

## UN BOFETÓN ARISTOTÉLICO

**Juan Antonio Tello**

Seminario de Investigaciones Culturales  
Universidad de Zaragoza

Al principio de *Historia de un idiota*, quinta novela publicada por Félix de Azúa en 1986, se relata un episodio que constituye, según el protagonista, un hecho clave para su vida, ya que ordena su comprensión futura sobre las cosas, un "bofetón aristotélico" de efectos formativos por el que alcanza un estado reflexivo que desdobra su conciencia y le otorga una visión objetiva de las cosas, una "mirada venida desde fuera". Esta circunstancia le hace tomar una primera decisión: ser un perfecto simulador de la felicidad contemporánea. Comienza así una prematura investigación que termina definiéndole.

Si nos situamos en el punto de vista en la *Poética* aristotélica, podemos ver cómo el adjetivo que acompaña a "bofetón" (*HI*, 13) no es en modo alguno accesorio, sino el material tutor sobre el que se apoya el comienzo y posterior desarrollo de la investigación del personaje idiota. Angel J. Cappelletti (1990: VII), en su comentario de la *Poética*<sup>1</sup>, destacaba dos aspectos del filósofo: la visión jerárquica que posee de la realidad y la traducción del proceso cognoscitivo en grados de conocimiento. Estos momentos del proceso cognoscitivo pueden identificarse, en *Historia de un idiota*, con las etapas naturales por las que pasa el personaje en su aprendizaje del contenido de la felicidad. El relato comienza con sus recuerdos de infancia y muy pronto, después de constatar su insoportable sonrisa de idiota, pone al lector en el camino abierto por dos actos relevantes que condicionarán su vida, la leva y la jura de bandera:

La infancia fue, para mí, lo que para otros el servicio militar; algo inevitable, decidido por el Boletín Oficial del Estado, y articulado en dos actos relevantes, la leva y la jura de bandera. De la leva nada puedo decir porque carezco de la información imprescindible, sólo sé que salí al mundo a regañadientes; y la jura

---

1.- Para las citas de traducción utilizaremos la edición trilingüe de Valentín García Yebra (1974); para *Historia de un idiota* las iniciales *HI*.

## UN BOFETON ARISTOTÉLICO

de bandera se produjo el primer día en que recibí un tortazo aal parecer por pronunciar en público la palabra "coño" que apenas si podía yo asociar con algo más que con "año", dada la frecuencia con que me preguntaban la edad los adultos desazonados por mi permanente sonrisaa; [...] 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, pues he sido uno de los ciudadanos más abofeteados durante su infancia y juventud que ha producido la así llamada burguesía catalana. (HI, 10-1)

A partir de aquí, todos los episodios informan sobre sus averiguaciones en torno a los diferentes contenidos de la felicidad: la familia y la educación, la universidad y la militancia política, el descubrimiento del sexo y del amor, la filosofía como vía para reflexionar sobre el arte. Éstas son las etapas que el personaje debe recorrer, los grados de conocimiento que adquiere paulatinamente hasta el desenlace final. Cada contenido supone el anterior y da paso al siguiente, se articula por medio de procedimientos anafóricos y catafóricos. La familia, el colegio y la universidad imponen un estilo de educación católica que, en el contexto de la España franquista, desemboca, por reacción, en la militancia política; el hastío del sexo, convertido en un "diálogo entre sordomudos", propicia el estudio del Amor puro, la aprehensión de las cualidades del sujeto amado; el necesario trueque de funciones que se da en la relación amorosa, la identificación con el otro, transforma su esencia, se apropia de su naturaleza y, en consecuencia, adopta las formas de lo no poseído, la filosofía como campo especulativo en el que discernir los verdaderos contenidos del arte. Todo conduce a un único fin: evolucionar en la investigación, ir superando etapas, dejar atrás la falsedad.

El personaje idiota quiere superar todas las experiencias, contempla un mundo destruido por la virulencia de sus propias averiguaciones, siente el desasosiego que produce el descubrimiento de la nada. Al final sólo recuerda episodios aislados de su vida, imágenes que se pierden en el grueso de la investigación, formas de un pasado. De su infancia evoca las "hojas de palma tensas que usaba en mis juegos de infancia; lagartijas de aspecto mineral saliendo de entre las piedras agrietadas por el calor; mangas de riego que dibujaban arco iris en miniatura sobre las calles". De su paso por la universidad, "el confuso entusiasmo de una carga a caballo de los grises en la Complutense; el delirio colectivo ante una bandera negra desplegada nadie sabía por quien en una asamblea de la facultad". Del amor, "la unidad del tiempo dirigido hacia esa hora de la tarde en que me encontraría con Susana; la indescriptible finura de sus miembros moviéndose entre las sábanas". De la investigación filosófica, "la aventura de una Meditación de Descartes que borra de la realidad la totalidad de los objetos como por arte de magia". Del placer artístico, "la sensación de levitar durante el frenético final del tercer concierto para piano de Prokofief; el equilibrio cósmico del castillo de naipes de Chardin; el encuentro del príncipe Bolkonski (agonizante) y Napoleón tras la batalla de Austerlitz" (HI, 118-119). Todo carece de sentido porque ha sido ya superado. Los contenidos aparentes que encerraba la idea de felicidad nunca han sido tales, sólo mentiras cuyo examen conduce al sinsentido:

De entre los dedos se me habían escurrido los instantes; como arena. En el furor de la investigación no había podido escapar a mi propio proyecto. Yo me había construido como el SUPERADOR, del mismo modo que un usurero se constituye en acumulador. ¿Qué me había impulsado a no dejarme poseer por nada? ¿De qué escapaba cada vez que abandonaba un instante de plenitud, convencido de encontrarme ante una nueva trampa? ¿Acaso no sabía que esa actividad carece de fin? Del mismo modo que nadie es el más rico o el más poderoso, pues siempre hay alguien por encima (o por debajo, esperando el momento en que el rico o el poderoso digan «ya es bastante» para entonces arrebatarles todo lo que tienen con un simple «no, no es bastante»), así tampoco nadie es el más sabio porque la sabiduría es negar la superación y ver en todas las cosas y en todas las personas la inevitable justicia de que existan y estén vivos. (HI, 120-1)

El bofetón que alguien le propina en su infancia le deja marcados en el rostro no los cinco dedos de la mano, sino los seis que corresponden a los seis grados del conocimiento aristotélico:

sensación, memoria, experiencia, concepto universal, arte y ciencia. Cada uno de ellos interviene de manera decisiva en la investigación del idiota. La sensación es el punto de partida para la sabiduría, un tipo de alteración “que tiene lugar cuando el sujeto es movido y padece una afección”. Puede darse en potencia, y entonces asimila la forma del objeto y se identifica con él, o en acto, provocada por agentes exteriores y análoga al ejercicio de la ciencia (*Acerca del alma*, 416b 31-418a 6). La sensación engendra la memoria, aptitud para el aprendizaje guiada por imágenes y recuerdos que conducen al arte y al razonamiento (*Metafísica*, 980a 21-980b 28). Del recuerdo nace la experiencia, conocimiento de lo singular, “pues muchos recuerdos de una misma cosa llegan a constituir una experiencia” (*Metafísica*, 981a).

Hasta este punto se extienden los dominios de lo sensorial. De ahí en adelante debe producirse un salto cualitativo “dado por la abstracción y la generación del concepto universal” e identificable con el Acto Puro, rasgo que caracteriza la mirada del artista o poeta. La ciencia y el arte llegan al hombre a través de la experiencia. La experiencia es el conocimiento de lo singular, el arte de lo universal: “Nace el arte cuando de muchas observaciones experimentales surge una noción universal sobre los casos semejantes” (*Metafísica*, 981a 5-7). Si la experiencia surge de la acumulación de sensaciones en la memoria, el arte unifica estas experiencias por medio del entendimiento. La ciencia es una especie del conocimiento intelectual y recibe en último término la denominación genérica de “poética”.

El primer grado del conocimiento aristotélico (la sensación) es equiparable con el efecto formativo que produce el bofetón en el personaje, un agente exterior que desencadena la toma de conciencia del ser infeliz, episodio que prefigura la disposición del relato y crea bases futuras sobre las que va a asentarse su vida, adentrándole en la investigación de la felicidad y empujándole a una huida hacia adelante presidida siempre por el vacío de ideas propias.

El segundo grado del conocimiento (la memoria) aparece, como hemos visto, a partir del primero. En los tres capítulos finales de la novela, cuando la investigación sobre el contenido de la felicidad artística toca a su fin, el tema de la memoria se presenta en el discurso de forma constante y significativa. El vínculo que une memoria y aprendizaje en la *Poética* aristotélica está presente en *Historia de un idiota* por la forma autobiográfica de ficción que adopta la novela. La rememoración de hechos pasados, su recreación literaria en el cuaderno que está llenando con sus recuerdos, responden a lo que poco antes había afirmado en el consejo de lectura de la Editorial Barras y Estrellas, trasunto que recrea irónicamente el paso de Félix de Azúa por Barral Editores:

[...] para mí la literatura era la construcción de un mundo coherente en el que la incoherencia tiene su propio lugar como tal incoherencia (*HI*, 113).

Y es en ese cuaderno donde el idiota intenta poner orden en sus experiencias. Sólo entonces puede decirse que ha consumado su aprendizaje, a posteriori, cuando ha reflexionado sobre las circunstancias que han constituido su vida. El relato autobiográfico de ficción no es la simple transcripción en escritura de unos acontecimientos supuestamente vividos, sino un discurso dispuesto con el fin de que cada hecho adquiera la categoría de argumento, y que todos esos argumentos apoyen las conclusiones del personaje. La fórmula procede más de un préstamo de la técnica del ensayo, del discurso argumentativo, que del desarrollo cronológico de un cúmulo de sucesos con intenciones puramente narrativas.

La experiencia, tercer grado de conocimiento que procede de la cualidad de la memoria, un conjunto de acontecimientos vividos en torno a la idea de felicidad, es la premisa que da paso a la reflexión. El idiota, que es un animal enciclopédico, no sólo asocia su vida a un lugar y a tiempo concretos. Sus lecturas son un referente de primer orden. Traspasa los límites de su existencia para ir al encuentro de otras vidas que, como la suya, fueron escritas y que él mismo recupera como modelo que debe seguirse o rechazarse. Los comentarios que hace el personaje a lo

## UN BOFETON ARISTOTÉLICO

largo de su discurso son apoyos bibliográficos, opiniones explicativas u orientativas sobre un tema dado, diálogo implícito que recuerda en sus intenciones, que no en su manifestación textual, el diálogo socrático. Los diálogos socráticos se caracterizaban, según Bajtin, por una oposición al monologismo oficial que pretende ser el dueño de la verdad absoluta. La aproximación a la verdad procede, sin embargo, de las relaciones dialógicas establecidas entre los locutores. La oposición al monologismo oficial (llamada en *Historia de un idiota* "noción de autoridad"), la evolución del pensamiento por medio del diálogo (ya sea un esbozo de diálogo, ausente en sus formas pero sugerido en sus contenidos), la confrontación de discursos, el repaso, en suma, de las ideas aportadas en las distintas argumentaciones, son puntos comunes con el espíritu que preside la investigación del idiota, formas heredadas del diálogo filosófico.

Sólo cuando el personaje ha superado las tres primeras etapas y se revela como narrador y escritor de su propia historia toma vigencia la segunda parte del título: *Historia de un idiota... contada por él mismo*, escrita también por él mismo. Entonces está preparado, según la lógica aristotélica, para proceder al salto cualitativo que consiste en hacer abstracción de la vida y elevarla al ámbito de lo universal. El idiota ha parecido entender que sólo si vuelve a reconstruirse mediante el acto creativo que le otorga el entendimiento podrá reunir los fragmentos aislados de su memoria en una unidad, en un objeto artístico que trascienda los límites de lo particular y se instale en el ámbito de lo general. Aquí se sitúa la encrucijada que separa dos mundos: los tres primeros grados de Aristóteles (sensación, memoria y experiencia), caracterizados por el conocimiento sensorial, no tienen continuidad en los otros tres (concepto universal, arte y ciencia), pertenecientes al reino del espíritu. La investigación del personaje se encuentra en el mismo punto. Su familia, la educación recibida, la militancia política y el descubrimiento del sexo, hasta la aparición del Amor personificado en Susana<sup>2</sup>, forman parte de ese mundo de sensaciones percibidas en la infancia y adolescencia. A partir de entonces, en el trueque de funciones entendimiento-imaginación realizado entre estos dos personajes, se abre el camino hacia la filosofía y el arte, el cambio de esencia, el acceso al submundo donde se sale de uno mismo y se aprehenden los contenidos de lo otro. Crear supone pues ser otro yo, desdoblarse, transformarse en lo que uno no era pero que ahora irremediablemente es.

Aristóteles, en su *Poética*, comienza abordando el concepto de arte relacionado con la idea de imitación *αὐτὰ μιμήσις*, piedra de toque para descubrir la esencia de las bellas artes: "Pues, así como algunos con colores y figuras imitan muchas cosas reproduciendo su imagen (unos por arte y otros por costumbre), y otros mediante la voz, así también, entre las artes dichas, todas hacen la imitación con el ritmo, el lenguaje o la armonía, pero usan estos medios separadamente o combinados" (1447a 19-23). La perspectiva que posee sobre el trabajo artístico es mucho más amplia que la de Platón. Para este último, el arte reproduce la realidad sensible, la copia de una copia; la realidad sensible es un reflejo de la realidad ideal. Para Aristóteles, en cambio, la imitación no sólo representa la apariencia exterior de las cosas (realidades sensibles), sino también la esencia de las mismas (realidades inteligibles de carácter universal). Quizá sea esta la primera gran diferencia que separa desde la Grecia Antigua el oficio de la creación, la experiencia del arte, al artesano del artista. Mientras uno fabrica objetos por medio de una técnica adquirida, el otro utiliza la técnica para elevar la obra de arte a la categoría de concepto, trascendiendo los

---

2.- La aparición de Susana en la historia supone un cambio de rumbo en el personaje, un hecho que Aristóteles llama "reconocimiento", pero con la apropiación o intercambio de esencias entre los personajes: "Reconocimiento, como el propio nombre lo indica, comporta un cambio de la ignorancia al saber, que [genera] el amor o el odio de quienes están predeterminados para la felicidad o la desdicha". Este hecho capital corresponde a la transformación de la peripecia, "el cambio de la acción en sentido contrario" (*Poética*, 1452a 24-33).

límites propios del objeto. Imitar es copiar un modelo preexistente; crear es hacer surgir algo de la nada<sup>3</sup>.

Buena parte de la *Poética* está dedicada a establecer diferencias entre los términos planteados<sup>4</sup>. El arte y la ciencia nacen de la experiencia, pero unos y otra no comparten sus aspectos esenciales. Mientras que la experiencia reside en los dominios de lo singular y no requiere de la sabiduría para el ejercicio de los expertos, el arte quiere incidir directamente en la causa de las cosas<sup>5</sup>. Por ello establece la diferencia entre las artes útiles y las bellas artes, la reproducción de objetos con fines utilitarios o como placer puramente estético, el diálogo entre el ser y el existir: "Parecen haber dado origen a la poética fundamentalmente dos causas, y ambas naturales: el imitar [...] y también el que todos disfruten con las obras de imitación" (*Poética* 1448b 4-9). Si en la primera de las causas interviene el entendimiento —actividad intelectual unida a la capacidad de conocer el objeto, y luego de re-conocerlo—, la segunda tiene que ver con la sensibilidad, que aprehende las cosas en sí mismas para posteriormente, mediante el uso de las cualidades imaginativas del sujeto productor, devolverlas transformadas, deformadas o idealizadas con respecto al modelo. El entendimiento es el paso previo para el arte. Ver las cosas en lo que son y no en lo que parecen ser constituye una cualidad reservada exclusivamente a los poetas, el discernimiento entre el ser y el parecer. Sólo puede conocerse el objeto en su aspecto universal si antes se ha operado una especie de "proceso de purificación". En *Historia de un idiota*, el salto supone un cambio cualitativo en la investigación, lo que lleva de nuevo a la dialéctica entendimiento/ imaginación planteada en líneas anteriores<sup>6</sup>.

En la práctica, imitación<sup>7</sup> y contemplación<sup>8</sup> son dos términos que dependen directamente del quehacer artístico. No puede imitarse un objeto sin antes haberlo contemplado, del mismo modo que no puede adquirirse la cualidad contemplativa sin haber hecho abstracción de ese objeto.

3.- Recordemos que, para Aristóteles, la poética es una denominación genérica que incluye tanto la técnica y el arte como la ciencia productiva, del mismo modo que para los antiguos el término poesía comprendía a la epopeya y el drama.

4.- Aristóteles comienza su obra advirtiendo de sus pretensiones, del alcance que deben adquirir el qué, el cómo, el cuál y el cuánto de sus interrogantes: "Hablemos de la poética en sí y de sus especies, de la potencia propia de cada una, y de cómo es preciso construir las fábulas si se quiere que la composición poética resulte bien, y asimismo del número y naturaleza de sus partes, e igualmente de las demás cosas pertenecientes a la misma investigación, comenzando primero, como es natural, por las primeras" (*Poética* 1447a 8-13).

5.- El idiota definía el bofetón recibido como una "causa sin causa", lo que, siguiendo la lógica aristotélica, anuncia de forma velada la resolución de la novela: consagrarse al conocimiento de las causas últimas, sabiendo de antemano que todo va a remitir a un conjunto de contenidos vacíos de significado.

6.- En el libro VI de la *Metafísica*, Aristóteles divide el conocimiento intelectual en tres categorías. La primera es práctica (ciencia normativa: ética, política, etc.); la segunda poética (la ciencia poética, a su vez, se subdivide en artes útiles o técnicas propiamente dichas y bellas artes o artes propiamente dichas: música, poesía, danza, pintura y escultura); la tercera es la ciencia especulativa (física, matemática, teología, etc.). El rasgo que caracteriza a la segunda es la imitación de lo real, que provoca el goce estético.

7.- "El arte imitativo se funda, pues, según dijimos al comienzo, en las tres diferencias siguientes: los medios, los objetos y el modo de imitarlos" (*Poética* 1448a 25-6). Las tres modalidades fundamentales que Aristóteles atribuye a la imitación son las siguientes: realista (representar las cosas tal y como son o fueron), opinativa (tal y como el individuo cree que son) e idealista (como deberían ser). La segunda de ellas es la que practica el personaje de nuestra historia. El peligro que se plantea es el de la excesiva erudición: "Personalmente, en efecto, el poeta debe decir muy pocas cosas; pues, al hacer esto, no es imitador" (*Ibid.*, 1460a 7-8).

8.- Se trata, para Aristóteles, de contemplar las pasiones en su esencia, estableciendo una analogía entre el placer que produce el arte y la contemplación filosófica. Al contrario de lo que sucede con la contemplación trágica, esta capacidad está reservada a una minoría.

## UN BOFETON ARISTOTÉLICO

Ahora bien, cuando el objeto imitado es el examen de la propia vida, se impone la necesidad de salir de uno mismo para autocontemplarse desde el exterior, convertirse en el objeto mismo<sup>9</sup>. Las formas para alcanzar la meta deseada son diversas, los modelos abundantes. El idiota consulta la historia del arte para sopesar las múltiples posibilidades que se ofrecen: algunos artistas nacen ya muertos, como le sucede a Mozart; otros se suicidan, ya sea por el impulso de la pasión romántica (el joven Werther) o por el convencimiento alcanzado mediante la meditación (Van Gogh); otros se recluyen voluntariamente (Proust) o se vuelven locos y acaban recluidos forzosamente (Hölderlin); los que logran salir con vida del envite, o son incapaces de escribir una sola línea (Rimbaud), o se dedican a construir obras maestras (Dostoievski). El artista está alienado, debe abandonar su propia vida para vivir otras vidas u objetos contemplados desde el exterior. Si la muerte de uno mismo no se alcanza en la realidad, debe ser simbólica, la muerte en vida. O se vive de modo placentero, dejándose llevar por la falsedad que rodea a la existencia, o se arremete contra ella, sabiendo que lo auténtico sólo se halla en una muerte necesaria, real o ficticia. El idiota elige este último camino. Su suicidio simbólico le permite averiguar lo que se esconde tras el contenido de la felicidad artística, territorio frecuentado por el mito del artista:

Ahora estaba ciego y sordo, pero con la capacidad de asombro intacta. Me encontraba como al comienzo, antes del primer tortazo, enteramente vacío, abierto y sonriente, pero YA NO ERA YO. Aquél que había hecho el recorrido había quedado atrás. 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 de datos singulares que sólo 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. (HI, 118)

Aristóteles utiliza a menudo el término *mythos* en el sentido de “argumento” o “trama”. García Yebra lo traduce por “fábula”; Cappelletti dice “mito actuado” (*Poética* 1450a 4-5). En tanto que elemento del argumento trágico se contextualiza en la tendencia de los poetas clásicos a construir la trama a partir de la recreación de personajes célebres pertenecientes al mito o a la leyenda tradicional: “Y así lo confirma la experiencia. Al principio, en efecto, los poetas versificaban cualquier fábula; pero ahora las mejores tragedias se componen en torno a pocas familias, por ejemplo, en torno a Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Télefo y los demás a quienes aconteció sufrir o hacer cosas terribles. Así pues, la tragedia técnicamente más perfecta tiene la estructura dicha” (*Poética* 1453a 17-23).

Si el idiota alude a esos otros personajes anteriores, es porque contienen la esencia de lo que busca, la encarnación del mito del artista. El único modo de conocer el objeto real de estudio es identificarse con él. Como un actor de tragedia, representa el papel de artista maldito que le ha sido encomendado, vive el mito del artista sabiendo que sólo así podrá comprender lo que se esconde tras la máscara. Lo que todavía no sabe, es que la máscara no se moldea sobre las facciones de ningún rostro en particular, es únicamente la representación de una idea, un estereotipo. Sufre la ceguera de Edipo, personaje que representa, como el propio Aristóteles ejemplifica, la mayor de las situaciones trágicas: el que ignora lo que hace, el que actúa sin saber por qué, el

9.- Para Aristóteles, la característica esencial de la imitación poética es tener por objeto a un sujeto, el hombre: “Mas, puesto que los que imitan imitan a hombres que actúan, y éstos necesariamente serán esforzados o de baja calidad (los caracteres, en efecto, casi siempre se reducen a éstos solos, pues todos sobresalen, en cuanto al carácter, o por el vicio o por la virtud), o bien los hacen mejores que solemos ser nosotros, o bien peores, o incluso iguales, lo mismo que los pintores. Polignoto, en efecto, los pintaba mejores; Pausón, peores, y Dionisio, semejantes. Y es evidente que también cada una de las imitaciones dichas tendrá estas diferencias y será diversa por imitar cosas diversas como se ha indicado. Pues también en la danza y en la música de flauta y en la de cítara pueden producirse estas desemejanzas, así como en la prosa y en los versos solos” (*Poética* 1448a 1-11).

10.- “pues buscando no por arte sino por azar hallaron la manera de producir tales situaciones en las fábulas; y así se ven obligados a recurrir a las familias en que acontecieron tales desgracias” (*Poética*, 1454a 10-4).

que busca sin conocer lo que quiere encontrar<sup>10</sup>:

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 DENTRO, 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, 117-8)

El mito tradicional se convierte en arquetipo para la tragedia, la materia sobre la que el poeta ordena las partes de su argumento<sup>11</sup>, el punto de partida sobre el que pueden crearse otros mitos, variantes de un mito, personajes que nacen a partir de personajes anteriores, recreaciones que conservan un sentido primero. Es lo que Félix de Azúa confiesa como esquema propio en la estructuración de sus novelas con respecto al mito del centauro Quirón y el episodio de su autoinmolación en beneficio de Prometeo, lo que recorre *Historia de un idiota* de principio a fin: "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 inmoldándose 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" (J. A. Tello, 1998: 200).

La mitomanía —"tendencia morbosa a desfigurar, engrandeciéndola, la realidad de lo que se dice" (D.R.A.E., 1992)— es un recurso para crear ilusiones de realidad en la obra literaria, pero también el origen del que proceden las grandes mentiras de nuestro tiempo. Por esta razón, los esfuerzos del idiota se concentran en dismantelar esos grandes mitos que conforman el universo de la cultura occidental, herencia de un pasado ingenuo, lastre de un futuro que repite esquemas prefigurados y comportamientos adquiridos, vuelta sobre los propios pasos. La variante es el primer paso sesgado con el que comienza la ambición del ser original.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Poética*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1974.
- . *Metafísica*. Ed. trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982.
- . *Acerca del alma*. Introd., trad. y notas de Tomás Calvo Martínez. Madrid: Gredos, 1983.
- . *Poética*. Introd., trad. y notas de Ángel J. Cappelletti. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- Azúa, F. de. *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- Tello, J. A. "Félix de Azúa: la ironía es inseparable de la novela moderna". *Turia* 45, junio 1998, pp. 195-201.

11.- Para el filósofo, "Los argumentos, tanto los ya compuestos como los que uno mismo compone, es preciso esbozarlos en general, y sólo después introducir los episodios y desarrollar (un argumento)" (*Poética*, 1455b). Se trata pues de esbozar el argumento ofrecido por la tradición (mitos) mediante la imaginación del poeta, articular los episodios, definir los caracteres de los personajes y desarrollar la trama.