

- (1971). *Las palabras de la tribu*. Madrid: Siglo XXI.
- (1982). *Mandorla*. Madrid: Cátedra.
- (1983). *La piedra y el centro*. Madrid: Taurus.
- (1989). *Al dios del lugar*. Barcelona: Tusquets.
- (1992). *Material memoria (1979-1989)*. Madrid: Alianza Editorial.
- (2001). *Fragmentos de un libro futuro*. 2ª ed. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- (2004). *La experiencia abisal*. Barcelona: Círculo de Lectores/Galaxia Gutenberg.
- , y A. Tàpies (2004). *Comunicación sobre el muro*. 2ª ed. Barcelona: Ediciones de la Rosa Cúbica.
- VATTIMO, Gianni, comp. (1999). *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa. Trad. de V. Magno Boyé.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (2002). *Tractatus logico-philosophicus*. Madrid: Tecnos. Trad., intr. y notas de L. M. Valdés Villanueva.

RAZONES POÉTICAS DE FÉLIX DE AZÚA

Juan Antonio Tello
Universidad de Zaragoza

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. El hombre romántico quiere recuperar la edad dorada del espíritu que representa el mundo clásico, el ideal de fusión entre el hombre y lo divino. 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 en textos literarios para construir sus discursos y elaborar sus teorías, la literatura manifiesta 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. Su proyecto narrativo intenta 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. 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 para 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, un nombre que se distinga del resto de los nombres, que pertenezca sólo a ellos, el nombre del que han sido privados por la historia. Este deseo corresponde 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*.

Algunos de los personajes comienzan 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 rodea, 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, se plantea el margen de posibilidades que se ofrece 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.

La escritura avanza entre el examen de lo ya dicho y de lo que puede decirse. La búsqueda se convierte así en una búsqueda poética, revisión del signo 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.

* * *

“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, definido paulatinamente 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, tomando como premisa la libertad absoluta de la conciencia. La ciencia pierde sus asignaciones en beneficio del arte. El acto estético es un medio para recrear el mundo según el ordenamiento que de él hace el yo. El arte se percibe desde un punto de vista personal, no como conjunto de características atribuibles al objeto contemplado. 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*, su primera novela, 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. En el transcurso de la primera lección se insiste en esta imagen, concebida como lugar proteico que el pensamiento desea aprehender. Pensamiento y naturaleza discurren por caminos diferen-

tes. La lógica es un método insuficiente para comprender el ordenamiento caótico del mundo natural.

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. Artista, Creador, Autor, se escriben desde 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, 173)

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 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.

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. 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* kantiano 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, ésta 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, sólo aprehensible desde un entendimiento intuitivo del que el hombre carece. Desde este punto 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 reconocidas por éste 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, sólo 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, en 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, al identificarse el 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. Sólo 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.

Los personajes de Félix de Azúa 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”¹—, 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, en *Última lección*, 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 hombre humillado, una vez que se consuma 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, en *Cambio de bandera*, asido al signo de su destrucción, una copia falsa de la auténtica vasija de la dinastía Fang-i; Ferrucho, en *Demasiadas preguntas*, ha heredado ese vacío desde el nacimiento y lucha por preservarlo. Con su muerte, consigue poner de evidencia la precariedad de los significados con que los otros han llenado sus vidas; el Alberto de *Momentos decisivos*, su última novela, renuncia a la dignidad de haber elegido su verdadero camino en el momento adecuado. En lugar de escoger la vida que aparentemente le correspondía, lleva “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.

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.

“¿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 de *Las lecciones suspendidas*. 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 conocer, es uno de los espacios míticos en que se sitúa el discurso, donde se recrea una de las grandes incertidumbres del idealismo filosófico: 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 respuestas 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”².

2.- SCHOPENHAUER, Arthur (1998): *El mundo como voluntad y representación*, trad. de E. Ovejero, México, Porrúa, pp. 28-29.

1.- PLATÓN (1992): *República*, introd., trad., y notas de C. Eggers Lan, Madrid, Gredos, 475c.

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, 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 gnoscológico. El lenguaje poético se concibe como gnosis, pues sólo 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, ofrece un haz de alternativas entre las que se dirime lo verdadero de lo falso. 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, quieren 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.

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, 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. 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.

Nietzsche utilizó 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 dionisiaco, lo que hace que adquiriera 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 metafórico, 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, sólo 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 si fuera 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 alumbró el mundo de los objetos, el mundo de engaños a los que se verá sometido el personaje³. La voz de la estatua le recuerda el origen de su naci-

3.- 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”. NIETZSCHE, Friedrich (1997): *El nacimiento de la tragedia*, introd., trad., y notas de Adrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza Editorial, p. 231.

miento, 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 se desarrolla 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 cita, por boca de Wagner, un extracto de *Los maestros cantores* de Hans Sachs: "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"⁴.

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 sólo 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, 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"⁵. 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 muerto, 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

4.- Se trata del coloquio con Walter, acto III, escena II de *Los maestros cantores de Nuremberg*.

5.- COLERIDGE, Samuel Taylor (1982): *Balada del viejo marinero y otros poemas*, introd. de Harold Bloom, selección y traducción literal de José María Martín Triana, Madrid, Visor, p. 25.

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 baudelairiano sigue la estela 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*, cómo 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 y constituyen un peligroso escollo en su camino. 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, *apolynai*, 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 dionisiaco, 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 relacionarse 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 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.

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 naufragio". 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.

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*. La epístola, dirigida 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. Se trata de hacer exterior el interior, elevarlo a la categoría de ser y no de parecer, y que de éste, 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 éste se nombra y piensa. La enfermedad poética es, piensa el idiota, una enfermedad mortal. El fantasma del vacío signico, del silencio de la palabra, planea sobre la cabeza del personaje. El vértigo del lenguaje se da en la posibilidad que éste 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 surge de la desconfianza en los significados ofrecidos y de la duda sobre una capacidad cierta de representación de las verdades esenciales. Lenguaje y pensamiento están abocados 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. Tras la materialidad del significante, la realidad de su presencia tangible, se esconde el hueco que deja ese vacío inenunciable, la no correspondencia de un significado o, al menos, de un significado unívoco. Los signos, las imágenes, cambian

continuamente de apariencia. El signo se muestra incapaz de poseer significados eternos e inmutables. Sólo la idea originaria adquiere este carácter.

* * *

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, sólo 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."⁶ 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 vida, 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 tiene 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", 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:

6.- HÖLDERLIN, Friedrich (1997): *Empédocles*, presentación, traducción y notas de A. Ferrer, prólogo de M. Knaupp, Madrid, Hiperión, p. 347.

7.- Félix de Azúa ha comentado estos versos del poeta alemán en su artículo "Siempre en Babel", *Claves de Razón Práctica*, 54, pp. 49-57.

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, 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 éste 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. Es el estatus de hombre insatisfecho de nuestra realidad contemporánea que pide explicaciones a su ser en el mundo. 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.

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 presencia tangible de la ausencia que se desea aprehender, y sólo mediante el lenguaje poético puede revivirse ese sueño de retorno a la belleza ideal que representa la morada de los dioses. La palabra es conjura contra el desasosiego de la existencia, razón de escritura, y exhorta al conocimiento de la verdad.

El lenguaje poético es, en efecto, instrumento para desvelar la verdad, pero también obstáculo cuando no establece vínculos sólidos con la esencia de la propia intimidad. Tal ambivalencia lleva a una consideración. 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. La literatura está hecha de 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"⁸, 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, 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 contrapuestas 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 éstos 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 modelo impone un tono que ahoga la reflexión. La idea personal asegura, en cambio, la capacidad de discernimiento. La letra puede descifrarse entonces desde la libertad.

El punto de grave querella 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 lenguaje que sustituya el lenguaje agotado. En la sociedad moderna, este nuevo lenguaje sólo 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, ha disertado ampliamente sobre 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 fisiolo-

8.- FOUCAULT, Michel (1996): *De lenguaje y literatura*, introd. de A. Gabilondo, trad. de I. Herrera, Barcelona, Paidós, p. 66.

gía 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 sociedad⁹. *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 surge de del incumplimiento de una antigua regla, la ruptura del canon.

ÍNDICE

Antonio ARMISÉN, <i>Clásicos y modernos. Notas Barcelonesas sobre Hölderlin, Heidegger y Lukács en la poesía de Jaime Gil de Biedma</i>	7
Túa BLESA, <i>Fernando Lázaro Carreter: La literalidad de la literatura</i>	43
Gonzalo BROTO NOGUEROL, <i>Modernidad crítica de Enrique Díez-Canedo</i>	65
Fernando CABO ASEGUINOLAZA, <i>Claudio Guillén o los equívocos de la teoría</i>	87
José MARÍA MICÓ, <i>En torno a los cánones (Reflexiones y desafíos)</i>	105
Antonio PÉREZ LASHERAS, <i>Canon y «Nomenclatura»</i>	117
Juan CARLOS PUEO, <i>José María Valverde: de la ingenuidad al sentimiento</i>	125
Alfredo SALDAÑA, <i>José Ángel Valente: entre el decir y el callar</i>	147
Juan Antonio TELLO, <i>Razones poéticas de Félix de Azúa</i>	163

9.-AZÚA, Félix de (1983): *La paradoja del primitivo*, Barcelona, Seix Barral, p. 163.