

FÉLIX DE AZÚA: LECTURAS FRANCESAS

Juan Antonio Tello
Universidad de Zaragoza

En *Momentos decisivos*, la última novela de Félix de Azúa publicada hasta la fecha, se relatan tres circunstancias de naturaleza diferente pero vinculadas entre sí por un cuadro de época: los acontecimientos políticos que tuvieron lugar a mediados de los años sesenta en Cataluña; las transformaciones artísticas que se suceden tanto en Francia como en Estados Unidos, focalizadas en la figura de Marcel Duchamp; y la vida de unos personajes –Alberto y Jordi– en esta encrucijada histórica y estética. Con esta novela se cierra una nueva trilogía novelesca basada en el examen histórico de acontecimientos clave en la España del siglo XX: la Guerra Civil en *Cambio de bandera*, la transición democrática en *Demasiadas preguntas* y el aperturismo político y cultural de los sesenta. El periodo histórico que evoca Azúa en esta ocasión responde a los años centrales de la década de los sesenta, un telón de fondo con el que se retorna a la polémica nacionalista ya esbozada en *Cambio de bandera*, pero esta vez desde el lado catalán, tema predilecto del escritor en su faceta de articulista, como puede comprobarse en un buen número de las columnas de prensa escritas en el Diario *El País* entre los años 1997 y 2002, luego recogidas en su último volumen publicado con el título *Esplendor y nada*¹.

¹ AZÚA, Félix de (2006): *Esplendor y nada*. Barcelona, Leqtor.

Los primeros años sesenta pertenecen a una época oscura de nuestra historia, una etapa de conformismo social y letargo cultural que precede a la posterior efervescencia política. Barcelona es, a juicio del autor, «una infecta sacristía de franquistas y católicos», ciudad en la que coinciden la miseria y el arribismo, el proletariado y una burguesía que busca el dinero fácil del estraperlo y del negocio inmobiliario. Entre los vástagos de la floreciente burguesía catalana destacan una serie de figurantes, personajes poco perfilados en la novela pero que responden a nombres bien reales: Pere Gimferrer, Francisco Ferrer Lerín o el mismo Azúa, ya fabulados en *Diario de un hombre humillado*, a los que hay que añadir otros aparecidos en *Historia de un idiota*, padres e hijos de la llamada “Escuela de Barcelona”. Si la nómina de este grupo de aficiones compartidas, comportamientos similares y aprendizajes literarios y políticos convergentes se forma en torno a nombres como Alberto Oliart, Jorge Folch, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, José Agustín Goytisolo, Manuel Sacristán, José María Castellet y, por supuesto, Carlos Barral, el círculo de amistades de Félix de Azúa en aquella época comprende a universitarios como Vicente Molina Foix, Antonio Martínez Sarrión, Leopoldo María Panero y Javier Marías en Madrid; a Pere Gimferrer, Ana María Moix, Javier Fernández de Castro, Carlos Trias o Cristina Fernández de Cubas en Barcelona.

Como reflejo de aquellos años, pues esta es una novela calificada por el mismo autor de «invención aproximada, una analogía, tan solo una posibilidad» encerrada en el estricto marco de la ficción, los personajes de *Momentos decisivos* están pendientes de todas aquellas influencias que puedan venir del exterior. Las teorías formalistas aplicadas al campo de la lingüística y de la literatura se han extendido por los ámbitos universitario y crítico. El mundo que rodea a los personajes se percibe, no sin cierta ironía, como una gran estructura que engloba los ámbitos de la sociedad y la cultura. La revista *Tel Quel*, una de las que pasan por las manos del protagonista, certifica la muerte del realismo artístico y el reinado de la teoría aplicado a las artes y el pensamiento. Este punto de fuga narrativo remite a hechos identificables en la obra poética y narrativa de Félix de Azúa, tanto desde el punto de vista histórico como desde el ángulo estrictamente formal.

Recordemos que a principios de los sesenta surge en Francia una “teoría de la literatura” que, sobre la base del formalismo y el estructuralismo, pretendía ejercer una ruptura con los textos literarios tradicionales. Se cuestiona el saber desde una subjetividad militante sobre la que va a construirse todo un programa de confrontación y debate apoyado en las ciencias del lenguaje, la filosofía y el psicoanálisis. Como trata

de evidenciar Derrida en sus escritos mediante el concepto de “*différance*”, las llamadas “ciencias humanas” deben ser despojadas de su sedimento metafísico, acumulado en décadas anteriores². La escritura deja de poseer un valor de verdad. El saber se dirime en el espacio de una subjetividad radical. El alcance histórico de los presupuestos telquelianos no debe situarse únicamente en los años 1920-1930, con la aparición y el desarrollo del movimiento surrealista, el formalismo y la propagación de la lingüística estructural, sino que se inscribe o enraíza en las concepciones poéticas de Lautréamont y Mallarmé, a finales del siglo XIX, deudoras a su vez de la estética baudelairiana, en las ideas del psicoanálisis freudiano y en la plena actualidad de la ideología marxista.

Entre 1963, fecha del Coloquio de Cérisy, y 1968, fecha del Coloquio de Cluny, lingüistas, escritores y filósofos como Michel Foucault, Roland Barthes, Jacques Derrida, Philippe Sollers o Julia Kristeva, entre otros, proporcionan la base teórica para el desarrollo del *Nouveau Roman*, grupo heterogéneo de escritores cuya nómina fluctúa, de 1958 a 1972, entre los nombres de Jean Ricardou, Michel Butor, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Claude Simon y Claude Ollier. Hay un intento de inclusión de Samuel Beckett y de Marguerite Duras en el grupo, pero ellos mismos se excluyen del conjunto con su negativa a participar en el coloquio “*Nouveau Roman: hier, aujourd’hui*”, celebrado en julio de 1971 en Cérisy-la-Salle, único punto de encuentro con valor historiográfico. La relación que establece la literatura consigo misma, en términos de Foucault³, deja de entenderse en su sucesión lineal, como había sido concebida desde el siglo XIX hasta el momento. La noción de “Biblioteca” ya no es un lugar de acumulación y sustitución de saberes, en el que cada libro se apoya en la literatura precedente con el fin de asimilarla u oponerse a ella. Foucault ve la literatura como una red donde sólo el lenguaje adquiere un valor real. La verdad de la palabra o el decurso histórico son abolidos con la proclamación de la autorreferencialidad del lenguaje. No hay pues una serie lineal que va del pasado al presente, sino una serie de relaciones verticales que hacen del texto literario una red sincrónica y significante. Esta contestación de la historia tiene su correlato en las ideas de Roland Barthes, Philippe Sollers y Julia Kristeva. El personaje vive en un mundo de significados equívocos. La lingüística moderna se encarga de romper la relación que unía el significado con su referente. El concepto

2. FELIX AZÚA, Félix de (1995): “Deconstrucción”, en *Diccionario de las Artes*, Barcelona, Planeta, pp. 120-128.

3. FOUCAULT, Michel (1968): “Distance, aspect, origine”, *Tel Quel, Théorie d’ensemble*, Paris, Seuil, pp. 13-26.

de intertextualidad toma pleno vigor en los estudios literarios. El texto moderno está caracterizado, según Sollers⁴, por una serie de niveles semánticos que van de la capa superficial de la escritura a una capa profunda, el verdadero lugar de la representación. El cuerpo material de la literatura relanza la función narrativa conforme a unos criterios que ponen continuamente en duda las nociones de historia, tiempo, lugar o personaje. *Tel Quel* y *Nouveau Roman* comparten una visión de la literatura caracterizada por el cuestionamiento del relato tradicional, la ruptura de la unidad narrativa, la sustitución de la noción de personaje por la de persona gramatical, el conflicto entre autor y narrador. La ficción obedece a principios formales. La lectura es la instancia primera de la escritura. La actividad intertextual propicia la noción de texto plural.

Las ideas telquelianas tuvieron una influencia creciente fuera de las fronteras francesas. Desde la colección "Hispanica Nova" de Barral Editores se produjo un intento de lanzamiento de una nueva narrativa española con pobre acogida por parte del lector y del crítico de la época. Félix de Azúa publica allí su primera novela, *Las lecciones de Jena* (1972), a la que seguirá seis años más tarde *Las lecciones suspendidas* (1978), dos obras inscritas en el experimentalismo de aquellos años e influenciadas por los presupuestos teóricos del otro lado de los Pirineos. En 1968 fue publicado *Cepo para nutria* en la editorial madrileña "Pájaro de papel". Esta poesía primera mostraba ya modos de escritura y temas que avalarían dos años después su inclusión en la antología novísima. Esta poesía formalista, de difícil lectura, creada desde un lenguaje hermético, con una riqueza de recursos que rayaba lo barroco, se oponía tanto desde el punto de vista formal como temático al canon vigente en la España de finales de los sesenta. Se trata de un prólogo para libros posteriores: *El velo en el rostro de Agamenón* (1970), *Edgar en Stéphane* (1971) y *Lengua de cal* (1972). En todos estos libros, el lenguaje sostiene por sí mismo un sistema poético basado en la relación de imágenes y palabras que reflexionan sobre el devenir del hombre histórico y los límites impuestos a su pensamiento. Poesía y narrativa encaminan a la búsqueda de una forma que haga posible explicar la relación entre el hombre y la historia, las posibilidades de un pensamiento que remite a su ser histórico. La poesía sólo responde ante el lenguaje, como se encarga de subrayar el autor en su ensayo *Baudelaire y el artista de la vida moderna*; la filosofía, la historia o la sociología circundan la poesía sin llegar a penetrar su esencia, sin poder decir nada sobre ella.

Las lecciones de Jena es la primera tentativa de literatura en prosa. Tras los tres libros anteriores, aparece como una prolongación de su poesía. Con veintiocho años, Azúa es ya una de las figuras más discutidas de la literatura española de la época, uno de los propulsores de la renovación novelesca, junto a otros escritores como Vázquez Montalbán, Carlos Trías, Javier Fernández de Castro, Gabriel y Galán o Vaz de Soto, al decir de la crítica. Todos ellos marcan el contrapunto de la llamada "generación de los sociales". *Las lecciones de Jena* se propone revisar las transformaciones artísticas y filosóficas a que dio lugar el círculo de Jena a finales del siglo XVIII. Se trata de una parodia del pensamiento idealista, una revisión del sistema hegeliano. Las cuatro partes en que se divide esta novela plantean la posibilidad de resolver un único enigma: la duda sobre el tiempo y su linealidad, uno de los aspectos básicos de las teorías telquelianas. El relato se inscribe en un marco ahistórico. Los personajes, huecos que deben ser llenados por otras voces, fragmentos de ideas, emprenden la búsqueda de un lenguaje primero que les haga entender la verdad sobre su estar en el mundo. El objeto que persiguen es el significado de sí mismos a la luz de las formas históricas y artísticas que los comprenden. El personaje busca un objeto, él mismo, su nombre, y se busca en las imágenes y conceptos que le han precedido en el tiempo, en las transformaciones del curso mismo de la cultura y la civilización. La literatura tiene por objeto representar un mundo de referencias, un espacio íntimo, en cuanto apropiado, que pretende significar.

La vía trazada durante los años setenta llega a su conclusión con *Las lecciones suspendidas* y *Pasar y siete canciones*, ambos publicados en 1978. Narrativa y poesía se entremezclan de nuevo para alcanzar un único fin: destruye ir todos los mitos, constatar que el hombre —el personaje literario que lo representa— acumula tiempos en una continua reflexión sobre su ser y su estar en el mundo. *Pasar y siete canciones* es el grado sumo del escepticismo azuesco, la deuda de las teorías nietzscheanas donde se revela, a través de las imágenes y símbolos del lenguaje poético, el rotundo vacío de significados que oculta la apariencia, la denuncia del carácter temporal y precario del hombre moderno, un continuo pasar de concepto en concepto, como sucede en la prosa de *Las lecciones suspendidas*. Esta última 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 narrativa puramente textual, sin concesiones al lector, toca techo en una prosa ambiciosa, llena de referencias cultas, de lectura plural. El lenguaje narrativo suma palabras ajenas en el seno

4.- SOLLERS, Philippe (1968): "Niveaux sémantiques d'un texte moderne", *ib.*, pp. 273-282.

de un discurso fragmentario que abarca todos los ámbitos de la cultura. La novela es relato, prosa poética, alegoría, parodia, palimpsesto, género bastardo para una dialéctica negativa que, tras superar la espiral hegeliana, cae en brazos del nihilismo, en el vacío de la existencia. La trama es débil, casi inexistente. Un personaje sin nombre —luego sabremos que trabaja en un archivo— dominado por una voz narrativa que permite acceder a su pensamiento, «una vida que transcurre en el interior de una hoja de papel», como él mismo dirá, se desdobra en otros voes, personajes abismados en su propia conciencia para comprender el conjunto de imágenes y conceptos que le rodean. La novela es un campo del arte y del pensamiento abiertos a la especulación, el discernimiento y la negación de las formas culturales que componen al sujeto contemporáneo. La configuración narrativa se sustenta en la acumulación de tiempos, de voces acumuladas en el tiempo conforme a un movimiento en espiral que se aleja poco a poco de su punto de partida para multiplicar variantes procedentes de un primer núcleo original.

Tanto en estas dos primeras novelas como en las posteriores, la construcción del discurso narrativo azuesco se constituye y alimenta de otros discursos. El peso del concepto es inversamente proporcional al desarrollo de la trama. Novela y pensamiento son dos ámbitos destinados a compartir espacios. El lugar que ocupa el discurso crítico o teórico en la ficción refleja el deseo de un escritor que ha buscado representar al hombre en sus diferentes facetas. Comprender su actualidad pasa por abstraer sus componentes particulares. La mimesis se supedita a un discurso de ambiciones críticas que encarna la necesidad de búsqueda de un sentido que subyace tras la forma. Félix de Azúa lleva a cabo un proyecto de reescritura de la modernidad vista desde la perspectiva contemporánea de sus personajes, un proceso introspectivo que representa la conciencia del tiempo. No es pues de extrañar que su obra ensayística haya abordado el estudio de artistas que actúan en el límite de su tiempo. Diderot, Baudelaire y Duchamp son ejemplos de ello, tres personajes que sientan las bases de una filosofía del arte que pretende socavar las ideas propias de su época. Los tres son citados en las novelas de Félix de Azúa: Diderot en *Las lecciones suspendidas* y *Cambio de bandera*; Baudelaire implícitamente en las *Lecciones* y de manera expresa en *Diario de un hombre humillado*; Marcel Duchamp será, finalmente, el gran protagonista de uno de los capítulos de *Momentos decisivos*.

Félix de Azúa concibe su ensayo sobre Baudelaire como un breviario o catecismo de la modernidad. Si el pensamiento de Diderot, como veremos más adelante, supone una figura de transición de la época clásica al Romanticismo, las teorías

estéticas del poeta constituirán un puente entre románticos y modernos. Baudelaire “inventa” la modernidad, entendida como una aspiración de constante novedad, el objeto resultante de la negación de la Naturaleza en tanto que representación artística. A diferencia de los clásicos, cuyo canon artístico reside en la reproducción mimética, la palabra clave de la estética baudelaireana es la subjetividad. «El mejor crítico del siglo XX», como lo califica Azúa en estas páginas, sienta las bases de la poesía futura e inaugura una nueva concepción de la literatura que seguirá en vigor hasta buena parte del siglo XX. A partir de Baudelaire, la poesía sólo puede ser juzgada por la propia poesía, por su capacidad para generar un lenguaje que la justifique, por su coherencia interna. Conceptos tan telquelianos como la desaparición del autor, la despersonalización de la obra, el desprestigio de la crítica autobiográfica, tienen su punto de partida en esta teoría de lo moderno, prolongada en autores como Rimbaud, Mallarmé y Verlaine. En todos ellos se da un predominio de la imaginación sobre el entendimiento, una dejación de la facultad de la memoria en beneficio del acto puramente imaginativo.

Esta dicotomía entre entendimiento e imaginación, entre filósofo y poeta, es una de las grandes contradicciones que mueven la obra de Diderot, el diálogo entre el filósofo y el sobrino en *Le neveu de Rameau*, la contraposición entre los conceptos de razón y locura. El interés de Azúa por las ideas diderotianas responde a varias razones. La teoría estética de los ilustrados se sitúa en el umbral de lo que más tarde se denominará “Arte”, un proceso que, a grandes rasgos, comienza con la fundación de la estética a finales del siglo XVIII, continúa con la “invención” de la modernidad por parte de Baudelaire y culmina con el certificado de defunción del arte moderno extendido por Marcel Duchamp a mediados del siglo XX. Diderot es un ejemplo paradigmático de las ideas de los *philosophes*, el reflejo de la sociedad francesa pre-revolucionaria, el único, como puede leerse en el prólogo de *La paradoja*, que intuye el papel esencial que va a desempeñar la estética a partir de la *Crítica del juicio* kantiana, un pensador en el que ya pueden intuirse las ideas que posteriormente desarrollará la filosofía de Schopenhauer, Nietzsche o Kierkegaard.

Félix de Azúa dedica su tesis doctoral al estudio de la teoría estética de Denis Diderot, un trabajo repartido en tres grandes bloques: el punto de vista del objeto, 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. Las citas de Diderot aparecen en varias ocasiones. En *Las lecciones suspendidas*, el pensamiento del *philosophe*, la paradoja de su pensamiento, está unido al teatro, escenario natural de la simulación:

[...] si 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, 190-1).

Su figura está aquí 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, sin embargo, 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.

Al situar el momento clave del relato en el trueque de funciones entendimiento / imaginación entre el idiota y Susana, dos de los personajes de *Historia de un idiota*, se produce un cambio de actitud investigadora en el personaje principal 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, 61-2).

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, 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.

Al recoger la idea de la imposible felicidad en el artista como premisa, el personaje idiota 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 significante". 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 el concepto de 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 contempla 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 literario, 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». Esta expresión parece remitir 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 la clasificación entre artista Casandra y artista Cortesano⁵. 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 irremediabilmente 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».

En su famoso ensayo *Después del fin del arte*, 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»⁶. La periodización tripartita que hace de la historia del arte —una era imitativa, seguida de una era de la ideología y una etapa posthistórica 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.

Momentos decisivos es no sólo la última novela escrita hasta el momento por Félix de Azúa, sino la que clausura un relato enclavado al final de un período, 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 pseudocientífico, por los cauces de la teoría estética, esta última novela será también el final de un relato hecho de relatos, el límite de una 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

5.- AZÚA, Félix (1990): “La paradoja del artista moderno”, en *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela, pp. 41-45.

6.- DANTO, Arthur C. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Barcelona, Paidós, pp. 66-67.

y sabe que debe tomar una decisión, pero no sabe cuál. Un viejo artista retirado [Marcel Duchamp] se lo cuenta al final».

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 «el genio del urinario», como le llama Azúa, en la terraza de un café de Cadaqués. Ya desde las primeras páginas se había advertido de este hecho en la carta que un tal Federico envía a Alberto desde nueva York:

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*, 15).

Si en *Historia de un idiota* Proust y Hölderlin eran los dos artistas más grandes de todos los tiempos por su voluntad 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 versele 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»⁷. Para desvelar la 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*, 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*, 303).

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, sólo 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.

Bibliografía

- AZÚA, Félix de (1972): *Las lecciones de Jena*, Barcelona, Barral Editores.
 — (1978): *Las lecciones suspendidas*, Madrid, Alfaguara.
 — (1983): *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral.

7.- TOMKINS, Calvin (1999): *Duchamp*, trad. de Mónica Martín Berdagué, Barcelona, Anagrama, p. 497.

- (1986): *Historia de un idiota*, Barcelona, Anagrama.
- (1987): *Diario de un hombre humillado*, Barcelona, Anagrama.
- (1989): *Poesía (1968-1988)*, Madrid, Hiperión.
- (1989): *El aprendizaje de la decepción*, Pamplona, Pamiela.
- (1991): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*, Pamplona, Pamiela.
- (1991): *Cambio de bandera*, Barcelona, Anagrama.
- (1994): *Demasiadas preguntas*, Barcelona, Anagrama.
- (2000): *Momentos decisivos*, Barcelona, Anagrama.

DANTO, Arthur C. (1999): *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y la linde de la historia*, Barcelona, Paidós.

RICARDOU, Jean (1967): *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil.

—(1971): *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil.

—(1973): *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil.

TELLO, Juan Antonio (en prensa): *La mirada de Quirón*, Zaragoza, P.U.Z.

TEL QUEL (1968): *Théorie d'ensemble*, Paris, Seuil.

LA TEORÍA DE LA NOVELA DE FRANCISCO AYALA

Dario Villanueva
Universidad de Santiago de Compostela

Sin menoscabo de su reconocida personalidad como narrador, Francisco Ayala es una de las figuras imprescindibles de nuestra teoría de la novela, que tuvo, a la sombra perenne de Cervantes, una primera aportación moderna de relevancia con las *Ideas sobre la novela* de José Ortega y Gasset, cuya influencia intelectual siempre ha reconocido el escritor granadino¹.

Rosario Hiriart² fue quien se adelantó a subrayar este sutil maridaje ayaliano entre teoría y creación, sobre el que luego insistirían destacados estudiosos como, entre otros, Alberto Álvarez Sanagustín, Carmen Bobes Naves, Blas Matamoro o Ricardo Senabre³. David Viñas, por su parte, publicaba en 2003 un libro sobre los fundamen-

1.- Véase "Ortega y Gasset, crítico literario" y "Ortega y Gasset: su imagen, su estilo" en AYALA, Francisco (1989), *Las plumas del fénix. Estudios de literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, págs. 515-548.

2.- *Las alusiones literarias en la obra narrativa de Francisco Ayala*, Nueva York, Eliseo Torres, 1972. Véase también de la misma autora *Conversaciones con Francisco Ayala*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

3.- A. Álvarez Sanagustín, "Teoría narrativa y fabulación en Francisco Ayala"; C. Bobes Naves, "Teorías sobre la novela en Francisco Ayala"; B. Matamoro, "Francisco Ayala y la teoría de la novela"; R. Senabre, "Teoría y práctica de la novela en Francisco Ayala". En SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio, y CHICHARRO CHAMORRO, Antonio [compiladores] (1992), *Francisco Ayala, teórico y crítico literario*, Granada, Diputación provincial, págs. 187-198, 23-38, 199-205 y 391-403, respectivamente. Véase también VÁZQUEZ MEDEL, Miguel Ángel, y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio [compiladores] (2004), *El tiempo y yo. Encuentro con Francisco Ayala y su obra*, Sevilla, Alfar.