a comenzar (LS, pp. 190-191).

Su figura está aquí fuertemente vinculada con los conceptos de verdad y de ficción. Se utiliza la habitual imagen de la máscara para referirse al espacio simbólico del teatro como juego que oculta y descubre identidades, permanencia o caída que representan lo real. El olvido de la paradoja diderotiana hunde en el «ser como», el lugar de otro mediante la imitación de modelos que enmascaran la propia identidad. Situarse en el centro de su paradoja es, por el contrario, desenmascararse, mostrar la verdad de uno mismo, no tener «ni hermano ni espejo», poseerse sin remitirse. Esta lógica de ideas coincide con la distribución de conceptos que Azúa hacía en su ensayo sobre Diderot: la imitación de la realidad y el modelo ideal vistos desde la perspectiva del objeto, la posibilidad de conocimiento de dicha realidad que tiene el sujeto que contempla y la dicotomía hombre primitivo/hombre civilizado como posibles actitudes para acceder a la verdad, las tres nociones pueden deducirse de estos versos que plantean la paradoja sin resolverla. Su resolución se da en la trama y en el juego de los personajes, en el examen del concepto. Su desarrollo no concierne a una novela en concreto, sino que se plantea en el conjunto de su novelística. «L'illusion! Il ne s'agit point, en effet, de démontrer la vérité, mais de la faire sentir», se dice en el *Éloge à Richardson*. Lo inverosímil es, en ocasiones, como pensaba Diderot, una de las vías más ciertas para representar la verdad, la novela un lugar para dirimir verdades.

Estas consideraciones permiten volver a situar el comentario de *Historia de un idiota* en el contexto apuntado con anterioridad: el tránsito de la época ilustrada al Romanticismo. En este período de la historia de las ideas puede apreciarse, si atendemos a la propia naturaleza del personaje idiota y a la sucesión lógica de episodios, uno de los hilos que dirigen el sentido de la novela, una segunda lectura, transversal, que retrotrae en el tiempo, como sucedía en *Última lección* o *Cambio de bandera*. Al situar el momento clave del relato en el trueque de funciones entendimiento/ima-

ginación entre el idiota y Susana, se produce un cambio de actitud investigadora en el personaje que varía radicalmente las pautas por las que se regía hasta ese momento:

Lo noté de la misma manera que se sienten los primeros indicios de vejez en pequeños detalles casi insignificantes; una escalera demasiado larga, una resaca demasiado intensa, una indiferencia injustificable. Era pura sensación física. Se me había inoculado su espíritu y yo era, en realidad, ella. Por supuesto que a Susana le estaba sucediendo lo mismo, de modo que ella veía ahora el aspecto aborrecible de Homero, Dante o Hegel, como funcionarios pagados para disfrazar grotescamente el horror; yo en cambio comenzaba a vislumbrar el lado tercamente glorioso de los hombres, los cuales, incluso en justificación de sus acciones más abyectas, son capaces de edificar monumentos de perdón, comprensión y esperanza.

Súbitamente descubrí la Imaginación (*HI*, pp. 61-62).

Un pensamiento dominado por la razón pura se abre a los territorios del espíritu, aspecto que en Diderot fundamenta la teoría del genio, la descripción del sujeto según dos centros de determinismo fisiológico con funciones espirituales antagónicas: el pensamiento, la razón y el entendimiento frente al sentimiento, la pasión y el carácter. El sobrino de Rameau frente al filósofo, el idiota frente a Susana, dos mundos opuestos y complementarios, interdependientes por cuanto se necesitan en su mutua negación. La paradoja diderotiana había sido planteada en estos términos. La negación de uno es la afirmación del otro, lo que hace progresar en el camino hacia el ideal de lo absoluto.

Félix de Azúa considera a Diderot como el pensador que articula el tránsito del mundo clásico al mundo romántico. Estamos ante un recurso sobre el que se organiza una parte de la propia novela. Al hilo del comentario de Dieckmann sobre el *Supplément au voyage de Bougainville*, Azúa interpreta sus afirmaciones del siguiente modo: «Cuando Diderot critica y niega, su pensamiento es nuevo y fértil; cuando afirma, es clásico y estéril. Su negación anuncia el futuro, su afirmación regresa al pasado».¹⁵¹ La característica principal de esta transición es el diálogo, elemento que hace avanzar el debate de las partes. *Historia de un idiota* participa de esa misma estética del diálogo filosófico, un diálogo implícito en la narración, un «autodiálogo» surgido a partir de la referencia a otros textos, ideas de otros

151 Cf. Félix de Azúa, *La paradoja*, p. 15.

autores o personajes creados por esos mismos autores. Es lo que parece sugerir Azúa cuando afirma que «la literatura está llena de autores que llevan dentro a otros autores».¹⁵² La literatura imita modelos, los renueva. En el personaje idiota, dialogar es preguntarse sobre la validez de las afirmaciones de los demás, interpelar al lector ficticio, sembrar la duda y dejar que esta vaya desvelando poco a poco sus significados reales y sus carencias. El lector participa de las dudas e hipótesis formuladas por el personaje con el fin de reflexionar sobre otros modelos y otros personajes portadores de sentido, agrupados en torno a un significante que los engloba y define. El significado, sin embargo, remite siempre al signo, signo... sin significado.

La dialéctica entre elementos opuestos es también lo que suscita el interés de Hegel hacia la obra de Diderot, y en concreto hacia *Le Neveu de Rameau*. Se trata de «comprobar que la negación está más cerca de la afirmación que de la falsa negación, [que] la ignorancia está más cerca del saber que el falso saber».¹⁵³ El despliegue de las ideas se realiza por la paradójica relación entre la ausencia y la presencia. En ausencia de un interlocutor con voz propia, lo que se produce es un diálogo de las formas. En la novela de Azúa, la forma clásica del diálogo prácticamente no existe, pero eso no impide que el efecto pueda lograrse por otros medios. La presencia surge de la incorporación discordante de otras voces en la voz del narrador, intercambio que Guyot definía como «confrontation de Moi à Moi [...] *Moi* devient cet autre, et *Lui* s'enrichit du plus secret de *Moi*»,¹⁵⁴ una expresión que recuerda la célebre frase de Arthur Rimbaud en su carta a Paul Demeny del 15 de mayo de 1871: «Je est un autre». Nombrar al otro no es solo afirmar su existencia, su preexistencia, también es convocar su discurso. Participar de ese discurso será desdoblarse, dialogar con el otro en su ausencia, ser, en suma, ese otro. Esto es, a fin de cuentas, lo que constituye ese movimiento de ideas que impulsa la investigación del personaje, lo que sustenta su proyecto filosófico y vital.

Si en el artículo «Sociedad» de la *Enciclopedia* Diderot nos mostraba su cara más filantrópica al proponer la búsqueda de un medio para satisfacer

152 Félix de Azúa, *El aprendizaje de la decepción*, p. 25

153 *Ib.*, p. 35.

154 Charles Guyot, *Diderot*, París, Seuil, 1953, pp. 72-73.

las necesidades de felicidad en el ser humano mediante un pacto de no agresión, su espíritu contradictorio evolucionará con el tiempo hacia posturas que van del ansia de luz a la necesidad de tinieblas. En el *Salon* de 1767 ofrece una nueva faceta de su personalidad a partir de la distinción entre moral artística y moral convencional. La regla del poeta conduce a los extremos, la medida proporciona la felicidad. El destino del poeta es, en consecuencia, el de un estado de perpetua infelicidad provocado por su necesidad de permanencia en los límites. El enemigo del yo es el propio yo.

El idiota se encarga de subrayar la ingenuidad de los primeros propósitos al reconocer la imposibilidad de amar a quien se ha convertido en el peor enemigo de sí mismo, su álter ego Judas:

Como es evidente, a los enemigos no hay quien los ame; a los enemigos se les combate y se les destruye, entre gente bien nacida. Para eso son enemigos (*HI*, p. 93).

El arte occidental es la representación de la negatividad natural, un gran monumento mortuario erigido por la historia. No faltarán las referencias a *La Divina Comedia*, los frescos de Miguel Angel en la Capilla Sixtina o el *Fausto* de Goethe, lugares para el conocimiento transgresor, infiernos del entendimiento:

Desde el infierno de Dante y de Miguel Angel, desde el gabinete de Fausto, una voz unísona decía que sí. Y esa voz nos agradece a los cristianos que hayamos construido un asilo para el Mal, que hayamos visto su necesidad, expulsado como está de tantos otros lugares en los que solo cabe el Bien; lugares infantiles que todavía no han aceptado el punto de vista del muerto, para quien su propia y MALVADA situación es condición y fuente de vida significativa (*HI*, p. 94).

Al recoger la idea de la imposible felicidad en el artista como premisa, descubre que es una de las mayores trampas en las que puede caer el ser humano. Eso es lo que ha aprendido del estudio de los diferentes modelos que representan al artista genial, al muerto en vida, el olvidado de sí mismo que va al encuentro del todo, «condición y fuente de vida significativa». En Diderot, ese gran modelo que encarna la figura del artista está bien definido, aunque posee una infinidad de manifestaciones diferentes. Su teoría del genio es un punto de partida sobre la condición del artista en *Historia de un idiota*, la sublimación romántica que halla sus condiciones extremas en un diálogo precario entre la razón y la locura, el que contem-

pla la realidad desde el otro lado, alimentando a través de los dos últimos siglos de literatura los contenidos del adjetivo «maldito». Rimbaud, uno de los escritores que mejor ha servido para ejemplificar esta imagen del malditismo, otorgaba al poeta la capacidad de ser vidente. El poeta se hace vidente mediante el desarreglo razonado de todos los sentidos, busca la quintaesencia de las formas, se convierte en el gran enfermo, el gran criminal, el mayor de los sabios, el único capaz de llegar a lo desconocido.

Félix de Azúa dedica el tercer capítulo de *La paradoja del primitivo* («El sujeto y el conocimiento») al comentario de la teoría del genio diderotiana. En el artículo «Genio» (1757) de la *Enciclopedia*, así como en otros textos que el autor denominaba *Miscellanea*, Diderot se pregunta sobre el estatus particular que caracteriza la idea de genio. Recurre en un primer momento a causas ligadas a un determinismo de corte fisiológico; luego, a una especie de espíritu profético y a la capacidad de observación de lo que le rodea: «él no mira en absoluto, ve... No tiene presente ningún fenómeno, pero todos le han afectado, y lo que le queda, es una especie de sentido que los otros no tienen [...]. Esta especie de espíritu profético no es el mismo en todas las condiciones de vida; cada estado tiene el suyo». En otros términos, el que no mira, sino que ve, el vidente, es quien posee el estatus de artista, alguien que «lucha contra la asfixia y la angustia del tiempo [...] prestando atención a lo que se ENCUENTRA, y no a lo que se BUSCA». Ya hemos visto como esta expresión remitía a un pasaje del *Hiperión* de Hölderlin, aunque la idea puede encontrarse en otros autores. La observación e interpretación de la realidad es el material que se elabora en la mirada del artista.

La oposición diderotiana entre *goût* y *génie* también encuentra eco en la obra ensayística de Azúa con su clasificación entre artista Casandra y artista Cortesano. En Diderot, la idea de buen gusto gira en torno al conocimiento de una multitud de reglas o convenciones que conforman la obra de arte. La naturaleza del genio le impide seguir las reglas del buen gusto marcado por la sociedad al establecer una ruptura en el sistema. Para Azúa, el artista Casandra es el artista anónimo, «un funcionario de la Revelación», «precisamente por carecer de auténtica *necesidad* social [...] su vida ha de transcurrir al margen del *éxito* social». El artista Cortesano está irremediablemente unido a las normas sociales. Su firma será el soporte que lo define, lo que garantiza su éxito o su fracaso: «El artista, claro está, debe

complacer a la sociedad, ya que se trata de una función tribal, de reconocimiento entre grupos y clases, por lo que está obligado a producir unos objetos que no tengan nada de sorprendentes o novedosos, pero que lo parezcan, que lo *simulen*». Marcel Duchamp, «el genio del urinario», como se le denomina en *Momentos decisivos*, hablaba también de dos tipos de artistas, «el artista que tiene tratos con la sociedad, que está integrado en la sociedad, y ese otro artista, el artista totalmente independiente, que no tiene nada que ver con ella; ni un solo vínculo». ¹⁵⁵

Estas ideas de Diderot aparecen ya en *La paradoja del primitivo*. Entonces se ponían de manifiesto las condiciones para la emersión del genio (épocas de gran turbulencia, desprecio de las reglas del arte, etc.), así como los dos tipos que pueden darse: «el que se adapta a las condiciones sociales» y «el que surge del caos». Esta bipartición daría lugar al título de la obra, al tomar la figura del primitivo como imagen especular del monstruo y del genio. El primitivo como salvaje vive en la negación pura, en la crítica a una civilización que le esclaviza en un encadenamiento de causas y efectos, el espíritu que representa el sobrino de Rameau y que, a su vez, hereda el idiota. El primitivo como grecolatino encarna las facultades morales del individuo, la imagen del filósofo que, según Azúa, «quiere unir juicio e imaginación, sin perder nada en la unión». Personajes como el poeta de Felanix en *Diario de un hombre humillado*, o Judas y «el poeta joven» en *Historia de un idiota*, son parodias del artista. El paso de salvaje a grecolatino es el tránsito de imaginación a juicio, de estado de naturaleza a estado histórico. El poeta es el «salvaje contemporáneo», «la voz del alma universal o de la naturaleza; cree no saber, pero sabe»; la figura del filósofo se encuentra en las antípodas de esta concepción: «el filósofo analiza el presente y lo expone con lógica claridad; cree saber, pero ignora». Se trata de la inversión de papeles que Platón estipulaba en su *República* y también la ruptura con el pensamiento de la lógica. La transición del contenido de la felicidad filosófica a la felicidad artística se sitúa en esta encrucijada: «El genio garantiza el paso de un momento científico o cultural al siguiente. De la estructura mecanicista al progresismo». ¹⁵⁶ No en vano, la conclusión del ensayo sobre Diderot recibe un título significativo

155 Ápud Calvin Tomkins, *Duchamp*, p. 437.

156 Félix de Azúa, *La paradoja*, pp. 175-269.

en forma de pregunta: «Diderot, ¿nuestro contemporáneo?». Personajes como Nerval, Van Gogh, Hölderlin, Nietzsche o Artaud son citados por Azúa; Rilke, Kafka, Dostoievski y Proust, entre otros, también forman parte de la galería de escritores, pensadores o artistas que siguen la estela. El idiota intenta descubrir lo que hay de verdad en ellos, las verdades que esconden, revelan y les son reveladas, y todo ello a través de las lecturas que el escritor transfiere a su personaje. Su ensayo *Lecturas compulsivas* muestra el grado de «compenetración» que existe entre la obra ensayística y la obra ficcional de Félix de Azúa. La contemporaneidad de Diderot, la vigencia de sus ideas, delata la persistencia de una paradoja irresoluta que legitima la permanencia de lo moderno en la actualidad de los personajes.

Michel Foucault dedica una parte de su *Histoire de la folie à l'âge classique* al comentario de *Le Neveu de Rameau*, un ejemplo de diálogo en el filo, un personaje de transición entre la razón y la sinrazón, el diálogo entre don Quijote y Sancho, puesto más tarde en boca de los románticos. Como indica Foucault, no se trata ya de dirimir la verdad desde la lógica del cartesianismo, donde la duda metódica supone un compás de espera desde el que aguardar la aparición de la verdad dentro de los dominios de la realidad; *Le Neveu de Rameau* marca el comienzo del anticartesianismo, el diálogo del ser y del no ser de la existencia visto desde la cara opuesta.

El idiota, que había investigado los contenidos de la felicidad únicamente desde la perspectiva del entendimiento sin alcanzar resultado alguno, cambiará de perspectiva a través de algunas lecturas: las *Meditaciones* de Descartes, la *Crítica del Juicio* de Kant y el *Tratado Teológico-político* de Spinoza. Estas tres lecturas hacen posible comprender la facultad de la imaginación trascendental. Basta con leer lo que Friedrich Schlegel, en su *Discurso sobre mitología*, pensaba de Spinoza, al honrarle con el honor de compartir el gran templo de la poesía nueva con Homero y Dante. Ambos son paradigmas de la imaginación. Spinoza es el punto de apoyo universal para cualquier forma individual de misticismo. Antonio y Ludoviko, dos de los personajes creados por Schlegel, lo sitúan, en su diálogo, en el origen mismo de la poesía al nombrarle, junto a Jacob Böhme, su representante.

Sobre la importancia que poseen las obras de Descartes y Kant en el contexto del pensamiento moderno, no es preciso redundar. El paso de uno a otro es el paso de la conciencia de uno mismo a la razón como

problema que excede los límites de lo filosófico y adquiere caracteres estéticos. El pensamiento cartesiano marca el comienzo de la filosofía moderna a raíz de su idea del yo, un yo que percibe el mundo a través de sus propias estructuras mentales. El mundo se explica por medio del pensamiento, el pensamiento del yo no es un mundo, sino el mundo. El yo kantiano es, sin embargo, un sujeto vacío despojado de contenidos trascendentales, una simple necesidad lógica. Este paso cualitativo posibilita el nacimiento de las ideas románticas. El yo romántico se convierte entonces en puro deseo de fusión con la unidad. La representación de la realidad se da con la sola ayuda del pensamiento intuitivo y de la imaginación.

Azúa tiene en cuenta estos modelos de la historia del pensamiento, y a partir de ellos establece un juego de posibilidades que los personajes deberán recrear en la ficción como prueba de la existencia de antiguas realidades que todavía perduran en los modos de comportamiento del hombre contemporáneo. Al constatar su inviabilidad surge el sentimiento de desencanto. El pensamiento, su presencia en el relato, es simulacro de vida y posibilidad de existencia. La posibilidad es, en Azúa, negación de todas las posibilidades, algo que, paradójicamente, proporciona a los personajes una luz de esperanza con la que recomenzar, partiendo de cero, desde la estupefacción del vacío.

Sueño y realidad, cordura y locura, están separadas por el límite entre el conocimiento de las cosas percibidas por medio del entendimiento o de la imaginación. Recuperar la esencia del mundo desde el delirio, confiar a la palabra el desencanto de la verdad, el descubrimiento de su significado, es lo que hace que el sobrino quede «immobile, stupide, étonné», y el idiota «estupefacto, perplejo, irónicamente sorprendido», una vez contemplada la revelación de la verdad en el artista. El único destino verdadero es la contemplación de las formas:

Como el soldado que impaciente por alcanzar con su bayoneta a un enemigo desconocido oculto tras el horizonte no puede detenerse en las solicitudes que surgen a su paso, así también los muertos tendemos a un destino desconocido, sin prestar atención a lo que aparece a lo largo del camino; y cuando hemos alcanzado ese destino, una voz burlona nos dice que nuestro destino es PRESTAR ATENCION Y DESCANSAR en cada una de las minúsculas revelaciones que se han ido abriendo a nuestro paso; cada una de las cuales, a su vez, nos aconseja no buscar ningún destino, ni mucho menos un destino feliz (*HI*, p. 124).

La relación entre el artista y su muerte simbólica se funda en un principio causal, es el producto de una lógica de acontecimientos a los que Félix de Azúa confiere una sucesividad a lo largo de sus novelas, hasta convertirse en su obligada conclusión. Los comentarios al tema que presenta en sus ensayos revelan un interés teórico que, al ser trasladado al ámbito de la ficción, responde a una serie de expectativas coincidentes con el mundo de ideas moderno. En la entrada «Muerte» del *Diccionario de las Artes* puede leerse: «Una vieja relación de intimidad, una relación *originaria*, tiende un puente entre la práctica de las artes y la experiencia de la muerte».¹⁵⁷ La alusión va seguida de tres modos posibles de enfrentarse con ella: la «indiferencia», la «reflexión» y el «conjuro». El primero de ellos —«estrategia de defensa elegida por una abrumadora mayoría»— es inoperante en el marco de este comentario. El segundo está basado en el pensamiento hegeliano y se sirve de la reflexión filosófica como herramienta para salir de la muerte. Hegel no se refería con ello a una muerte física, sino a una muerte de la conciencia que completa el proceso dialéctico hacia el ideal absoluto. Morir significa, en este contexto, renacer, apreciación que tiene no pocos puntos comunes con la idea cristiana. La muerte es un tránsito que realiza la conciencia hacia su libertad, una etapa del pensamiento que en el filósofo alemán se concibe también, en otros estadios de su dialéctica, como superación de las ideas ilustradas. Dicho tránsito del pensamiento, simbolizado en el paso de la práctica filosófica al quehacer artístico, se sumerge en el tercer aspecto: la penetración del misterio, la construcción de un mundo en que vida y muerte puedan cohabitar.

Estos comentarios redundan en otros publicados con anterioridad en *El aprendizaje de la decepción*. Allí se establecían «tres líneas de muerte» que podríamos llamar «la muerte en el genio», «la línea romántica» y «el arte en el romanticismo». La segunda coincide de nuevo con la referente a Hegel. La obra de arte se representa como un discurso del espíritu, y el arte mismo aparece como producto muerto, destrozado por las garras de la historia. Las dos restantes pueden incluirse en el «conjuro» y conducen directamente a una dialéctica negativa que desemboca en una muerte necesaria. La muerte es la antesala de la verdad artística.

157 Félix de Azúa, *Diccionario*, p. 214.

En *Las lecciones suspendidas* se había tratado esta idea al presentar para el discernimiento del personaje la imagen de un «hombre gravemente enfermo», paralizado de por vida en una cama. La escena ilustra la respuesta a las consideraciones sobre el resultado de un proceso que debe establecer «una ley con su principio y su fin», la respuesta a la finalidad del proceso artístico:

Es como un hombre gravemente enfermo que se encuentra paralizado en la cama desde hace tanto tiempo que ya lo ha olvidado, y de donde nunca se levantará y eso lo sabe. Allí le tienes, extendido, inmóvil, alimentado con lo mínimo preciso para que no muera, respirando el mínimo de aire que necesita para purificar el mínimo de sangre que circula por sus venas, ya no mira porque demasiado conoce el techo de la habitación, ni escucha, pues ningún ruido entra en ella; ha dejado de pensar y se limita a repetir una y otra vez en su cerebro algunos acordes de canciones infantiles. Es un caso frecuente. Ese es el único hombre del que verdaderamente puede decirse que no está muerto, debido a que todo lo que hay de vida en él, está dedicado por completo a la tarea de ser hombre y no ser otra cosa, un orden o un nombre, por ejemplo. Allí se mantiene, en el lugar en donde puede mantenerse. Y esa es la imagen más pura de la vida de un hombre; piensa e investiga en ese enfermo y encontrarás el núcleo distintivo de la humanidad [...] (*LS*, pp. 138-139).

Esta imagen de retorno a una infancia perdida aparece también en las investigaciones del idiota y del humillado. El escritor utiliza las formas narrativas para especular sobre las múltiples facetas que rodean el concepto de lo artístico. En *Historia de un idiota*, efectivamente, la muerte surge como necesidad de superar la creencia en lo individual, lo que conlleva el cuestionamiento de las propias fronteras del sujeto. Si el objetivo era suprimir las mentiras de la felicidad contemporánea, la consecuencia última —y primera, por cuanto inaugura una nueva etapa de su biografía— de esta liberación espiritual entraña la igualdad muerte = libertad o, lo que es lo mismo, el celo en el mantenimiento de la vida como uno de los nombres que adopta la voluntad de sumisión. La muerte es una premisa:

Demostrarle a mi cuerpo que yo no estaba dispuesto a conducirlo en cualquier circunstancia, sino solo en aquellas condiciones que a mí me satisficieran, era una necesidad perentoria para la investigación del contenido de la felicidad. Únicamente, repito, únicamente en el caso de que yo fuera libre para seguir con vida cuando me diera la gana, y de morirme si así lo deseaba, únicamente en ese caso podía considerarme DUEÑO de la investigación (*HI*, p. 79).

El resultado lleva al «suicidio estético» del personaje, y vuelve a repetirse en *Diario de un hombre humillado* con el suicidio del poeta de Fela-

nitx y en *Momentos decisivos* con el de Gabriel [Ferrater].¹⁵⁸ El arte, la escritura, con un nexo entre el mundo real y los mundos imaginados, son el bálsamo que alivia la idea de vivir en el puro azar, actos que sustituyen a la religión. La muerte, representante de la esencia de un derecho que no implica necesariamente una condena, hace que nazca la libertad en el individuo. Su desaparición propicia la capacidad de hablar, de expresar, de crear por medio de la literatura. La identidad muerte-libertad implica el dilema entre la permanencia de uno mismo en cuanto tal o la muerte que proporciona un nuevo ser, el aniquilamiento de una falsa identidad que permita acceder a otro estado. El problema, irresoluble en el pensamiento, adquiere tintes mítico-religiosos por medio de la verdad revelada:

Yo deseaba juntar en un punto imaginario, infinitamente distante, el sentido de «identidad», como relación de la relación misma, como falso nombre de lo que simplemente Es, con la muerte de esa identidad, a la cual solo nos aproximamos en nuestra propia muerte [...] Pero ¿qué instancia no idéntica a sí misma podía obligar a una identidad forzosa? (*HI*, pp. 80-81).

Todos los estadios de la investigación por los que ha pasado el idiota han sido superados con el fin de llegar a una única constatación: la ausencia de libertad de un personaje atrapado en las limitaciones de su tiempo. El problema se resuelve al adoptar una actitud contemplativa, propiciada por su muerte moral. Lo único que puede hacerse, según le indica en sueños el perro de la colección musical *La voz de su amo* mientras señala a la embocadura del gramófono, es seguir el consejo hölderliniano, prestar atención a la presencia de los signos que aparecen en el camino. El cráneo de cristal donde estaba encerrado, imagen de su estado mental, salta en mil pedazos y se transforma, con la incoherencia propia de los sueños, en una asociación/juego polisémico donde interviene la Dama Cazadora —«la esquelética portadora de guadaña, la Diana cazadora de ultratumba»—, «el toque de diana para los vivos» que despierta al idiota de su sueño y el

158 En *El espacio literario*, Maurice Blanchot retiene un comentario que hiciera Georges Poulet a propósito de *Igitur*, de Stéphane Mallarmé. Poulet habla del «ejemplo perfecto del suicidio filosófico»: «La muerte es el único acto posible. Apresados entre un mundo material verdadero cuyas combinaciones fortuitas se producen en nosotros sin nosotros, y un mundo ideal falso, cuya mentira nos paraliza y nos hechiza, solo tenemos un medio para no estar entregados ni a la nada ni al azar. Este medio único, este acto único, es la muerte. La muerte voluntaria. Por él, nos abolimos, pero por él, también, nos fundamos» (pp. 37-38).

intento de suicidio frente a las dianas del campo de tiro.¹⁵⁹ La canción de diana anuncia el despertar del sueño a la sabiduría. La diana es símbolo de muerte y de vida, muerte para la vida que había vivido el idiota hasta entonces y nacimiento para la verdad artística. En las dos caras del signifi- cante, en el juego de la palabra, están contenidos los significados de este proceso. El paseo por el filo del lenguaje denota la pretensión de identifi- carse con la esencia del objeto que representa el ideal de verdad. No es necesaria una muerte física, basta con una muerte moral.

El episodio del suicidio frustrado supone para el idiota una «guerra de liberación victoriosa» en la que recibe como premio, a consecuencia de una oreja arrancada de cuajo por el disparo del Cetme, el placer de escuchar los «cantos de la materia en alabanza de sus formas». Al mirarse en el espejo ya no ve a ese niño de sonrisa insoportable que aparecía en las fotografías de familia atormentando su memoria, ni tampoco a ese hombre «de escaso cabello, de mejillas hinchadas, con una sonrisa infantil per- petuamente fija en la cara de yeso» con el que finaliza la novela. Comien- za la investigación del saber artístico mediante una identificación de alcance simbólico. Lo que ve reflejado en el espejo es el autorretrato pin- tado por Van Gogh en 1889, donde el pintor aparece con la oreja derecha tapada con una venda a causa del famoso incidente con su amigo Paul Gauguin. Las relaciones fotografía/recuerdo de la infancia, espejo/pintu- ra/arte, espejo/reflejo de la realidad que suponen los tres retratos del pro- tagonista dan fe y justifican cada una de las etapas por las que pasa.

Historia de un idiota es la novela que mejor define, desde su plantea- miento esquemático, las vicisitudes del pensamiento artístico en la búsqueda de su verdad. Todo conduce a este punto. Cuando el personaje llega a la investigación sobre los contenidos artísticos, su vida aparece como síntesis de la infancia, la religión, el sexo y el amor, luego de la iniciación a la muer- te. Su discurso recuerda entonces lo que Blanchot dijera acerca de la natu- raleza del hombre, que «solo es hombre porque es la muerte en devenir»,¹⁶⁰ una nueva metáfora de la creación artística por la cual, siguiendo el cami-

159 Recordemos los versos de Richard Wagner en su *Sigfrido*: «Canto tu canción de diana, / para que despiertes: / ¡De meditando sueño / te despierto! / ¡Omnisciente! / ¡Protosabiduría!» (p. 133).

160 Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 66.

no de la más pura abstracción especulativa, el espíritu creador debe renunciar a ser él mismo para convertirse en otro, reduplicarse en el acto de escritura. La muerte, vista tradicionalmente por la cultura cristiana como tránsito de una vida terrenal, provisional, hacia otra vida espiritual, definitiva y eterna, encuentra eco en el pensamiento de Hegel y su concepto de «tránsito espiritual», con el que fundamenta el proceso artístico. En su estética se concibe la obra de arte como objeto interior creado por la mente del artista con la pretensión de representar ideales divinos, un procedimiento alquímico cuyo fin es destilar la esencia de las cosas en su ser artístico.

Arte y religión están íntimamente ligados. El arte verdadero se convierte en pura y simple religión, en liturgia de la palabra. Esta íntima relación que se da en la etapa romántica viene motivada por un intento de acercamiento a los dioses durante el proceso de creación artística, una vuelta a la capacidad representativa que posee el mito como fábula sacralizada, ficción que camina hacia la esencia de las cosas para ofrecer una imagen arquetípica de las pasiones humanas mediante un retorno a los orígenes. Lo que en la religión aparece como vida terrenal/muerte/vida eterna discurre de forma paralela en la trayectoria del poeta romántico según el esquema entendimiento/muerte como mediación/imaginación. El idiota se plantea irónicamente la cuestión uniendo en uno solo estos conceptos:

[...] el artista ve las cosas en sí mismas porque en tanto que muerto NO PUEDE APROVECHARLAS, no puede hacer uso de ellas, tan solo puede CONTEMPLARLAS. Y ahora voy a decir por qué esto es verdadera religión y que solo hay verdadera religión cuando hay arte verdadero, y solo hay arte verdadero cuando hay verdadera religión (*HI*, p. 92).

La clave, según él, está en el precepto cristiano «Amarás al prójimo como a ti mismo» (San Mateo, 5, 43-48), un camino de perfección basado en el amor. Únicamente desde la muerte, desde el arte, puede asumirse una tarea tan antinatural como infructuosa. Las pruebas científicas que aporta a la investigación, citas intertextuales y referencias históricas, le hacen concluir que toda la producción artística de Occidente está basada, muy al contrario, en la representación de la negatividad. El arte está construido sobre los cimientos de la negatividad y solo desde esta postura, a partir de ella, se puede aspirar a crear obras maestras.

Esta era la conclusión a la que había llegado en mi investigación del contenido de la felicidad. A los hombres solo nos interesa LO NEGATIVO; nuestra historia, nuestro significado, está construido sobre lo negativo, sobre lo

horrible, sobre lo insoportable. Y ÉSE ES JUSTAMENTE EL CONTENIDO DE LA FELICIDAD. Porque aquí no se habla ni del goce ni del placer, sino de la felicidad COMO DESTINO de los hombres. Mundos felices, sociedades felices, humanidad feliz, cultura de la felicidad; éste es el contenido de la guerra, de la explotación, de la estafa, de la destrucción. Estas son las banderas de brillantes colores que preceden a la columna de esclavos camino de su exterminio (*HI*, p. 117).

El personaje da buena prueba de ello al desechar todos los posibles contenidos de la felicidad. La angustia que le produce tener que vivir con la obligatoriedad de ser feliz, una forma de afirmación, es también lo que le empuja a superar dicha idea:

Yo abominaba, al final de mi investigación, del contenido de la felicidad. Yo me consideraba un hombre LIBRE Y DESDICHADO. Y ese estado de libertad y de desdicha me parecía el único refugio decente para quien no desea engañarse acerca de su función en el mundo (*HI*, pp. 117-118).

La investigación del contenido de la felicidad artística ha llevado a tomar el ejemplo de las actitudes de Hölderlin o Proust, Dostoievski o Kafka, paradigmas del olvido de uno mismo en busca de la verdad revelada. El idiota ha elevado a la categoría de mito a un conjunto de escritores que hacían de la relación vida/muerte/arte una unión indisoluble e indiferenciada. Se ha lanzado a la tarea febril de crear obras literarias según modelos preestablecidos, modelos muertos que pertenecen a la historia de la literatura. El problema del estilo se ha convertido en su máxima preocupación, la misma que domina el arte del siglo XX. Ha tenido que trabajar en la editorial «Barras y Estrellas» para comprobar la íntima relación que une al arte con las maniobras mercantilistas que, en ese mercado persa de la creatividad, pretenden en última instancia alcanzar su pequeño reducto de influencia y de poder, elevando a la categoría de artistas contemporáneos a «cretinos» como el personaje de Judas, trasunto del propio autor. La obra genial, por ser obra de un muerto, solo puede ser concebida desde el anonimato, en ausencia de un sujeto productor que estampe en la portada la máscara de su nombre. Esta es la revelación final de su investigación filosófica. El artista se divide, según las enseñanzas recibidas, en dos tipos radicalmente opuestos: el ser para sí mismo o el ser para los demás. El primero es heredero inmediato de la figura del primitivo transmutada en genio, un condenado a producir obras maestras, el «artista-Casandra». El segundo vive por y para los demás, es «el artista-Cortesano» que trabaja por encargo para un público que le esclaviza al tener que seguir

las tendencias del momento, quien posee en el nombre el sello de calidad, es decir, la asunción del arte como fenómeno de masas. Estas constataciones no podrían llevar más que a esta conclusión:

No hay contenido alguno en la felicidad de la representación artística, sino ficción de felicidad en quienes se identifican con esos esclavos llamados «artistas». No la hay tampoco en las obras de arte; objetos variables, prescindibles, cambiantes y efímeros que surgen de la nada y vuelven a ella por el capricho de un puñado de hombres. El deseo de felicidad mantiene presente el mito del artista [...] (*HL*, p. 115).

La felicidad es, en estos términos, una ficción creada por el hombre para olvidarse de la realidad, el miedo a la propia libertad. El hombre construye jaulas a su medida con la triste satisfacción de saberse poseedor de la llave que pueda liberarle, pero su deseo es también olvidarse de que guarda esa llave, ocultándola en los cajones de la ficción. Es en esas ficciones donde se repiten sin cesar las grandes mentiras que lo identifican. En la historia del arte existen algunos ejemplos significativos de esta actitud frente al proceso creador, por la cual el artista se emancipa de las mentiras de su tiempo gracias a su estado de muerte en vida. En Van Gogh, la vocación artística se perfila a partir de la decepción amorosa y del ejercicio apostólico en tierras belgas; Mozart es el ejemplo más precoz de vocación por la muerte, «como podrá comprobar cualquiera que repase la sinfonía K.19 en la que las frases de abandono, desnudamiento y aniquilación no engañan a nadie»; Proust realiza su particular ceremonia de enterramiento y deja su vida en manos del otro Marcel; Hölderlin se esconde bajo el disfraz de Scardanelli para olvidar su propia persona y perderse en los vericuetos de la poesía y la locura. Todos ellos, modelos ejemplares o «héroes de la conducta», reproducen en su vida o en su obra la máxima que obsesiona al idiota: «no hay posibilidad de arte verdadero sin haber muerto», pues «solo desde la visión del muerto puede recordarse el mundo verdadero».

El hombre humillado se propone esa premisa de cumplimiento inexcusable que es la muerte en vida. Al principio de su diario se reconoce ya como «un muerto banal». Asumir el estado de muerte en vida es, según las exigencias del género autobiográfico elegido para esta sexta novela, una postura desde la que poder considerarse a uno mismo como objeto artístico. Si pensamos que la escritura personal se basa precisamente en la recreación de un yo autocontemplado, ya sea real o inventado, coincidente o no con la figura del escritor, en el caso del hombre humillado se trata

de crear un objeto reconocible a sí mismo que sirva de guía en la investigación. «Todavía me asustan las voces sin cuerpo», dice el personaje, como si estuviera refiriéndose al estado de anteriores novelas, especialmente las lecciones, donde sus predecesores eran construidos con fragmentos de otras voces amalgamadas en el «cuerpo» del personaje. La escritura del diario íntimo crea un espacio de identidad donde puede reconocerse si pierde sus características distintivas, si acaba confundiendo con los otros, un antídoto contra el olvido. La causa, en este caso, no es banal. Al ser el diario el examen de conciencia de un personaje que banaliza las múltiples facetas de su «yo» en el «mundo», lo menos que puede sucederle es, precisamente, que su yo desaparezca o se diluya por el camino, adoptando formas no reconocibles o no conocidas hasta la fecha. Todo se relativiza y cambia en el contacto entre estas dos entidades:

En cuanto a ese «concepto de mí mismo», no es ni grande ni pequeño. Todos estamos sometidos a la Ley de las Dos Lentes según la cual todo se ve exageradamente grande —por ejemplo «yo»— o exageradamente pequeño —por ejemplo «el mundo»—, con lo que vamos cambiando incesantemente de visión, horrorizados por la desproporción de cuanto vemos [...] pues lo cierto es que no podía seguir como estaba, sometido a la insana sensación de pasar un examen interminable. Un examen que había comenzado el día de mi nacimiento y no se acabaría hasta verme con media tonelada de tierra en la boca. Un hartazgo de tratar de ser lo que ya ni sabía ni quería ser (*DHH*, pp. 22-23).

El problema reside en dirimir la consistencia de ese mundo basado en la realidad o en la imaginación. El humillado cifra su investigación en el período que va desde el nacimiento a la muerte, cuando en realidad las entradas de su diario cubren un tiempo de apenas un año. Y es que su identidad está en la escritura, en el desorden de otras escrituras que son, al mismo tiempo, desorden de su conciencia y tensión entre los deseos enfrentados de sus yoes. De hecho, en el diario se le compara continuamente con otras voces surgidas del intertexto, ese desorden de lo escrito que pertenece a filósofos y escritores como Platón, Virgilio, san Agustín, Kant, Hegel, Nietzsche, Montaigne, Shakespeare, Diderot, Hölderlin, Baudelaire, Jules Laforgue, Kafka, etc. Estas voces irrumpen en su conciencia en un momento u otro de la investigación para guiarle o para perderle.

Los personajes de Dostoievski son el principal punto de referencia sobre el que se esbozan los contornos del personaje. Ya hemos visto como el Silvio Péperas de *Última lección* tomaba rasgos de *El idiota* de Dos-

toievski para subrayar su ingenuidad crónica, o cómo en *Historia de un idiota* se hacían varias referencias a la figura del escritor ruso como ejemplo de hombre enajenado. Lo que interesa a Félix de Azúa de estos personajes es, ante todo, su radical planteamiento nihilista. Recordemos lo que decía al respecto en *Baudelaire y el artista de la vida moderna*: «El esclarecimiento de las reglas del arte de la modernidad es la asunción del nihilismo como substancia del arte».¹⁶¹ Dostoievski subraya la idiocia latente del hombre contemporáneo en *El idiota* al hacer alusión al refrán ruso que sentencia: «La felicidad se ha hecho para los imbéciles»; y con anterioridad, afirmando en boca de su personaje Yevgueni Pavlovich que los idiotas lo son por tomarse todo al pie de la letra, es decir, por ser el pie de la letra: «He llegado a la conclusión de que la causa de lo ocurrido estriba, ante todo, en lo que yo llamaría su inexperiencia congénita (fíjese bien, congénita) y en su ingenuidad de todo punto excesiva. Podríamos añadir su total carencia de sentido de la medida (defecto que usted mismo ha reconocido varias veces tener), y por fin una enorme cantidad de teorías intelectuales que usted, con su enorme sinceridad y honradez, ha tomado por convicciones auténticas, naturales, inmediatas».¹⁶²

Estos extractos, que aclaran la actitud «congénita», léase literaria, de los personajes de Azúa, pueden ser vinculados en el caso del hombre humillado con otros personajes dostoievskianos, el joven nihilista Raskólnikov de *Crimen y castigo* y el iracundo narrador de *Apuntes del subsuelo*. En el *Diario* se destaca el carácter de la ciudad de Barcelona como lugar ideal para llevar una vida «nihilista, delincuente y enajenada», donde impera «la quimera y el crimen», escenario perfecto para la investigación del humillado. En los bares que frecuenta se describen unos ambientes que bien podrían haber sido creados por Dostoievski, una galería de borrachos y canallas que representan la parte abyecta de la sociedad, la violación de sus reglas. El hombre humillado vive en un apartamento sórdido en forma de «nicho asimétrico», recuerdo del subterráneo en que vegeta el personaje de Dostoievski, un enterrado en vida. Jordi, en *Momentos decisivos*, actúa de igual modo que Raskólnikov en *Crimen y castigo*. El asesinato del Capitán

161 Félix de Azúa, *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1991, p. 159.

162 F. Dostoievski, *El idiota*, trad. de Gloria Martinengo, Barcelona, Juventud, 1964, pp. 770 y 721.

supone para él un acto de justicia en forma de venganza. De este personaje hay que destacar su carácter visionario en busca de «la palabra nueva», un iluminado que se sirve del derecho al crimen para contribuir a la felicidad. Su particular búsqueda de la verdad le insta a destruir el presente, simbolizado en el asesinato de la anciana prestamista, en busca de algo mejor. Es un ser asocial, abyecto, un personaje que se guía por el desprecio hacia todo como rasgo fundamental de su carácter, una bestia humana. Como el idiota, cuyo sueño prefigura su destino, Raskólnikov también está determinado. Piensa que se ha vuelto loco, se atormenta y martiriza tras el crimen, se pregunta si no es en la locura misma donde podrá hallar la lucidez. El humillado, al sostener en su mano una pistola que le da el Chino en el almacén de licores para hacer frente a los delincuentes de la competencia, parece estar evocando las vicisitudes de este personaje cuando dice:

Aquella pistola llegaba a mí, desde un futuro lejanísimo, como una película proyectada a la inversa. Yo podía matar a alguien en los próximos minutos y a partir de esos momentos yo sería una persona que ha matado a alguien, es decir, un tipo de persona muy especial con la que juguetean, a su vez, unos poderes muy especiales. ¡Qué curioso! (DHH, p. 110).

El futuro del humillado y de Jordi está prefigurado por el pasado de personajes como Raskólnikov; el modelo literario es pasado y futuro, forma de repetición. El derecho al crimen de Raskólnikov está fundamentado en la bipartición del mundo en dos tipos, el hombre ordinario y el hombre extraordinario. Este último tiene la capacidad de decir algo nuevo. Su referente histórico es Napoleón, personaje que, lejos de acatar las leyes impuestas, dicta las propias y hace que los demás las cumplan, pretensión que se apropiaba el idiota de Azúa en anteriores comentarios. «Une théorie comme une autre»,¹⁶³ dice Raskólnikov. La teoría le llevará al final de la novela a sugerir una renovación de la sociedad que facilite el tránsito progresivo entre dos mundos, un cambio de realidad. El hombre humillado, que representa a un personaje ordinario cuya aspiración es vivir cosas extraordinarias, reconoce disolverse en palabras que no son suyas, actuando según un sistema pautado que reproduce modelos previos. Todo «esta-

163 F. Dostoievski, *Crimen y castigo*, introd. de Carlos Pujol, trad. y notas de R. Caninos Assens, Barcelona, Planeta, 1993, p. 452.

ba escrito», se dirá, inscrito en una serie de comportamientos imitados por inercia, puro mimetismo literario.

La misma teoría aparece en *Apuntes del subsuelo*. «El hombre inteligente no puede cambiarse por otra cosa —dice el personaje—; solo el imbécil puede hacerlo». La novela, monólogo de un narrador carente de nombre propio, como sucede con muchos de los personajes de Azúa, supone una de las entregas más directas en cuanto a estilo que ha dado Dostoievski, el personaje nihilista llevado hasta sus últimas consecuencias. Encerrado durante largos años en su madriguera, se confiesa incapaz de distinguir entre lo real y lo imaginario, un guiño, y no es el único, del escritor ruso al personaje de Cervantes. Al preguntarse sobre el lugar donde habita la vida real, su respuesta es significativa, los libros son la guía. Su manera de ser, de pensar y de imaginar, se sugiere, están construidas a partir de sus lecturas, hasta el punto de no saber si algo procede de sí mismo o de los libros, si su historia tiene base real o se abisma en el mundo de las ideas. Habla como si estuviera leyendo un libro, su voz son otras voces, una repetición trópica. La razón de su escritura radica en la posibilidad que contiene de liberar sus recuerdos. Escribe para contar la verdad, sin recurrir a la razón, sirviéndose del caos y la depravación que él mismo representa como arma frente al carácter acomodaticio de los demás. En su desesperación ha aprendido a disfrutar de su humillación. Como el idiota de Azúa, se ha puesto «la máscara impúdica y fraudulenta», se ha mirado al espejo y ha descubierto una cara «indudablemente estúpida», ha recibido su primera bofetada, su divorcio total con la vida real.

En la escritura de su diario, el humillado permanece atento a no caer en formulaciones literarias repetitivas que pudieran desprenderse del discurso polifónico que él mismo crea. Al observar sus primeros apuntes del mes de enero, aprecia la gran distancia que le separa del comienzo de la investigación, un recorrido que se ha convertido inevitablemente en proceso literario. Su progresiva literaturización, relacionada directamente con la muerte de su propio yo, de su especificidad como sujeto, discurre paralela a la presencia cada vez más cercana del desvelamiento del gran secreto del Chino, la identidad del Animal, figura enigmática que representará el aprendizaje de la muerte:

Ahora es que pienso mucho en literario. Mucho. A través de este filtro del muerto (*DHH*, p. 264).

Si al idiota se le había aparecido en sueños la imagen del Cristo muerto de Holbein como ejemplo de pintura representativa del realismo con que el pintor holandés plasma el cuerpo sin vida de Jesucristo, el Animal del *Diario* es comparado con la imagen del Cristo de Basilea, una figura más cercana a la muerte que a la propia vida.¹⁶⁴ El motivo de dicha comparación surge de un pequeño detalle. El Cristo de Basilea aparece con los ojos entreabiertos. Así verá el humillado al Animal en su lecho de muerte, con ese rasgo característico del enfermo terminal. Las páginas finales del *Diario* relatan el momento en que el humillado sube la escalera (de conocimiento) que conduce al atllito de la casa del Chino para descubrir la verdadera identidad del Animal. La escena es similar a la comentada en *Las lecciones suspendidas*. Allí se presentaba la imagen de un hombre gravemente enfermo, tendido en una cama, poseedor del enigma de la vida, reflejo de la ley que reordena el sentido de la existencia. Esta ley no es otra que la necesaria pérdida de la vida en favor de la muerte, un cambio de identidad, abandono del yo que propicia el estado de entera libertad, una nueva experiencia... estética que explica la realidad. La libertad es liberación de los signos que encadenan a la repetición, la muerte el fin de esa repetición y el comienzo de la individuación. La escena se describe así:

En el atllito ya no se olía nada orgánico, en todo caso un aroma seco, de cuero o esparto que timbraba la lanza de sol africano lanzada desde la ventana hasta la cama. El Animal había escapado a su mortalidad y era un hombre muerto a cubierto de los signos de la más alta poesía y el más elevado pensamiento. El monumento del respeto [...] No tenía los ojos ni abiertos ni cerrados, sino entreabiertos, pero la pupila se había descompuesto como en un pez. El cabello, arreglado hacia atrás, cubría las orejas casi transparentes (*DHH*, pp. 283-284).

164 Ambas imágenes proceden de la imagería visual de Dostoievski. Félix de Azúa utilizará más tarde el «Cadáver de Cristo en la tumba», de Hans Baldung Grien, expuesto en el Kunstmuseum de Basilea, como portada para su ensayo *Cortocircuitos*. William Righter vincula la visión del Cristo con el mito de la Edad de Oro: «Certainly the importance of visual imagery to Dostoievsky is well known from his response to the “Corpse of Christ” by Holbein the Younger which he had seen in the Kunstmuseum in Basle, and which produced a “shattering impression, and he stood before it awe-stricken...” The experience is possibly transcribed in *The Idiot* in a conversation between Myshkin and Rogozhin. Yet in neither case in there anything that we would want to call an aesthetic response. He is wholly involved with the subject matter – in the case of Acis and Galatea with an invented subject matter for which the painting has merely suggested the ground. The myth of the Golden Age in powerfully present». Righter, *Myth and Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975, pp. 2-3.

Si la muerte es el principio de un camino que conduce a la verdad artística, el florecimiento de la figura del todo, diría Friedrich Schlegel, es también el lugar de un juego entre la memoria y el olvido que desemboca en lo impersonal, en la disolución de las conciencias en una sola conciencia que amalgama el conjunto de particularidades en un gesto de carácter universal, la obra hacia la que tiende todo artista, un momento de infinita locura al que se accede por la contemplación del signo en cuanto tal.

El acceso al estado contemplativo es el siguiente paso en el transcurso de las investigaciones. La causa viene precedida de una motivación de orden histórico. Al concebir el relato como reflejo —parodia— del devenir mismo de la historia del pensamiento, los personajes van considerando progresivamente las ideas que avalan su desarrollo con el propósito de ponerlas en cuarentena. La representación, según Deleuze, solo puede darse en este tipo de personajes contemplativos: «Para poder representar la repetición es preciso instalar almas contemplativas, yos pasivos, síntesis sub-representativas, hábitos capaces de contraer los casos o los elementos entre sí, para restituirlos luego, en un espacio o en un tiempo de conservación propios de la representación misma».¹⁶⁵

Tras el largo itinerario que comenzaba al pie de una escalera y ascendía sucesivamente los escalones de conocimiento que separan al sujeto de su objeto, el personaje de sus deseos, llega el final de un trayecto en el que todo debe pasar por el filtro de la representación artística, marco en el que se incluye el esquema sujeto-objeto. Enfrentados como están los personajes en la elección del camino que conduce a la Idea, harán también de este estado contemplativo el momento de su verdad. En *Las lecciones de Jena*, y luego en *Las lecciones suspendidas*, se había presentado para el discernimiento una imagen común, procedente de un intertexto pictórico sin determinar, donde se representa a una mujer con un niño en brazos que contempla el paisaje de su futuro. La pintura invita al recogimiento, a la contemplación de las formas significantes, a la expectativa de sus significados. El personaje de la primera lección, guiado por su tendencia reflexiva, busca en la contemplación de la historia la razón que le haga comprender y comprenderse:

165 Deleuze, *Diferencia y repetición*, pp. 450-451.

En ocasiones se colocaba ante un paisaje privilegiado, escogía un retazo de historia, un rincón en el que otros antes que él habían encontrado consolación y nuevas fuerzas. Por ejemplo, aquella famosa pintura en la que una mujer amamanta una criatura, bajo la mirada de un misterioso albardero, mientras al fondo se desencadena una tormenta y un rayo diminuto cae sobre un árbol invisible (*LJ*, p. 14).

En la segunda lección, la imagen contemplada se convierte en parte de uno mismo:

¡Cómo voy entendiendo que la contemplación estaba en nosotros, la excitación en nosotros, buscando el umbral en donde la mujer, con el niño en brazos, contempla serenamente el futuro! (*LS*, p. 68).

Ambas citas están en consonancia con el hilo de un pensamiento que encuentra en Schopenhauer y en Nietzsche a sus mejores representantes. En ellos se quiebran las pretensiones científicas de la *Fenomenología* hegeliana. Schopenhauer dedicaba su segundo libro sobre la representación del mundo a construir una teoría de las ideas que explicara el estatus del genio a partir de sus cualidades contemplativas. El conocimiento de la Idea se produce cuando el hombre se eleva sobre la manera habitual de ver las cosas, prescinde del principio racional que intenta definir sus vínculos y se limita a preguntarse sobre su esencia, abandonando la investigación sobre las circunstancias, el dónde, el cuándo, el por qué y el para qué existen. El conocimiento esencial se da en la intuición, único modo de proporcionar respuestas cuando el hombre «concentra toda la fuerza de su espíritu en la visión intuitiva, absorbiéndose enteramente en ella, y llena su conciencia con la tranquila contemplación de los objetos naturales, como un paisaje, un árbol, una roca, un edificio, o cualquier otro»,¹⁶⁶ un cuadro, por ejemplo. Las formas no son elementos exteriores, están contenidas en el interior de uno mismo. A la luz de estos presupuestos, los personajes son, en buena lógica, el resultado de esta heterogeneidad de imágenes y palabras que forman su mundo. El sujeto se contempla a sí mismo, es su objeto, y en esa circunstancia espera encontrar los rasgos que definen su individualidad. Al comprender las formas se comprende a sí mismo, al contemplar el objeto se autocontempla. El universo narrativo es una serie de yoes que se recogen en una única conciencia. La referencia, en fin, es autorreferen-

166 Arthur Schopenhauer, *El mundo como voluntad*, pp. 147-148.

cia. Tal proceso está, no obstante, destinado al olvido de sí, que es también olvido del mundo, superación del propio tiempo. El conocimiento de la Idea requiere de la pura contemplación y esta, a su vez, del olvido de la individualidad, de una individualidad, insistamos, múltiple. Tras superar el mundo de las relaciones causales, solo lo casual permite el tránsito del conocimiento ordinario al ideal.

Al trasladar estas ideas al ámbito del arte, el estado contemplativo, tal como lo concibe Schopenhauer, supone el abandono de la propia conciencia, la superación del tiempo y el acceso a un no tiempo donde reside el conocimiento de las formas universales, la pura conciencia de uno mismo. Este estado conlleva un proceso de deshistorización. Si las cosas individuales no son sino Ideas multiplicadas por el principio racional, un principio de repetición que abisma el modelo a medida que se aleja de él, que lo desfigura, el significado que debemos otorgarle a la Historia es «el de un alfabeto por medio del cual se puede leer la Idea del hombre»,¹⁶⁷ tanto más alejada de su fin cuanto más cargada de Historia se encuentra. El personaje de *Las lecciones de Jena* desea descubrirse a sí mismo en el interior de los demás, está construido en el cruce de la palabra ajena:

Basta que tú, un desconocido para los demás, solo conocido mío, sugieras algo, para que inmediatamente otras personas descubran en su interior algo que yacía dormido, olvidado. No eras tú el que deseaba, o no eras tú solo, pero tú le has dado una forma, le has concedido un cuerpo inolvidable y nosotros nos hemos reconocido en él (*LJ*, p. 58).

En *Las lecciones suspendidas* se dice también:

El arte tiene muchas ambigüedades. Soy una imagen de algo que yacía en ti mismo, olvidado, dormido, y el genio no hace más que recordarte a ti mismo, repetirte con un chispazo genitivo, bárbaro hasta reproducirte tal cual tú mismo (*LS*, p. 64).

En *Historia de un idiota*, lo que significa es el movimiento negativo de la Historia:

Solo sabemos que nuestro significado está hoy escrito en términos históricos y que a la historia solo pasan los criminales. Miles, millones de hombres y mujeres viven ochenta años sin pena ni gloria, y sin hacer demasiado daño; pero

167 Ib., p. 151.

son insignificantes, NO NOS DICEN NADA. Llega, en cambio, un canalla, logra el dinero suficiente para matar a centenares de miles de hombres, y tiene asegurado un lugar SIGNIFICATIVO en la historia de la humanidad (*HI*, p. 116).

El hombre humillado insiste en esta idea, hace de la poesía la crónica de lo destruido:

Los libros de historia son solo la historia de una destrucción; nada dicen acerca de lo destruido, ¿a quién le importa? Pues bien, ésa es la pasión poética: restituir lo destruido y burlar a quienes solo reconocen a los vencedores (*DHH*, p. 59).

Si el hombre es producto de la Historia, una forma compuesta de otras múltiples formas latentes, el estatus del genio se juega entre el recuerdo de dichas formas y su olvido definitivo. Su misión es opuesta a la del historiador. No utiliza la memoria, sino el olvido. La obra del genio es el verdadero género de conocimiento que considera la esencia del mundo fuera de toda relación causal. Se desecha la vía de la experiencia y de la ciencia, otorgando todo protagonismo a la contemplación artística.

En *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche se encargaba de dirimir esta cuestión por medio de su dicotomía razón artística-pasión artística con el encuentro entre el «artista objetivo» —Homero, «el anciano soñador absorto en sí mismo, el tipo de artista apolíneo, ingenuo»— y el «artista subjetivo» —Arquíloco, «belicoso servidor de las musas salvajemente arrastrado a través de la existencia»—. Su objetivo era ver hasta qué punto es posible una coexistencia entre estas dos formas de entender el arte cuando todo parece indicar que el arte verdadero, según sentencia el oráculo délfico, surge en el estado de la más absoluta de las objetividades. Sin objetividad no hay contemplación, ya que esta debe ser pura y desinteresada. El problema que se plantea entonces surge de la veneración que Homero, poeta que representa el arte objetivo procedente de esa sabiduría délfica, tributa a Arquíloco, artista de la pasión lírica. Las estatuas que los representan aparecen colocadas una junto a otra en las representaciones de la Antigüedad griega, lo que indica que ambos fueron considerados por igual como naturalezas plenamente originales. La respuesta a este dilema es, como sabemos, la meta que persigue la incipiente obra de Nietzsche, «el conocimiento del genio dionisíaco-apolíneo y de su obra de arte», la «comprensión llena de presentimientos del misterio de esa unidad».¹⁶⁸

168 Friedrich Nietzsche, *El nacimiento*, p. 61.

El yo lírico resuena desde el abismo del ser, su subjetividad se sustenta en la imaginación. Si el escultor y el poeta épicos estaban inmersos en la intuición pura de las imágenes, el músico dionisiaco se hace eco del dolor primordial que provoca su estado místico de autoalienación. Su mundo de imágenes y símbolos remite a la pérdida de la unidad, aspira a reconstituirla. Sus imágenes son él mismo, objetivaciones de su conciencia. Esta conciencia de sí resulta, sin embargo, muy diferente de aquella que posee el individuo de la realidad empírica. La verdad lírica es eterna y permanece al abrigo del instante puntual, reposa en el fondo de las cosas y no en su copia. El medio por el cual se expresa la verdad en poesía, su forma de conocimiento intuitivo, es la metáfora; la manera de revivir la tragedia supone un desplazamiento del yo y la apropiación de otras voces. Si el entendimiento necesita del concepto como herramienta de reflexión, la imaginación se desarrolla a partir de figuras literarias. Concepto y figura se aúnan con la vista puesta en los mismos fines, el instante supremo de la contemplación estética. Reflexión e imaginación, filosofía y arte, desempeñan las mismas funciones, con su diferencia de proceder, en el itinerario del conocimiento que conduce a la verdad.

Contemplar es la tarea que se encomienda el idiota, la tarea del poeta. «Basta con prestar atención», repite, «solo se requiere estar tan atento a la cosa que UNO MISMO ES LA COSA». La finalidad del poeta no debe limitarse, como se anunciaba en *Las lecciones suspendidas*, a la representación de los objetos exteriores mediante una reproducción fiel de la realidad, práctica apolínea que conduce a un naturalismo tan obsoleto en sus formas como en sus contenidos. Se trata de llegar a ser el objeto mismo, captar su esencia de tal manera que objeto y artista se fundan en uno. Solo así pueden alcanzarse los contenidos de verdad tan ansiados por el personaje. Y esto es ni más ni menos lo que se pretende, prestar atención a los signos del propio tiempo, revisarlos para después condenarlos a un olvido necesario. La actitud contemplativa indispensable para crear obras maestras hace del olvido el punto de partida para volver a imaginar el mundo de las cosas. Olvidarse de uno mismo para recordar las cosas en su sentido absoluto es lo que lleva a convertir en emblema de la historia universal el cuadro de Van Gogh *Un par de botas* (1886), a escribir sus *Himnos* a Hölderlin, recuerda el idiota:

Así HABLAN las viejas botas de Van Gogh, cuando éste las ve desde la tumba, como un emblema instantáneo de la historia universal (*HI*, p. 91).

En este mismo estado se siente el humillado:

Sumido en la comparación y convencido, como Van Gogh, de que el calzado es nuestra prenda más comprometedora [...] (DHH, p. 242).

Si Nietzsche veía en Rafael el ejemplo del artista que mejor ha reflejado en sus obras «el eterno dolor primordial, fundamento único del mundo»,¹⁶⁹ la alusión de Félix de Azúa apunta al pensamiento de Martin Heidegger. En esta ocasión no parece hacerse referencia a las obras de Van Gogh y de Hölderlin en cuanto tales, sino a los contenidos de la teoría heideggeriana expuestos en «El origen de la obra de arte» y «Hölderlin y la esencia de la poesía». Es la relectura de una lectura. Para él los términos creación y contemplación son recíprocos, uno no puede existir sin el otro. La contemplación es la vivencia del hombre que se funda en un sentimiento de pertenencia a la verdad, un saber del «ser-uno-para-otro» y el «ser-uno-con-otro», según sus términos, fusión del creador con lo creado, del espíritu y la materia, del instante con la historia. Las botas de Van Gogh y los himnos de Hölderlin son alegoría y símbolo, representan la esencia de la obra de arte, la «desocultación» del ser de las cosas, un acontecer de la verdad.¹⁷⁰ El momento de la verdad en el artista no puede darse al recordar sus signos en cuanto signos históricos. La verdad del signo está en el instante que rememora, cuando se contempla un instante siempre presente. La historia del arte se convierte en una sala de pasos perdidos en la que permanece el eco de las pisadas. Y esa huella o eco es lo que constituye para Deleuze el principio de repetición. La Historia es, según este principio, el doble de lo realmente acontecido.

La omnipresencia del mito es uno de los aspectos que mejor revela su carácter de huella inscrita en el inconsciente colectivo de unos perso-

169 Ib., p. 57.

170 «En la obra está en operación la verdad, no solamente una verdad. El cuadro que muestra los zapatos de campesino, la poesía que habla de la fuente romana, no dan solo a conocer lo que son estos entes en particular, en rigor, no dan a conocer en absoluto, sino que permiten acontecer a la desocultación como tal en relación al ente en totalidad. Cuanto más sencillos y esenciales sean los zapatos, cuanto más pura y sin adornos sea la fuente en su esencia, tanto más inmediata y llamativamente se hace más ente todo existente. Así se alumbra el ser que se auto-oculta. La luz de esta clase pone su brillo en la obra. El brillo puesto en la obra es lo bello. La belleza es un modo de ser de la verdad». Martin Heidegger, *Arte y poesía*, trad. y pról. de Samuel Ramos, México, F.C.E., 1998, p. 90.

najes que hacen de la memoria sus señas de identidad. El personaje de *Las lecciones suspendidas*, que encuentra a lo largo de su investigación «un sinfín de detalles que [va] archivando científicamente», hace de ellos «una descripción o catálogo de negaciones». Se trata de las posibilidades que ofrece la lucha de su entendimiento contra el mundo de imágenes que él mismo ha creado en su imaginación. Estas imágenes, formas de su memoria, son puertas que permanecen cerradas al saber y acuden a su discernimiento como obsesiones mil veces repetidas. Conforme va llegando al final de la escalera, ve como se acerca el final de la tortura de un pensamiento empeñado en el esclarecimiento de su verdad. Esta aparece entonces como una forma vacía, propiciada por el olvido tras el camino transitado. La pérdida de la memoria da acceso al carácter de lo divino:

Y quizás deba decirte que las puertas van a ceder en pocas páginas, como si hasta hoy hubieran simulado tan perfectamente el metal que nadie se hubiera atrevido a empujarlas, pero que, una vez dado el primer paso, basta un ligero golpe de los dedos para que caigan hechas pedazos. Cuando eso tenga lugar, en todo el mundo y para todo el mundo, desaparecerá la tortura, la inocencia bajará del Empíreo con su clarín y cubrirá nuestros actos de un leve manto de oro; perderemos la memoria y seremos como los ángeles (*LS*, pp. 198).

La investigación sobre los contenidos culturales procedentes del arte y del pensamiento supone un proceso de aprendizaje, la superación de los obstáculos del signo en sus diferentes momentos de formulación, un movimiento de apropiación y «desapropiación» o «desconsideración». Hegel, como los románticos, consideraba las obras de la cultura griega un conjunto de hermosas imágenes desprendidas de un tronco común que han llegado hasta nosotros en estado fragmentario. Cree que estas imágenes no pueden ofrecer su verdadera dimensión histórica porque desconocemos el contexto en que fueron creadas. De su interpretación no puede inferirse un sentido único, ya que con tal situación se permanece en la realidad exterior de sus imágenes, cristalizadas en un significante. En lugar de los elementos interiores de una realidad que servía de marco para esa representación moral pretendida por los antiguos, tenemos un armazón de elementos muertos forjados por el lenguaje y la historia, la herencia de una iconografía cultural. La apropiación de estas formas adquiere así el carácter de recuerdo interiorizado, un pasado en el presente que hace del receptor un núcleo de conciencia formada desde el ser histórico.

Comprender la apropiación como un recuerdo interiorizado trae consigo dos consideraciones referentes a su carácter de continuidad y a la asimilación del contenido de las obras. Según Bürger, hay tres momentos que determinan la recepción: «la obra pasada como potencial de significación, el receptor como sujeto activo que realiza el proceso de interiorización y recuerdo, y el «destino», el trabajo histórico de la especie que media entre ambos».¹⁷¹ En estos puntos, establecidos conforme a criterios filosóficos, se esbozan tres de las líneas maestras que Félix de Azúa adopta en su escritura narrativa, a saber, la novela como cruce de signos procedentes de un fondo cultural común, la construcción de unos personajes en cuyo seno se da ese proceso de interiorización de otras voces surgidas del intertexto, la construcción, en fin, de una estructura narrativa que en sus principios fundamentales determina la acción, concebida como una forma de destino. El transcurso de los capítulos ha ido perfilando en sus diferentes aspectos temáticos el alcance de estas afirmaciones. Habría que hacer balance del significado de las implicaciones que guarda en el marco de las novelas la relación entre la memoria colectiva de los personajes y su deseo manifiesto de olvidar lo adquirido. Todo se debe a una correspondencia general que hace de la memoria un potencial de repetición y del olvido un principio para la diferencia. Cuando el narrador de *Las lecciones de Jena*, por ejemplo, funda la capacidad para actuar de uno de sus personajes en una espiral de referencias míticas donde el atentado que va a llevar a cabo es un reflejo de la acción heroica, está proclamando el triunfo de la permanencia de las formas sobre el olvido. Recordar se convierte entonces en un acto doloroso e inútil que sintetiza el pasado en el presente. Deleuze, recordemos, distinguía dos tipos de síntesis de carácter trascendental. La síntesis pasiva, que implica la contemporaneidad, la coexistencia y la preexistencia; y la síntesis activa, que encarna el presente bajo un doble aspecto que reproduce lo antiguo y reflexiona sobre lo nuevo. El personaje pertenece a este segundo movimiento, un simulacro artístico, la copia invertida. Se apoya en la repetición para afirmar su diferencia:

[...] es la única y auténtica cohesión del hombre con el hombre, cuando, ausente de su cabeza la idea de haber sido llevado de un lugar a otro, dedica toda su atención a reconocerse en medio de los que le rodean (*LJ*, p. 101).

171 Peter Bürger, *Crítica de la estética idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996, p. 172.

Olvidar es un acto noble que sortea el riesgo de la repetición. El hombre deja de ser histórico para permanecer en lo ahistórico, alcanza la única forma posible de belleza, la total ausencia de recuerdos que hacen de la identidad fragmentada del individuo el lugar vacío desde el que comenzar a crear sin repetir, una vivencia en el presente presente que conduce al placer del instante eterno, la ruptura con la referencia, el sueño de un personaje que es también sueño de la escritura:

Olvidar (es decir: lo contrario de recordar): ¡qué noble es olvidar! ¡Y qué belleza la del que carece de memoria, la del que solo sabe lo que sabe ahora, en este momento y ya pasó! Bajo un cocotero, mascando una hoja de hierbabuena, frente a unos rostros iguales a los de ayer y a los de mañana, continuando una conversación que empezó hace siglos y no terminará nunca y que es igual a sí misma y no tiene sentido fuera de sí misma, que a nada remite si no es a ellos mismos hablando lo que hablan. Olvidar, olvidar. Me quedé en el autobús, no subí, estoy durmiendo, he olvidado, os hablo, me hablan, les hablo, me habla, les habla. ¿Era ayer cuando mañana te dije que hoy te pediré el libro que ayer te prestarán? Y en ese polvo del tiempo, ese magma sin destino que debió constituir el principio del cosmos, ha olvidado su pensamiento, se ha vaciado, y en su cabeza una espantada cigüeña se ha lanzado contra un fondo infinito (*LJ*, p. 104).

Las lecciones suspendidas está pensada como una carrera de obstáculos hacia la meta del olvido de sí, un carnaval de máscaras que pretende la caída de todas las máscaras:

Corre, corre, decía uno de mi lado que se cubría con una capa de terciopelo verde con cadenilla, señalando hacia la plaza con una vara de alcalde, corre antes de que se acabe la parada, antes de que me olvide de mí mismo [...] (*LS*, p. 19).

El objetivo del personaje es aniquilar sus recuerdos, el olvido de una memoria acumuladora que procede de un mundo de ilusiones. Su principio de movimiento consiste en buscar la perfección en la integridad que ofrece la obra de arte, pues cree que esta es un producto irrepetible que no permite el cambio, es perfecta por naturaleza. El valor del arte no está en la repetición de sus formas, sino en la transgresión de estas:

Te admiro (le dice entonces este Rey muy serio), pues aunque yo sé que mi lugar es ya el fúnebre bosque de las sombras, el olvido, el sonido lejano de los cazadores, si volviera a la vida, aparte de ejercitarme en nuevas diversiones, te nombraría cualquier cosa que te mantuviera en mi proximidad, pues ya poca gente queda así como tú, íntegros cual obra de arte cuya distinción es precisamente no permitir el cambio, pues toda variación no

podría mejorarla siendo así que es perfecta por definición. Esa terquedad tuya es como el pincel (sonríe) en los dedos de una Forma con habilidades pictóricas (*LS*, pp. 106-107).

A medida que el personaje va subiendo la escalera, comprende que el verdadero ideal de la belleza reside en la semejanza de uno consigo mismo, en la desaparición de la distancia que separa al sujeto de su objeto, un «lujo de la divinidad» al que aspira el movimiento romántico:

Y sin mirar atrás, subiendo por la escalera, cada vez más viejo, cada vez más centrado en una figura que asombrosamente va pareciéndose progresivamente a sí misma, como algo que siempre hubiese sido así. Sube con calma, con el trabajoso gesto del que ha olvidado y no quiere recordar [...] Allí estaba, sí, caminando como si en el mundo solo habitara yo. Y a mi lado, mi sombra. Una imagen idéntica, verdadero exceso que mostraba el lujo de la divinidad que me había formado. Pero no siempre era de ese modo. A veces esa doble imagen se distorsionaba, parecía resistirse a la unión y cada uno de sus lados estiraba deseando desgajarse, partirse (*LS*, p. 146).

La perfección consiste en hacer algo por primera vez, atendiendo al significado mismo de la palabra crear:

Había aprendido, pues, a olvidar y a hacer siempre lo mismo como si se tratara de la primera vez. Había logrado la perfección (*LS*, p. 224).

Heidegger se preguntará: «¿Procede entonces la verdad de la nada? En efecto, si la nada se piensa como la mera negación del ente».¹⁷² Todos los personajes que crea Félix de Azúa se dirigen hacia esa negación del ser. El «método científico» adoptado por el idiota en su investigación sobre la felicidad será, en consonancia con las ideas de sus predecesores, la rememoración. Su campo de aplicación, el trabajo artístico:

Así pues existe un método científico que me permite asistir a mis propias experiencias en tanto que muerto: el de la rememoración DE LO QUE TODAVIA NO HA SUCEDIDO. Si observo el mundo como si se tratara del recuerdo de un muerto, entonces no hay dispersión, nada es insignificante. Pero ese esfuerzo es, esencialmente, un esfuerzo CONTRA mí mismo; es el terrible trabajo artístico de la muerte en vida, del enterramiento, de la perspectiva del mundo de los vivos como un mundo de sombras al que solo acceden los más grandes artistas de todos los tiempos (*HI*, p. 90).

172 Martin Heidegger, *Arte y poesía*, p. 110.

El más grande artista de todos los tiempos, quien ha hecho de la memoria un instrumento para el arte es, con el permiso de Hölderlin, Marcel Proust. La metáfora recurrente sobre el artista enterrado en vida alcanza su máximo significado con la referencia a *À la recherche du temps perdu*. La obra incide en unos aspectos de la memoria que servirán para reflexionar sobre las relaciones que vinculan tiempo y memoria, pasado y presente, recuperación de ese tiempo pasado desde el presente del relato. El mismo Proust se encarga de reivindicar su novela como ficción pura en su escrito de crítica literaria *Contre Sainte-Beuve*:

[...] un livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le récréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre coeur. Cette vérité, il nous faut la faire de toutes pièces et il est trop facile de croire qu'ils nous arrivera, un beau matin, dans notre courrier, sous forme d'une lettre inédite, qu'un bibliothécaire de nos amis nous communiquera, ou que nous la recueillerons de la bouche de quelqu'un, qui a beaucoup connu l'auteur.¹⁷³

Los diferentes yoes a los que hace alusión Proust, la unidad personal compuesta por la multiplicidad de otros yoes en relación dialéctica, han sido también una constante para los personajes de Félix de Azúa. De hecho, es únicamente por la existencia de esos otros yoes por lo que tienen su razón de existir, modelos que a veces se superponen y otras veces se enfrentan en disputas filosóficas o estéticas. Todo ha sido construido en función del otro. La investigación de sus contenidos es lo que les mantiene con vida, su vaciedad es la vaciedad del personaje:

En el presente, lo único que me daba unidad era el recuerdo del camino recorrido, pero no el sujeto que lo había recorrido. Me sentía depositario de una experiencia sin sentido ni contenido, pero comprensible en tanto que pasado. Era el depósito de un conjunto infinito de datos singulares que solo yo poseía, gracias a que yo no era yo, sino el recuerdo de un yo que se había concluido. Me estaba sobreviviendo a mí mismo, pero no podía volverme a matar, porque ya estaba muerto (*HL*, p. 119).

Al final del último libro en Marcel, de los últimos capítulos en el idiota, es cuando el tema de la memoria adquiere una importancia singular,

173 Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, 1954, p. 157.

cuando, por medio de la memoria y del olvido necesario, se llega al umbral de la ficción, cuando ambos personajes comprenden que ya están preparados para recuperar desde la escritura unos mundos perdidos u olvidados en la urgencia de la vida, porque están muertos para esa vida que ha dejado de pertenecerles. El mundo verdadero solo se hace visible a la memoria o como memoria.

La facultad de la memoria consiste en construir desde el presente una serie de hechos pasados que han prefigurado lo que se es en la actualidad. Recuperar el tiempo perdido es regresar a los manuscritos, pues en ellos están contenidas las crónicas que contribuirán a esa recuperación. El doble movimiento entre presente y pasado no se basa en la recreación de unos episodios vividos, en un mero testimonio autobiográfico, sino en un testimonio biobibliográfico. Se trata de recordar el pasado por medio de la imaginación, de volver a inventar ese pasado y restablecer sus significados, transformar el pasado desde el presente con el fin de poder avanzar en la investigación. Tanto Marcel como el idiota, a su manera, están construyendo su propia teoría del arte, especulan sobre las diferentes causas que han desencadenado en su vida una serie de consecuencias irremediables, las que han hecho, en el caso del idiota, que en su presente se halle garabateando palabras en un cuaderno sin razón alguna, con la razón que le confiere el sinsentido de las cosas. Su única herramienta es la memoria, «una representación dramática ejecutada PARA OTRO», el instrumento que le permite recuperar los fragmentos de su tragedia:

[...] fragmentos de cuerpos, de objetos, de pensamientos. Un mundo hecho pedazos, de imposible recomposición, esparcidos sin orden en el teatro ruinoso de mi memoria. La visión de un idiota (*HI*, p. 123).

El arte deja de ser una tabla de salvación, la espera de un renacimiento que ve en la escritura creativa la solución para alcanzar la coherencia de su pasado. No hay otra redención que el olvido de sí mismo. El olvido deliberado es también la idea que persigue Joyce en el *Retrato de un artista adolescente*. El final de la utopía romántica, el vaciamiento de sus últimos contenidos, se da en la fórmula «olvidar para crear, no para recrear». Basta con comparar dos fragmentos, uno del *Retrato*, otro de *Historia de un idiota*, para ver el estado final de los personajes:

Se le nubló de repente el recuerdo de su niñez... Se había perdido o había emigrado de su existencia, porque ya no existía. Qué extraño era pensar que

hubiese dejado de existir... no a través de la muerte, sino desvanecido bajo el sol, o perdido y olvidado... (Joyce, pp. 102-103).

Y esa sonrisa me ha recordado algo que olvidé alguna vez. Mejor sería decir que esa sonrisa me recuerda que he olvidado algo. Pero no sé lo que es porque lo he olvidado. ¿Y cómo es posible recordar que se ha olvidado algo? (*HI*, p. 126).

El olvido empuja al poeta a imaginar mundos de ficción a partir de realidades ajenas, a recrear mundos en los que la participación del autor sería algo insignificante, anecdótico, si no fuese por lo que conlleva de descubrimiento de aspectos que dormían en las profundidades del objeto mismo y que ahora suben a la superficie adquiriendo formas totalmente nuevas, plenas de un significado en el que no se había reparado. Se trata de esa semilla proustiana de la que a veces brota la locura y otras el suicidio, ficticio o real, resumida en la mítica imagen de la muerte en vida: «Igual que la semilla, yo debiera ser capaz de morir una vez que la planta se hubiese desarrollado, una vez hubiese yo empezado a percibir que había vivido en nombre de la planta aun sin saberlo, sin llegar a darme cuenta de que mi vida necesitaba entrar en contacto con aquellos libros que yo había deseado escribir...». La misma que crece en el idiota hasta destruir los últimos lazos que le unen con la realidad:

Aquella tarde descubrí el valor del suicidio, pero, incapaz de darle contenido real, lo guardé como una simiente en mi pobre cabeza. Allí creció como una gigantesca planta carnívora y fue devorando todos mis INSTANTES DE PLACER, hasta acabar con mi vida entera. Yo era el resultado de aquella experiencia; un cadáver consumido por el deseo de morir. No estaba muerto de un modo COMPLETO, pero había logrado matar la dependencia, la angustia que durante tantos años me había destruído interiormente como un cáncer invisible. Había suprimido la angustia, sí, pero como esos locos frenéticos a quienes se les extirpa un trozo de cerebro y quedan en un estado vegetativo o mineral (*HI*, p. 123).

La misma que descubre, en un recuerdo de infancia, lo que antes había pasado desapercibido, que la felicidad surge en el instante en que desvela la existencia de mundos invisibles, unos segundos de placer que desaparecen de inmediato custodiados por el paso del tiempo y que, en la desesperación de la pérdida, deben ser olvidados para ser más tarde recordados, vueltos a imaginar y plasmados en escritura:

¿Cómo podía terminar una cosa así? Una cosa así tenía que ser eterna O NO SER. ¿Cómo podía soportar el niño que alguien recorriera una cortini-

lla, le mostrara EL MUNDO INVISIBLE, y luego volviera a cerrarla? «Ya tienes bastante», decía el dueño de la cortinilla. Pero yo no tenía bastante (*HI*, p. 122).

Quizás la escritura sea el recuerdo de tiempos olvidados, un arte que consiste en descifrar los signos de nuestras realidades; y la tarea de la novela filosófica, pues las novelas de Félix de Azúa lo son de algún modo, la recuperación de los significados que se ocultan en estos signos. El olvido de las formas es la meta pretendida por todos sus personajes, un deseo hölderliniano. Si el hombre de nuestro tiempo es realmente un signo sin significados, de la abolición de todos los significados debería surgir la renovación de nuestro signo, un signo descifrado desde el arte.

IV. EPÍLOGO

Numerosos teóricos, escritores, filósofos, han señalado la persistencia de las ideas estéticas de la modernidad en el seno de nuestra sociedad contemporánea. La variedad de discursos y perspectivas que han caracterizado durante las últimas décadas lo que ha venido llamándose el debate postmoderno no deja de indicar, en la manera misma de nombrarlo, una revisión de época pensada como fin de un recorrido, el recuerdo de un viaje por la memoria colectiva al que se le atribuye el signo de un acabamiento, el prefijo post-. Jean-François Lyotard puntualizaría el alcance de esta cuestión terminológica en su artículo «Reescribir la modernidad» (1986). Frente al prefijo post-, que pone en evidencia su propósito periodizador de la historia de la cultura, propone las connotaciones del prefijo de repetición para tomar el tiempo en una sucesión que no identifica ni define las nociones de «modernidad» y «postmodernidad» como entidades históricas inequívocas. El uso del prefijo re- sugiere una vuelta al principio, la puesta en marcha de un proceso que considera la modernidad como una forma de pensamiento sobre el reflejo del hombre contemporáneo en el hombre moderno. Escribir es, en estos términos, reescribir; contar es contarse. El artista, el escritor o el filósofo organizan sus composiciones, relatos o discursos como una vía para el descubrimiento del propio yo, un yo —recordemos a Hegel— que es un nosotros, un nosotros que es un yo. La novela es una de esas formas de abordar el mundo histórico desde el examen de sus ideas y el análisis de sus signos.

Michel Foucault hablaría de Jena en «El “no” del padre» como el espacio vacío al que se retorna después de haber vivido el sueño de la eternidad, un sueño al que el centauro Quirón renunciaba voluntariamente, incapaz de soportar la idea de un sufrimiento eterno inherente a su condi-

ción de semidiós. En «Le langage à l'infini» presenta su idea de la escritura como discurso segundo en el que se consuma, a posteriori, todo un lenguaje pronunciado con anterioridad. De todo ello se deducen dos figuras que caracterizarían dicho lenguaje: la repetición de lo ya dicho, dominio de la intertextualidad, y la posibilidad de un nombrar desnudo que se sitúa en el extremo de aquello que puede decirse, la ficción como potencia y apertura hacia mundos aún no conocidos, la especulación filosófica. Esta es una de las ideas principales que planea a lo largo de todas las novelas de Félix de Azúa. La escritura de la repetición se convierte en un ejercicio estéril, solo la variante con aspiraciones de diferencia puede renovar un pensamiento y una escritura que se piensan y representan a sí mismos. La rememoración es un método para revivir el pasado de unas formas poéticas que hablan desde el presente, que son su actualidad.

La filosofía y la crítica literaria se han encargado de subrayar el papel predominante que sigue jugando aquella incipiente teoría de las potencialidades humanas que significó el llamado círculo de Jena. Bürger afirma su convicción en la actualidad del romanticismo poniendo como ejemplo la crítica al modelo de dominio racional de la naturaleza (conciencia ecológica), vinculada con los trabajos sobre ciencias de la naturaleza de Goethe, o la acumulación de amenazas de aniquilación que se hacen eco de la utopía de la reconciliación de los espíritus en Novalis. La obra artística es un proyecto de síntesis que, aun sabiéndose mediado y limitado históricamente, reactualiza nuestro pasado cultural a la luz de una nueva época. Foster conviene en esta visión del posmodernismo como una estrategia deconstructiva cuyo fin consiste no ya en la recreación de imágenes anteriores, sino en la apertura de estas por medio de una reescritura que, desde la exploración histórica y poética, cuestiona los códigos sociales y culturales de la modernidad. Habermas, en un comentario propiciado por las teorías neoconservadoras de Daniel Bell, señalará el grado de penetración de la cultura modernista en los valores de nuestra vida cotidiana a través de aspectos que inciden directamente en los comportamientos subjetivos. El principio de desarrollo y expresión de la propia personalidad o la exigencia de una auténtica experiencia personal nos envían a ese precedente del subjetivismo exaltado que caracterizaba la conciencia romántica. Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy, por último, en su introducción a la teoría literaria del romanticismo alemán, *L'absolu littéraire*, subrayaban la aplicación, consciente o no, de los sistemas filosóficos de la modernidad en el ámbito literario.

La supuesta pertenencia del hombre contemporáneo a la época romántica, la vigencia de sus ideas, se moldea sobre la figura de un sujeto —la configuración de unos personajes— que no se resiste a denunciar los signos de una actualidad sustentada sobre el antiguo proyecto racionalista. El imperialismo de la Razón y del Estado, las formas de totalitarismo más o menos encubiertas de nuestro sistema social, la rigidez del sistema que excluye por principio cualquier manifestación de las diferencias, justifica esta nueva adscripción al espíritu romántico contestatario nacido en torno a 1800. Vivimos con unos condicionantes análogos a los de la época romántica, todavía no hemos salido de la época del sujeto, dice Lacoue-Labarthe. El examen de nuestro propio tiempo toma como punto de referencia el tiempo que nos precede, el prefijo post- debe ser formulado desde la perspectiva de un retorno al origen que hace de las enseñanzas del pasado momentos constitutivos del presente del sujeto.

El hecho de que la filosofía se inmiscuya de continuo en la narrativa, que el análisis de la imagen literaria haya sido puesto en constante relación con la presencia de una idea, de un concepto o de una cadena de conceptos, no obedece a presupuestos teóricos predeterminados. Surge de la necesidad de dotar al estudio de la obra de Félix de Azúa de un discurso consecuente con su propia especificidad. Cada obra posee un modelo propio. Todas remiten, sin embargo, a un paradigma único, una búsqueda personal variada significativamente en sus formas, pero apenas en sus contenidos. Félix de Azúa hace suya la noción de «proyecto romántico» al articular su lenguaje narrativo con vistas a la consecución de una idea, la idea de libertad y emancipación de los espíritus del «Primer programa de un sistema del idealismo alemán». Este es un rasgo característico del pensamiento y la acción de los siglos XIX y XX. El conjunto de su narrativa responde, por ello, a esa dinámica de «exploración» y comprensión del pasado a partir de un presente que busca expectativas de futuro. «Todo discurso, incluido el científico y el filosófico, es simplemente una exploración», decía Lyotard en el artículo antes citado. Su propuesta consiste en la necesidad de plantear un nueva comprensión del presente a partir del pasado, «lo que nos ha sucedido y nos sucede», retomar el inconsciente de la modernidad con la intención de aprender de los errores cometidos.

Cuando el «Primer programa de un sistema del idealismo alemán» proclama el advenimiento de una nueva mitología de la razón basada en el principio poético, en realidad está anunciando el nacimiento de una

filosofía del arte desde la que poder operar la síntesis del mundo antiguo y del mundo moderno. Poesía y filosofía se equiparan en sus intentos de explicar la historia. Lo que se quiere recuperar es aquella edad dorada del espíritu que representa el mundo clásico, el ideal de fusión entre el hombre y lo divino, un pasado remoto y olvidado que en los románticos es la vía para acceder a su propio futuro.

En el fragmento 115 del *Liceo*, por ejemplo, se presenta la historia entera de la poesía moderna como si se tratase de un comentario seguido de un breve texto de la filosofía. El arte debe convertirse en ciencia, la ciencia debe transformarse, a su vez, en arte. Poesía y filosofía unen sus recursos conforme a un deseo de explicar el mundo y las cosas en su globalidad. Con ello se subraya la existencia de un trasfondo filosófico que subyace en la escritura poética y, por extensión, en la escritura literaria.

Del mismo modo que la filosofía se ha apoyado siempre en textos literarios para construir sus discursos y elaborar sus teorías, la literatura manifestará también su vocación filosófica al introducir en sus desarrollos narrativos una serie de conceptos y estructuras de pensamiento que constituyen la base de sus ficciones. En Félix de Azúa, estos presupuestos se convierten en razón misma de escritura. Al ser su proyecto narrativo un intento de explicar al hombre en su mundo de referencias contemporáneas, la configuración del personaje literario tiene como premisa concebir un sujeto que es amalgama de voces e imágenes. El sujeto es siempre otro yo que lo habita y que hace de él lo que realmente es. La posibilidad de reconocer la idea en tanto que forma propia del sujeto debe entenderse, en estos términos, como posibilidad de reconocerse a uno mismo tras un mundo de imágenes y palabras que confieren unidad. La presencia de uno mismo en el discurso narrativo implica la irrupción del otro, o de lo otro, en forma de figura o concepto, una huella del pasado reformulada desde el presente.

Si el fragmento era la marca distintiva de la originalidad moderna, es también la base que hemos utilizado para reconstruir el universo narrativo de Félix de Azúa, la forma que elige el mismo escritor. El fragmento introduce la palabra ajena, la imagen literaria, las voces múltiples que se unifican en una sola voz, voz del narrador en tercera persona o en la primera persona de los personajes, figura que trae a la memoria el examen de una idea, un peldaño en la investigación de un todo.

Esta fragmentariedad consustancial al mito ofrece al escritor la posibilidad de crear un mundo personal construido sobre las ruinas de otros mundos, sobre la revisión de sus ideas. Mundo antiguo y mundo cristiano, época clásica y época romántica están presentes en unas historias que hablan de lo que somos con la vista puesta en lo que hemos sido, de la posibilidad misma de ser otra cosa que nunca haya existido, un sujeto sin conciencia, una forma que encuentre en la diferencia pura el punto de partida desde el cual desprenderse de la condena de una cierta repetición. Por ello, es indispensable que los personajes lleguen a lo largo de sus investigaciones a conseguir un nombre propio que los defina, es decir, que los indefina, un nombre que distinga del resto de los nombres, que les pertenezca solo a ellos, el nombre del que han sido privados por la historia. Este deseo corresponde, al fin y al cabo, a una utopía de la escritura. En unas novelas en que buena parte de los personajes son escritores de sus propias historias, el fin último se convierte en premisa de imposible ejecución, mito romántico de la creación *ex nihilo*.

La mitología y la poesía, decía Friedrich Schlegel en su discurso sobre la mitología, son inseparables. Los poemas de la Antigüedad se encadenan unos con otros y acaban por formar un todo estrechamente tejido y dominado por un único espíritu que solo difiere en las formas de ser presentado. Algo semejante podría decirse aquí. Aunque las novelas puedan parecer muy diferentes entre sí, guardan entre ellas unas intenciones comunes, están construidas conforme a unas líneas generales que apenas han variado en el transcurso de tres décadas. Son formas metamorfoseadas y transformaciones de unos mitos sobre los que ha ido creándose lo que hoy llamamos civilización, un filtro que condiciona el conocimiento de las cosas.

Sabida es la capacidad que posee la escritura narrativa, el arte en general, de reactualizar formas nacidas del mito y presentarlas al lector como experiencias totalmente nuevas. El Lothario de Schlegel, en la obra antes citada, planteaba esta cuestión en su diálogo con Antonio, Ludoviko y Andrea. Todos los juegos sagrados del arte no son sino lejanas imitaciones del infinito juego del mundo, una obra que se da a sí misma, eternamente, su propia forma. Repetir el ideal lleva implícita la noción de variante. Todo lo que no es idéntico a sí mismo forma parte de un ejercicio que remite a una Idea original.

«Camino de conocimiento», «El exilio como forma de futuro», «El destino y la libertad», «Razones poéticas» y «La condición del artista» recorren unas novelas hechas de ideas, unos personajes que se buscan en el contexto de su tiempo. Algunos de ellos comenzarán sus investigaciones subiendo la escalera de conocimiento al final de la cual esperan encontrar el nombre que los identifique, el rasgo que los diferencie. Su trayecto separa al sujeto, su yo fragmentario, del objeto, el yo que desean ser. Mediante la reflexión o la acción, el entendimiento o la imaginación, el arte o la técnica, la herencia o el deseo de liberación, etc., intentan comprender el mundo de ideas, imágenes y acontecimientos que les rodean, un comprenderse a ellos mismos en la mutabilidad del tiempo histórico que les enmarca. Convencidos de no ser más que formas nacidas de un mismo centro, del pronunciamiento de una primera palabra, quieren volver a ese principio exiliándose de su propio ser, un ser que es de otros y debe ser negado para descubrir en qué consiste la propia especificidad del individuo. La distancia entre el sujeto y el objeto es el espacio simbólico de una experiencia narrativa pensada en términos de proyecto de largo alcance. Al poner en juego las nociones generales de destino y libertad, lo que se plantea es, en realidad, el margen de posibilidades que se ofrecen al individuo para maniobrar entre una existencia repetitiva que remite a la copia y la forma vacía que se erige en principio diferencial, la individuación que emancipa de los dioses, es decir, de los significados que ya han sido atribuidos al signo.

El acto de escritura avanza entre el examen de lo ya dicho y de lo que puede decirse. La búsqueda de los personajes se convierte así en una búsqueda poética, revisión del signo poético en cuanto continente de un conjunto de significados incapaces de expresar nada que no tenga que ver con su referencia a otros signos carentes, a su vez, de una certeza. La posibilidad de decir del lenguaje se desplaza de este modo hasta el borde de un agotamiento que sugiere desde lo que se es aquello que se podría ser, un tipo de escritura que pretende también, según el origen de la crítica romántica, aunar la imagen del artista con la del crítico, la del novelista con la del filósofo, el tropo y el concepto, para hacer balance del arte y de la literatura, convertidos ambos en un mundo de reflejos.

Llamábamos a Félix de Azúa epígono del romanticismo. Su epigonismo se justifica desde la reflexión que confiere a sus personajes, representa-

ciones de ese hombre contemporáneo desorientado, fragmentado en una multiplicidad de imágenes que buscan la identidad en el seno de una unidad perdida. La reflexión, no lo olvidemos, pasa por el filtro de la autorreflexión y la ironía. Pensar lo propio es pensarse en el espejo de lo ajeno, demostrar sus carencias. El final es un principio, el principio la búsqueda de un final. La paradoja que expresa el pensamiento de Diderot, juego de fuerzas que afirman y niegan, tensión entre el pensamiento racionalista y el espíritu romántico, forma parte del aliento que mueve a sus personajes. Enfrentados al objeto de deseo que les persigue y determina, todos ellos recorren caminos parecidos. Su objeto es el propio yo, un sujeto que se reflexiona a través de otros, de lo otro. Únicamente desde la negación del ser actual puede darse la posibilidad de un nuevo ser, hecho para poder afirmarse, dispuesto a afirmar. Este momento, sin embargo, no llega nunca. Se sugiere en las expectativas de vacío en que terminan todas sus historias. La idea pertenece a Nietzsche y está reformulada en el pensamiento de Martin Heidegger, es la idea que marca el principio de la época postmoderna.

La imagen de una realidad ordenada conforme a principios específicamente humanos supone un mito tranquilizador de las conciencias, el recurso a una forma de ser y de estar en el mundo que adquiere connotaciones inequívocamente primitivas. La construcción de la realidad como un sistema racional gobernado por leyes de causa-efecto no es sino un modo de hacer extensibles las reglas del pensamiento científico-objetivo a un mundo que, desde un principio, se ha constituido desde el caos y como caos. El ordenamiento de nuestra realidad, la manera de comprender dicho caos, pasa por su reducción a los dominios del mito, la representación de la realidad a través de la ficción.

La muerte es un renacer para otra vida, un tránsito que realiza la conciencia hacia su libertad, una superación de la identidad cultural, del «ser nosotros». La relación establecida entre el recuerdo y el olvido de las formas es el punto final de este estudio, el final de las novelas de Félix de Azúa. Sus personajes se encuentran ante una doble posibilidad, un dilema: repetir el pasado desde el presente o tratar de superarlo. Ambas posibilidades les conducen al vacío. A esta vuelta a los orígenes Lyotard la llamaría «anamnesis», un camino en cuyo recorrido van desvelándose poco a poco los sentidos ocultos que corresponden a la vida y a la conducta del indivi-

duo, el trabajo de reelaboración de las propuestas modernas desde una perspectiva contemporánea. El recuerdo insta a repetir, la superación del propio tiempo necesita, en cambio, el olvido de las formas y los contenidos.

El estado final en que se sitúa Félix de Azúa es el de un radical vacío ideológico. Sus personajes son representantes de «la era del vacío». El nihilismo es la guía, la única posibilidad para unos personajes que no ven tras los signos de nuestro tiempo más que una total carencia de significados. Todo proceso de retrospección, que en el contexto de las novelas se revela como introspección, conduce al olvido del ser, a la muerte del mito. La escritura sigue siendo, no obstante, la única posibilidad. En el vacío que precede a la diferencia es donde se juega la libertad. La libertad es un principio para la diferencia, una posibilidad. El estado de vacío se constituye en promesa, es un término y un nuevo comienzo, el lugar en que se interrumpen los discursos, el punto de partida para un discurso nuevo.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, T. W., *Teoría estética*, trad. de F. Riaza, Madrid, Taurus, 1980.
- *Dialéctica negativa*, Madrid, Taurus, 1984.
- AMOSSY, R., *Les idées reçues. Sémiologie du stéréotype*, París, Nathan, 1991.
- ANGENOT, M., «Intertextualité, interdiscursivité, discours social», *Texte*, 2, 1983, pp. 101-112.
- ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- *Poética*, introd., trad. y notas de Ángel J. Cappelletti, Caracas, Monte Ávila, 1990.
- ASENSI, M., *La teoría fragmentaria del círculo de Jena: Friedrich Schlegel*, Valencia, Amós Belinchón, 1991.
- *Literatura y filosofía*, Madrid, Síntesis, 1995.
- AUERBACH, E., *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, trad. fr. de Cornélius Heim, París, Gallimard, 1968.
- AUSEJO, S. de (dir.), *La Biblia*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1991.
- AZÚA, F. de., *Las lecciones de Jena*, Barcelona, Barral, 1972.
- *Las lecciones suspendidas*, Madrid, Alfaguara, 1978.
- *Última lección*, Madrid, Legasa, 1981.
- *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, 1983.
- *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*, Barcelona, Anagrama, 1986.
- *Diario de un hombre humillado*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- *Poesía (1968-1988)*, Madrid, Hiperión, 1989.
- *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, 1989.
- *Venecia de Casanova*, Barcelona, Planeta, 1990.
- *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela, 1991.
- *Cambio de bandera*, Barcelona, Anagrama, 1991.

- AZÚA, F. de., «Algunas notas (particulares) sobre la novela», *Archipiélago*, 12, 1993, pp. 103-107.
- *Mansura*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- *Demasiadas preguntas*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- «Baudelaire», en *Lecciones de Literatura Universal*, ed. de J. Llovet, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 609-622.
- *Diccionario de las artes*, Barcelona, Planeta, 1995.
- «Diderot», en *Lecciones de Literatura Universal*, ed. de J. Llovet, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 403-412.
- «Dostoievski», en *Lecciones de Literatura Universal*, ed. de J. Llovet, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 635-644.
- «Siempre en Babel», *Claves de Razón Práctica*, 54, 1995, pp. 49-57.
- *Salidas de tono. Cincuenta reflexiones de un ciudadano*, Barcelona, Anagrama, 1996.
- *Lecturas compulsivas*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- *La invención de Caín*, Madrid, Alfaguara, 1999.
- *Momentos decisivos*, Barcelona, Anagrama, 2000.
- «Yo diría que...», *Archipiélago*, 41, 2000, pp. 15-22.
- *Cortocircuitos. Imágenes mudas*, Madrid, Adaba, 2004.
- *Esplendor y nada*, Barcelona, Leqtor, 2006.
- *Última sangre (Poesía 1968-2007)*, pról. de Pere Gimferrer, Barcelona, Bru-guera, 2007.
- BAJTIN, M., *The Dialogic Imagination*, ed. de Michael Holquist, Austin (Texas), University of Texas Press, 1981.
- *Estética de la creación verbal*, trad. de Titiana Bubnova, México, Siglo XXI, 1985.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*, trad. de Tatiana Bubnova, México, F.C.E., 1988.
- *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1989.
- BARRAL, C., *Los años sin excusa*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets, 1988.
- *Años de penitencia*, Barcelona, Tusquets, 1990.
- *Los Diarios / 1957-1989*, ed. de Carmen Riera, Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.
- BARTH, J., «La literatura posmoderna», *Quimera*, 46-47, 1985, pp. 12-21.
- BARTHES, R., *S/Z*, París, Seuil, 1970.
- BÉHARD, H., «La réécriture comme poétique ou le même et l'autre», *Romanic Review*, 72, 1981, pp. 51-65.

- BEN-PORAT, Z., «The Poetics of Literary Allusion», *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, 1, 1976, pp. 105-128.
- BENJAMIN, W., *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*, trad. y pról. de J. F. Yvars y V. Jarque, Barcelona, Península, 1988.
- BILOUS, D., «Intertexte/Pastiche: l'Intermimotexte», *Texte*, 2, 1983, pp. 135-160.
- BLANCHOT, M., *De Kafka a Kafka*, México, F.C.E., 1991.
- *El espacio literario*, ed. de Anna Poca, trad. de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992.
- BLESA, T., «El laberinto de los espejos», *Tropelías*, 1, 1990, pp. 43-63.
- «El habla de Babel», en Darío Villanueva y Fernando Cabo (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo. Actas del X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, vol. II, pp. 315-325.
- «Aves de rapiña», en Giovanna Calabro (ed.), *Signoria di parole. Studi offerti a Mario di Pinto*, Nápoles, Consorzio Editoriale Fridericiana, 1998, pp. 81-92.
- BOBES, M.^a C., «Filosofía y construcción de la novela», en *Filosofía y literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 129, 1992, pp. 51-54.
- BONET, L., *Gabriel Ferrater. Entre el arte y la literatura*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1983.
- BONNEFOY, Y., *Diccionario de las mitologías*, trad. de Maite Solana, Barcelona, Destino, 1996, vol. II.
- BORGES, J. L., *Ficciones*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- BOZAL, V. (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996.
- BRANDT, P. A., «La forma mitológica del tiempo», en *Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica, «Mitos»*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 17-20.
- BROD, M., *Franz Kafka. Souvenirs et documents*, trad. fr. de Hélène Zylberberg, París, Gallimard, 1972.
- BRUNEL, P. (ed.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Mónaco, Ed. du Rocher, 1988.
- *Mythocritique. Théorie et parcours*, París, P.U.F., 1992.
- BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor, 1996.
- CASALS, M., «El placer del sarcasmo», *El País-Babelia*, 26 de febrero de 1994, pp. 14-15.
- CASTELLET, J. M., *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Península, 2001.

- CULLER, J., «Presupposition and Intertextuality», *Modern Language Notes*, 91, 1976, pp. 1380-1396.
- CURTIUS, E. R., *Literatura Europea y Edad Media Latina*, 2 vols., trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, F.C.E., 1955.
- DÄLLENBACH, L., *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, París, Seuil, 1977.
- DANTO, A. C., *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, 1999.
- DELEUZE, G., *Diferencia y repetición*, trad. de Alberto Cardín, Madrid, Júcar, 1988.
- DEMBOWSKI, P., «Intertextualité et critique des textes», *Littérature*, 41, 1981, pp. 17-29.
- DEREMETZ, A., «Petite histoire des définitions du mythe. Le mythe: un concept ou un nom?», en Pierre Cazier (ed.), *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 125-143.
- DIDEROT, D., *Jacques le fataliste et son maître*, pref. de Yvon Belaval, París, Gallimard, 1973.
- *Le neveu de Rameau*, introd. de Jean-Claude Bonnet, París, Flammarion, 1983.
- DIEL, P., *El simbolismo de la mitología griega*, Barcelona, Labor, 1976.
- DOSTOIEVSKI, F. M., *Diario de un escritor. Obras Completas*, tomo II, trad. y pról. de R. Cansinos Assens, Madrid, Aguilar, 1946, pp. 1371-2187.
- *El idiota*, trad. de Gloria Martinengo, Barcelona, Juventud, 1964.
- *El sueño de un hombre ridículo*, Madrid, ZYX, 1967.
- *Apuntes de subsuelo*, introd. y trad. de Juan López Morillas, Madrid, Alianza Editorial, 1991.
- *Crimen y castigo*, introd. de Carlos Pujol, trad. y n. de R. Cansinos Assens, Barcelona, Planeta, 1993.
- DUBOIS, Page, «On Horse/Men, Amazons and Endogamy», *Arethusa*, 12, 1979, pp. 35-49.
- *Centaurs and Amazons: Women in the Prehistory of the Great Chain of Being*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1982.
- DUMÉZIL, G., *Les problèmes des centaures*, París, Paul Geuther, 1929.
- DURAND, G., *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, París, Dunod, 1992.
- ECHEVARRÍA, I., «Los desheredados», *El País. Babelia*, 26 de febrero de 1994, p. 15.
- ECO, H., *La obra abierta*, trad. de Roser Berdagué, Barcelona, Ariel, 1990.
- EIGELDINGER, M., *Mythologie et intertextualité*, Ginebra, Slatkine, 1987.
- ELIADE, M., *Aspects du mythe*, París, Gallimard, 1963.
- *Le mythe de l'éternel retour*, París, Gallimard, 1969.
- FIDO, F., *Le metamorfosi del centauro*, Roma, Bulzoni, 1977.

- FLAUBERT, G., *Bouvard et Pécuchet*, ed. de Claudine Gothot-Mersch, París, Gallimard, 1979.
- FOSTER, H., «Introducción al posmodernismo», en *La posmodernidad*, trad. de Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 1986.
- FOUCAULT, M., *Histoire de la folie à l'âge classique*, París, Gallimard, 1972.
- *De lenguaje y literatura*, introd. de A. Gabilondo, trad. de I. Herrera, Barcelona, Paidós, 1996.
- FREUD, S., «Más allá del principio del placer», en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967, vol. I, pp. 1097-1125.
- GENETTE, G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- GOETHE, J. W., *Las desventuras del joven Werther*, ed. y trad. de M. J. González, Madrid, Cátedra, 1994.
- *Fausto*, ed. de M. J. González y M. A. Vega, trad. de José Roviralta, Madrid, Cátedra, 1997.
- GRACIA, J., «Entrevista con Félix de Azúa», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 592, 1999, pp. 93-103.
- GRIVEL, Ch., «Les universaux du texte», *Littérature*, 30, 1978, pp. 25-50.
- GUILLÉN, C., *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura comparada*, Barcelona, Tusquets, 1998.
- GUYOT, Ch., *Diderot*, París, Seuil, 1953.
- HABERMAS, J., «La modernidad, un proyecto incompleto», en *La posmodernidad*, trad. de Jordi Fibla, Barcelona, Kairós, 1986.
- HARTMAN, G., *Romanticism and Consciousness*, ed. de Harold Bloom, Nueva York, Norton, 1970.
- HEBEL, U., «Intertextuality, Allusion and Quotation. An International Bibliography of Critical Studies», *Bibliographies and Indexes in World Literature*, 18, 1989.
- HEGEL, G. W. F., *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, México, F.C.E., 1988.
- HEIDEGGER, M., *Arte y poesía*, trad. y pról. de Samuel Ramos, México, F.C.E., 1988.
- Historia de la relación Filosofía-Literatura en sus textos*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 32, 1992.
- HOFMANNSTHAL, H. von, *Carta de Lord Chandos*, trad. de J. Quetglas, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1981.
- HÖLDERLIN, F., *Poesía completa*, pról. y trad. de F. Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1992.
- *Hiperión*, trad. de Jesús Munárriz, Madrid, Hiperión, 1996.
- *Empédocles*, pres., trad. y n. de A. Ferrer, pról. de M. Knaupp, Madrid, Hiperión, 1997.

- INNERARITY, D., *Hegel y el Romanticismo*, Madrid, Tecnos, 1993.
- JAY, P., *El ser y el texto*, trad. de M. Martínez-Lage, Madrid, Megazul-Endymion, 1993.
- JEANMAIRE, H., *Chiron*, Bruselas, Mélanges H. Grégoire, 1959, pp. 256-265.
- JENNY, L., «La stratégie de la forme», *Poétique*, 27, 1976, pp. 257-281.
- JOINVILLE, J., *Vie de saint Louis*, ed. de J. Monfrin, París, Classiques Garnier, 1995.
- JOYCE, J., *Retrato del artista adolescente*, trad. de Dámaso Alonso, Madrid, Alianza Editorial, 1979.
- KAFKA, F., *El castillo*, Madrid, Akal, 1988.
- KIERKEGAARD, S., *Temor y temblor*, trad., est. prelim. y n. de V. Simón Merchán, Madrid, Tecnos, 1987.
- KRISTEVA, J., «Problèmes de la structuration du texte», en *Théorie d'ensemble*, París, Seuil, 1968, pp. 297-317.
- *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*, París, Seuil, 1969.
- KRYSINSKI, W., *La novela en sus modernidades. A favor y en contra de Bajtin*, Madrid, Iberoamericana, 1998.
- LACAN, J., «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je», en *Écrits*, París, Seuil, 1996, pp. 93-100.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph., y J.-L. NANCY, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, París, Seuil, 1978.
- LACROIX, J., «Le mythe du centaure aux xve et xvie siècles en Italie», en Pierre Cazier (ed.), *Mythe et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, pp. 125-143.
- LANCEROS, P., *La herida trágica. El pensamiento simbólico tras Hölderlin, Nietzsche, Goya y Rilke*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- LAPLANCHE, J., y J. B. PONTALIS, «Fantasme originaire, fantasmes des origines, origine du fantasme», *Les temps modernes*, 215, 1964, 1833-1868.
- LAURETTE, P., «A l'ombre du pastiche. La réécriture: automatisme et contingence», *Texte*, 2, 1983, pp. 113-134.
- LOUREIRO, A. G., «Direcciones en la teoría de la autobiografía», en *Escritura autobiográfica*, Madrid, Visor, 1993, pp. 33-46.
- LYOTARD, J. F., «Reescribir la modernidad», *Revista de Occidente*, 66, 1986, pp. 32-33.
- *La condición postmoderna*, trad. de M. Antolín Rato, Madrid, Cátedra, 1989.
- *La Posmodernidad (explicada a los niños)*, trad. de Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1995.
- MAN, P. de, «La autobiografía como desfiguración», en *La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 29, 1991, pp. 113-118.
- MARINA, J. A., «Manifiesto ultramoderno», *Turia*, 45, 1998, pp. 119-126.

- MARINA, J. A., *Teoría de la inteligencia creadora*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- MINER, E., «Allusion», en *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton (Nueva Jersey), Princeton University Press, 1974.
- MORAWSKI, S., «The basic Functions of Quotation», en *Sign, Language, Culture*, La Haya, Mouton, 1970, pp. 690-705.
- MORENO, V., *De brumas y de veras. La crítica literaria en los periódicos*, Pamplona, Pamiela, 1994.
- NAVAJAS, G., *Mímesis y cultura en la ficción. Teoría de la novela*, Londres, Tamesis Books, 1985.
- NIETZSCHE, F., *El nacimiento de la tragedia*, introd., trad. y n. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- *Así habló Zaratustra*, introd., trad. y n. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- NOVALIS, *Himnos a la noche. Cánticos espirituales*, trad., introd. y n. de A. Ferrari, Valencia, Pre-Textos, 1995.
- PENEDO PICOS, A., «Hacia una redefinición del objeto literario», en *Filosofía y literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 129, 1992, pp. 28-30.
- PERRI, C., «On Alluding», *Poetics*, 7, 1978, pp. 289-307.
- PHILIPPSON, P., «Il pelion e la triada divina. Chirone, Peleo e Thetis», en *Origine e forme del mito greco*, Roma, Einaudi, 1949.
- PIÉGAY-GROS, N., *Introduction à l'intertextualité*, París, Dunod, 1996.
- PITARELLO, E., «La voce insensata de Félix de Azúa», en M. di Pinto y G. Calabrò (eds.), *La Poesia Spagnola Oggi. Una generazione dopo l'altra*, Nápoles, Vittorio Pironti, 1995, pp. 161-174.
- PLATÓN, *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, introd. y n. de M. A. Santa Cruz, A. Vallejo Campos y N. L. Cordero, Madrid, Gredos, 1988.
- *Diálogos III. Fedón, Banquete, Fedro*, trad., introd. y n. de C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó Íñigo, Madrid, Gredos, 1992.
- *Diálogos IV. República*, introd., trad. y n. de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 1992.
- *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, introd., trad. y n. de M. Á. Durán y F. Lisi, Madrid, Gredos, 1992.
- POZUELO YVANCOS, J. M., «Una crítica descentrada», en *Filosofía y literatura. Historia de una relación e interna reflexión crítica*, Barcelona, Suplementos Anthropos, 129, 1992, pp. 43-46.
- *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.
- PROUST, M., *Contre Sainte-Beuve*, París, Gallimard, 1954.

- PROUST, M., *En busca del tiempo perdido*, trad. de Pedro Salinas, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- RIBAS, J., «Félix de Azúa contra la idiotez», *Ajoblanco*, 39, 1991, pp. 45-52.
- RIERA, C., *La escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- RIERA, M., «El demonio de la literatura: Entrevista con Félix de Azúa», *Quimera*, 74, pp. 16-22.
- RIFFATERRE, M., «Syllepsis», *Critical Inquiry*, 6, 1980, pp. 625-638.
- *Semiotic of Poetry*, Londres, Methuen, 1980.
- «L'intertexte inconnu», *Littérature*, 41, 1981, pp. 4-7.
- «Sémanalyse de l'intertexte», *Texte*, 2, 1983, pp. 171-175.
- RIGHTER, W., *Myth and Literature*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1975.
- RILKE, R. M., *Elegías de Duino. Sonetos a Orfeo*, ed. y trad. de E. Barjau, Madrid, Cátedra, 1998.
- RIMBAUD, A., *Rimbaud, Cross, Corbière, Lautréamont. Oeuvres poétiques complètes*, París, Robert Laffont, 1980.
- RIVIÈRE, M., «Ciudadano Azúa», *Qué leer*, 35, 1999, pp. 59-62.
- ROA BASTOS, A., «El agujero en el texto (o las trampas del sujeto en la historia, en la ficción y en la crítica literaria)», texto inédito.
- *Vigilia del almirante*, Madrid, Alfaguara, 1992.
- ROBBINS, E., «Jason and Cheiron. The myth of Pindar's Fourth Phytian», *Phoenix*, XXIX, 1975, pp. 205-213.
- RODRÍGUEZ, J. L., *Friedrich Hölderlin: el exiliado en tierra*, Zaragoza, P.U.Z., 1987, vol. II.
- SALDAÑA, A., «Crítica y estética en el primer romanticismo alemán», *Epos*, XII, 1996, pp. 549-563.
- *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*, Valencia, Episteme, 1997.
- SAVATER, F., «Historia de un idiota contada por otro, amigo suyo», prólogo a la edición de *Historia de un idiota*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- SCHILLER, J. Ch. F., «Sobre lo patético», en *Escritos sobre estética*, ed. de J. M. Navarro Cordón, trad. de M. García Morente, M. J. Callejo Hernánz y J. González Fisac, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 65-96.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, trad. de E. Ovejero, México, Porrúa, 1998.
- SIGANOS, A., *Le minotaure et son mythe*, París, P.U.F., 1993.
- SILVESTRI, L., «Mansura: Félix de Azúa riscrive Jean de Joinville», en *Scrittura e Riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plagi. Atti del Convegno di Roma*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 263-272.
- «La lógica de la acción», *Archipiélago*, 18-19, 1994, pp. 229-230.
- «Félix de Azúa: En principio era la narración», en A. de Toro y D. Ingens-

- chay (eds.), *La novela española actual. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995, pp. 33-54.
- SILVESTRI, L., «Félix de Azúa o la vuelta a la imaginación del futuro», en *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Murcia, Universidad de Murcia, 1996, vol. II, pp. 1453-1459.
- TELLO, J. A., «El mito del artista. Consideraciones sobre filosofía y arte en Félix de Azúa», *Tropelías*, 5-6, 1994, pp. 409-419.
- «Félix de Azúa: la ironía es inseparable de la novela moderna», *Turia*, 45, 1998, 195-201.
- «Félix de Azúa o la agonía de lo moderno. Historia de un agotamiento», en *Voces y miradas de fin de siglo. Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*, Granada, Universidad de Granada, 1998.
- «Historia de una indecisión», *Turia*, 55-56, 2001, pp. 369-372.
- «Un bofetón aristotélico», *Tropelías*, 12-14, 2001-2003, pp. 541-547.
- TODOROV, T., *Mikhail Bakhtine, le principe dialogique*, París, Seuil, 1981.
- TOMKINS, C., *Duchamp*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- URDANIBIA, I., «Lo narrativo en la posmodernidad», en *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- VALLE-INCLÁN, R. M. del, *Luces de bohemia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.
- VALLS PLANA, R., *Del yo al nosotros. Lectura de la Fenomenología del espíritu de Hegel*, Barcelona, Laia, 1979.
- VATTIMO, G., *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, trad. de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1990.
- «Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?», en *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- *Ética de la interpretación*, trad. de Teresa Oñate, Barcelona, Paidós, 1991.
- VERNANT, J.-P., *Mito y sociedad en la Grecia Antigua*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- WAGNER, R., *El anillo del nibelungo. Segunda Jornada: Sigfrido*, versión española de A. F. Mayo, Madrid, Turner Música, 1986.
- WILKIE, K., *Viaje a Van Gogh. La luz enloquecida (1890-1990)*, introd. de Juan Rof Carballo, trad. de María Aurrecochea, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	11
APUNTES PARA UNA RECEPCIÓN CRÍTICA	13
I. POÉTICA DE LAS VARIACIONES	31
II. FICCIONES POÉTICAS, FICCIONES HISTÓRICAS	57
Reescribir Jena	61
<i>Mansura</i> , crónica de una ficción	72
El espíritu de copia	79
Matar un dragón	96
Alta traición	114
Herencias cruzadas	123
Momentos de indecisión	131
III. LOS MITOS DE LA MODERNIDAD	155
Camino de conocimiento	155
El exilio como forma de futuro	172
El destino y la libertad	188
Razones poéticas	208
La condición del artista	243
IV. EPÍLOGO	283
BIBLIOGRAFÍA	291

*Este libro se terminó de imprimir
en el Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Zaragoza,
el 30 de mayo de 2008*



