

ÚLTIMA SANGRE, PRIMERA PIEDRA. POESÍA DE FÉLIX DE AZÚA (1968-2007)

Juan Antonio Tello  
Universidad de Zaragoza

En el homenaje que Félix de Azúa rinde a Vázquez Montalbán en el diario *El País* (20 de octubre de 2003), luego de la muerte de éste en el aeropuerto de Bangkok, evoca el momento en que se conocieron en casa de José María Castellet. La descripción que hace de la Barcelona de los sesenta —«una época muerta» en un «tiempo congelado, un año que duró más de una década»— no dista mucho de la que se ofrece en su última novela, *Momentos decisivos* (2000), cuyo telón de fondo circunda lo que podría llamarse la etapa prenovísima. El periodo que va de 1962 a 1964 se presenta como una época oscura de conformismo social en la que se había perdido «la tensión heroica de la posguerra» y donde aún no podía adivinarse la efervescencia política que tendría lugar posteriormente. En esta «infecta sacristía de franquistas y católicos» conviven la miseria y el arribismo, el proletariado y una burguesía que busca ganar dinero fácil por medio del estraperlo y del negocio inmobiliario. La población barcelonesa está formada por «ese pequeñísimo grupo compuesto por una coherente y desordenada población de estraperlistas, gobernadores, comerciantes monopolistas, directivos de club de fútbol, inmobiliarios, jugadores de polo, amigos del capitán general, y, en fin, todo el vertido de la guerra civil sobre un país declarado tierra de expolio».

Pere Gimferrer y Félix de Azúa, hombre sabio y hombre humillado, que aprenden a comer (libros) por boca de El Buitre, trasunto de Francisco Ferrer Lerín en *Diario de un hombre humillado* (1987), habían mantenido ya debates encendidos en las páginas de la revista *Triunfo*, incluso antes de que la célebre antología *Nueve novísimos poetas españoles* (1970) viera la luz. Esperaban a Vázquez Montalbán con la ilusión y el temor de quien iba a conocer a un «revolucionario», a un «temido columnista de la resistencia», una «personalidad de la izquierda radical». A su llegada, breve saludo con la cabeza y gesto serio, Manolo espeta la fórmula de Celaya: «La poesía es un arma cargada de futuro»; y poco después: «Ya la he fastidiado, anda, José María, saca el whisky». La frase, claro, es síntoma de una época. Lo social ha perdido vigencia y ha agotado sus propuestas estéticas. Una nueva generación de poetas expresará sus discrepancias hacia la poesía de posguerra. En este mismo artículo-homenaje, Azúa reconoce la relativa arbitrariedad en la elección de los poetas antologados por Castellet, muchos de ellos pertenecientes al grupo de influencia barcelonés o cercanos a éste, con la inestimable colaboración de Pere Gimferrer. José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún o los autores de la denominada Escuela de Barcelona, en torno a Carlos Barral, José Agustín Goytisolo o Jaime Gil de Biedma, habían formado parte de la antología elaborada por Francisco Ribes *Poesía Última* (1963), donde se apreciaba ya un cambio significativo de pensamiento poético con la mirada puesta en el simbolismo y el postsimbolismo europeos. Se ponía en duda la capacidad de la expresión poética ligada a técnicas realistas, así como la capacidad de aprehensión de la realidad por medio de un discurso puramente racional y lógico. El texto poético, supeditado hasta entonces al hecho político y social, o justificado por él, recobraba poco a poco sus atribuciones estéticas y la consideración de su especificidad lingüística.

En la “poética” que abre su participación en la antología novísima, Félix de Azúa había expresado con su habitual ironía una oposición radical a esta manera de entender la poesía. No es que la poesía social se hubiera convertido en un arma arrojada contra la situación política del país, sino que los poetas que la practicaban debían ser arrojados, ellos mismos, del panorama literario español, renovadas las lecturas de referencia, recuperado el espíritu del 27, representante inmediato del aperturismo hacia la tradición literaria europea, del Romanticismo a las Vanguardias, o de un hispanismo que conectaba directamente con la tradición barroca. Aparte de un conjunto de características propias de su escritura, no faltan referencias tampoco en la primera poesía novísima a autores de este periodo, bien integradas en el propio corpus poético o como alusión a título honorífico. La primera parte de *El velo en el rostro de Agamenón*, por ejemplo, se abre con una cita de Gabriel Bocángel: «Mucho duraste

al mar, él te eternice», del mismo modo que hacía Guillermo Carnero con su poema “Donde el milagro fue naturaleza”. En “Memento en la feria de San Isidro” puede leerse: «la ceniza de toda la ceniza ceniza enamorada», en clara alusión al famoso soneto de Quevedo “Amor constante más allá de la muerte”, incorporación de la palabra del otro en el propio discurso. Este gusto por lo barroco, presente no sólo en los autores citados, sino también en muchos otros, incide de lleno en la especificidad de la poesía de los sesenta: predominio del recurso expresivo sobre el carácter testimonial, renovación lingüística y métrica con respecto a presupuestos anteriores, tratamiento manierista del poema, culturalismo, etc., factores todos ellos que pueden apreciarse principalmente en los poemarios de la década de los setenta: *Cepo para nutria* (1968), *El velo en el rostro de Agamenón* (1970), *Edgar en Stéphane* (1971), *Lengua de cal* (1972) y *Pasar y siete canciones* (1977).

Volvamos, sin embargo, a los comienzos, si atendemos al relato autobiográfico que el propio Azúa hace en su “poética” novísima, donde narra la impresión causada por el festival que los hermanos del Colegio La Salle Bonanova de Barcelona habían organizado para sus alumnos. En uno de los poemas escuchados, el rapsoda «lograba imitar con sorprendente precisión el relincho de una yegua»; en otro, perteneciente a *Platero y yo*, la recitación juanramoniana se acompañaba de sucesivos cabeceos, como en el relincho de un burro. Para el Azúa colegial, que comenzaba por entonces a componer sus primeros versos, esta experiencia le resulta tan definitiva como después para su personaje de *Historia de un idiota* (1986) el «bofetón aristotélico» que recibe por pronunciar en público la palabra “coño”<sup>1</sup>. Es en esta quinta novela donde regresa de nuevo a unos recuerdos que ya habían quedado plasmados en el poema “Sexta elegía” de *El velo en el rostro de Agamenón*, una de las pocas composiciones donde hay referencia directa a hechos identificables desde el punto de vista autobiográfico: «Escuela: hace ya mucho tiempo que percibo tu significación: / perfecto idiota entarimado en tiza de alma de pez de lago / rubicunda mejilla anafeitada y verbo maloliente [...] / sobre el rebaño modelado a pupitre y a banquillo de reo; / pizarra como velo del templo...». «Pizarra como velo del templo», es decir, enseñanzas carentes de cualquier atisbo de verdad, de cualquier aprendizaje significativo.

Años más tarde, en la Pamplona de 1961, episodio de su vida transfigurado en *Las lecciones de Jena* (1972) e *Historia de un idiota* y presente, por otra parte, en “Navarra” (*Cepo para nutria*) de modo tangencial, reunía poemas y acumulaba lecturas a la espera de su entrada en los ambientes literarios de Madrid, donde ya había

1.- *Vid.* TELLO, Juan Antonio (2001-2003): “Un bofetón aristotélico”, *Tropelias*, 12-14, pp. 541-547.

comenzado la ceremonia de visita a casa del maestro Vicente Aleixandre. Antonio Colinas lo recuerda del siguiente modo: «En la casa de Aleixandre se cruzaban todos los caminos de la poesía novísima, pero no hasta el extremo de que él fuera –como equivocadamente se ha dicho– el coordinador del proyecto. De hecho, los poetas que yo veía por Velintonia –me refiero a los que le visitaban con frecuencia– no pertenecían al ámbito catalán [...] Vicente se preocupaba por todos, pero jamás hacía “amiguismo”. Que no contaran con él para algo en lo que no hubiera autenticidad»<sup>2</sup>; y Marcos-Ricardo Barnatán: «Vicente Aleixandre me había recibido casi al año de vivir en Madrid, pero su generosidad no se había quedado en una simple visita de cortesía, sino que el maestro había tenido la paciencia de oírme de viva voz un par de poemas que por casualidad llevaba yo conmigo. Era el comienzo de una venturosa costumbre que pronto comenzaron a practicar todos, o casi todos los poetas de la generación»<sup>3</sup>.

De la criba a la que Félix de Azúa somete su «carpetita de trescientos folios» escritos hasta la fecha se conservan veinticuatro poemas que aparecen con el título *Cepo para nutria*, su carta de presentación en la nómina novísima. Algunos de ellos, “Tamerlán”, “Antes morir que pecar”, son seleccionados para la nómina de Castellet junto a otros que luego aparecerán en *El velo en el rostro de Agamenón* (“Memento en la feria de San Isidro”, “El jugador de dátiles”, “Soldadesca”) y en *Edgar en Stéphane* (“Función superestructural”). *Cepo para nutria* fue publicado en la editorial madrileña Pájaro de papel, colección de Marcos-Ricardo Barnatán: «Suena el teléfono. Sé que haces una colección de poesía. Nos conocemos de vista de la facultad. Pedro Gimferrer leyó mis poemas. A él le gustan. Quiero que los veas y los publiques si te gustan. Bien. Cita en la cervecería de correos, frente a Nuestra Señora de las Comunicaciones, es más tranquilo [...] Al otro lado del teléfono Félix de Azúa. Llega con un manojo de asombrosos versos, mecanografiados en cuartillas. Son poemas herméticos, irónicos, algo crueles, gozan de la ambigüedad pero no comparten el modernismo decadente de Gimferrer y Carnero [...] El libro es su primer libro, *Cepo para nutria*»<sup>4</sup>. Este libro puede encuadrarse dentro de una serie de publicaciones –*Arde el mar* (1966) de Pere Gimferrer, *Dibujo de la muerte* (1967) de Guillermo Carnero, *Una educación sentimental* (1967) de Manuel Vázquez Montalbán, *Teatro de operaciones* (1967) de Martínez Sarrión, etc.– que marcan un primer momento generacional de toma de posiciones estéticas. Ángel L. Prieto de Paula señalaba tres corrientes dentro de la poesía

2.- COLINAS, Antonio (1989): *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid, FCE, p. 226.

3.- BARNATÁN, Marcos-Ricardo (1984): “Cuando los novísimos comenzaban a serlo (Tres fragmentados años de la década prodigiosa)”, *Barcarola*, 16-17, p. 73.

4.- *Ib.*, p. 75.

joven de la época: un «narrativismo prosaísta y una poesía dialéctica» representada por autores como Vázquez Montalbán, Félix Grande, José Miguel Ullán, José María Álvarez, el equipo “Claraboya”, etc; una tendencia neorromántica y preciosista en la que se incluiría a Félix de Azúa, Pere Gimferrer o Carnero; y un intento de poesía concreta materializado en la obra de Fernando Millán, Enrique Uribe o Zen Roca<sup>5</sup>. Si *Nueve novísimos poetas* había sido el emblema para la nueva poesía, *Joven poesía española* (1979) de Concepción G. Moral y Rosa M.<sup>a</sup> Pereda es el último testimonio del movimiento generacional de los sesenta en cuanto grupo, diecisiete poetas que incluyen buena parte de la nómina novísima –a excepción de Vázquez Montalbán y Ana M<sup>a</sup> Moix– y otros más jóvenes pero convergentes en sus presupuestos: Jaime Siles, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Jesús Munárriz, José Luis Jover, etc. En todos ellos se da la vocación aperturista que caracteriza los últimos años del franquismo.

Félix de Azúa ha sido incorporado, bien por año de nacimiento, bien por presupuestos estéticos, en el grupo nuclear de la generación, más o menos coincidente con lo que José María Castellet llamó la “coqueluche”. Renovación lingüística, tratamiento artificioso del poema, neobarroquismo, culturalismo, gusto por lo *camp*, existencialismo negativo, propensión gnoseológica, intelectualización reflexiva, abandono de la rima y de las formas métricas tradicionales, son algunos de los rasgos de tipo temático y técnico que han servido para delimitar críticamente un tipo de escritura que da el contrapunto literario a la generación de posguerra y abre nuevas expectativas en la poesía española de las tres últimas décadas. Buena parte de estas características son sin duda atribuibles a la poética azuesca. Otras forman parte de la anécdota, o simplemente de su etapa formativa como escritor. La crítica de los años setenta no ha dejado de calificar sus primeras obras de herméticas, difíciles de leer, con un claro formalismo compositivo, de absoluta libertad preceptiva, sin concesión alguna al sentimiento. A la luz de las sucesivas poéticas que han ido apareciendo tanto en obras colectivas como individuales descubrimos un ideario que vincula en todo momento poesía y verdad, al mismo tiempo que subraya el carácter superfluo de cualquier formulación que sobrepase el ámbito estético o de pensamiento. En la “poética” novísima advertía ya que a la hora de enjuiciar un poema debían olvidarse todo tipo de atribuciones políticas, en clara alusión a la supuesta función social de la poesía: «Juzgo a la literatura desde la literatura y no desde la tribuna electoral»<sup>6</sup>. Una vez pasadas las escaramuzas generacionales, las sucesivas poéticas informan sobre el

5.- PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996): *Musa del 68. Claves de una generación poética*. Madrid, Hiperión, p. 77.

6.- CASTELLET, José María (2001): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona, Península, p. 136.

trasfondo real de su escritura, visibles también en su faceta narrativa: la explicación del tiempo, la palabra como encrucijada entre lo uno y lo múltiple, la dialéctica entre razón y fantasía, una poética del silencio de la que se espera descubrir los rasgos de lo esencial, una tarea que sólo puede concluir en el fracaso, como bien muestran sus personajes de novela.

Uno de los factores que han contribuido a alimentar el hermetismo literario del autor ha sido sin duda el alejamiento entre yo poético e identidad personal. Para él, la incidencia de la biografía en la confección del poema resulta desdeñable o irrelevante: «En la poesía de verdad lo que habla es la lengua, no el poeta. El poeta es biográficamente despreciable. Es simplemente el sostén, la superficie de inscripción donde la lengua habla de sí misma», dirá en el aviso de *Farra*<sup>7</sup> (1983). La ironía, el culturalismo, dos de sus señas de identidad, también han ayudado a ocultar las emociones en un espacio poético de tono narrativo y quiebro intelectual, centrado en la expresión de la idea, según una necesidad de conocimiento que gobierna toda su obra. Ello no impedirá, en cambio, que a través de otros recursos estilísticos o elecciones temáticas vayan apareciendo algunas pinceladas de lo personal, desde la conciencia generacional hasta el tema erótico-amoroso o simplemente aspectos velados de su privacidad. En los libros publicados en la década de los setenta, principalmente en *Cepo para nutria* y *Pasar y siete canciones*, el tono confesional arropa lo colectivo, con pequeñas alusiones a paisajes familiares, o a utopías colectivas, como es el caso del poema “Tamerlán”, donde se evoca, por medio del nombre del conquistador eurasiático, la figura del Che Guevara, uno de los símbolos mayores de la libertad, elevado luego a la categoría de mito: «la gente dice de él que fue muy frívolo / juventud amor y muerte...». El personaje de *Momentos decisivos*, Alberto, tiene en su estudio una fotografía del Che clavada en la pared. Félix de Azúa dedica un capítulo de la novela a esta circunstancia, un cuadro en su particular exposición de ideas. José María Castellet destaca sobre la aparición de este mito en la poesía novísima su capacidad de paralizar la imaginación creadora de los individuos, su poder de dar sentido al universo. El mito, al hilo de la interpretación que hiciera Roland Barthes en *Mythologies*, «no es un concepto, un objeto o una idea: es un modo de significación, una forma»<sup>8</sup>, un signo de los tiempos que remite a su ser signo y que forma parte de todo un entramado semiológico. Para el personaje Alberto, en la combinación del póster y la pared hay un vacío que interroga sobre las nuevas formas de decir el arte futuro. José María Álvarez y L. M.<sup>9</sup> Panero le dedicaban también sendos poemas en la antología novísima –“G.

7.- PROVENCIO, Pedro (1988): *Poéticas españolas contemporáneas: la generación del 70*, Madrid, Hiperión, p. 93.

8.- CASTELLET, José María, *op. cit.*, p. 30.

I. Don't Go To Vietnam” y “El poema del Ché”, respectivamente–, dentro de la mitología sesentayochista que hace de lo *camp* una red de alusiones y referencias con sabor de época. En esta misma línea habría que interpretar alguna de las canciones de *Pasar...* Desde una estructura poética que se apoya en la tradición popular, aunque con la extensa libertad compositiva que caracteriza el género, se da cuenta tanto de los excesos metafísicos de la literatura con ambiciones románticas como de las últimas utopías redentoristas de la generación del 68.

En el primero de los casos, por ejemplo, encontramos la “Canción del Beato Ferrán de Girona”: «Así que he de mirar lo impenetrable / para pensar, si me es posible, lo impensable. / Y la noche, en su esfera repleta, / me dio lo que buscaba; / un hueco perforaba / la negrura completa. / Aparecióme el hueco como abismo: / el hueco era yo mismo». Aquí hay una imagen del yo confirmada en otros poemas como el que hace el número X de *Edgar en Stéphane* –«este vacío es su propio vacío. Es todo lo que intenta llenar con su vacío»– y el titulado “Santo Domingo de Silos” –«voz de piedra y oquedad»–, o “Caretta-VIII”, de *Lengua de cal*: «La voz no es mía / muchos míos no hacen un yo / el estruendo de un yo / no ensordece más que a su poseedor». El yo es un lugar vacío, una oquedad sólo rellenable en el espacio que ocupa el otro. En la “Canción de los reclutas del 71”, la capacidad de entendimiento aparece velada para los ojos de lo humano, como ya se apuntaba en *El velo en el rostro de Agamenón*, o posteriormente en la trilogía de las lecciones: «¿Quién en los cielos vida me conserva / ángel o demonio y sustituye / mis ojos por dos vendas cruzadas?».

En el segundo de los casos, la nota al texto de la “Canción de la campesina vengadora” aclara el sentido del poema, una recreación de la canción utilizada por los makhovistas para «acusar al revisionismo bolchevique de un exceso metafísico en su concepción del trabajo». Su protagonista, Pugatschov, «fue un cosaco revolucionario que encabezó la insurrección antifeudal de 1773», decapitado dos años más tarde<sup>9</sup>; o la “Canción de los subversivos alcoyanos a sus compañeros que iban a ser fusilados en Valencia (1869)”, donde por medio de una referencia histórica se establecen correspondencias entre pasado y presente en diversas épocas revolucionarias. Unas y otras plantean la pérdida de ideales y valores revolucionarios, cuyo último bastión supone precisamente el mayo francés, y en consecuencia la generación de Félix de Azúa, antes de abandonarse a la sumisión complaciente de la sociedad económico-liberal, que el escritor no se cansará de fustigar desde su faceta de columnista<sup>10</sup>.

9.- AZÚA, Félix de (2007): *Última sangre*. Barcelona, Bruguera, p. 182.

10.- Vid. AZÚA, Félix de (2006): *Esplendor y nada*. Barcelona, Leqtor.

Canciones de trabajo o “patriotas” como las citadas, de amor, de cuna e incluso villancicos y canciones trobadorescas encuentran eco y lugar en la poesía de Azúa, tratadas en tono reivindicativo o simplemente irónico. En el “Villancico introductorio” de *El velo en el rostro de Agamenón*, los tradicionales pastorcillos se convierten esta vez en “castorcillos”, y según esta lógica combinatoria se permutan frases y palabras con el juego lingüístico como motivo principal del poema: «el camino de casa», «el rabo plano», «la nariz en alto», «el río», «el palacio», etc. En la cita inaugural de *Cepo para nutria*, del poeta occitano Jaufré Rudel —«(Ver ditz, qui m'appella lechay / Ni deziron d'amor de lohn, / Car nuls autres joys tam no-m play / Cum jauzimens d'amor de lohn)»<sup>11</sup>— se plantea, a través de una cita de temática amorosa que desarrolla el tópico cortés del amor lejano, uno de los puntos centrales de su poética, el tema sujeto-objeto, y a partir de aquí el concepto de distancia representativa, lugar indefinido en que se mueve toda escritura. Ambas ideas, como veremos posteriormente, tienen un amplio desarrollo. En los versos siguientes a los que aparecen en la cita de Rudel se enuncia la imposibilidad de tal proyecto de escritura: «mas so q'ieu vuoill m'es tant ahis» [«lo que yo quiero me está prohibido»], como lo está también en la estética idealista que Azúa recrea en sus poemas. La distancia representativa, el espacio perceptivo que separa al sujeto de su objeto, a la escritura de sus ambiciones de verdad, es únicamente reducible por medio de la muerte del individuo, muerte simbólica, como se verá más tarde en varias de sus novelas, especialmente en *Historia de un idiota*, mito del artista cuyo fin último es la autocontemplación, es decir, la muerte en vida.

En *Pasar y siete canciones*, y luego en *Farra*, Félix de Azúa parece hacer balance de los “años heroicos” al tiempo que entra en una etapa de descreimiento total de la poesía. En esta última colección, sin duda la más personal, hay poemas de un tono muy diferente al acostumbrado. El que hace el número XXX cuenta, por medio de una voz desplazada, la historia de una niña que camina descalza todas las noches desde su cama a la cama de su padre para cogerle de la mano, pues así cree que le salvará la vida, ya que una vez soñó que se moría. El poema, que en lo principal no responde a la biografía del autor, sino a la recreación de un relato referido, como ya sucediera, por ejemplo, en el nacimiento de la trama que da pie a su novela *Cambio de bandera* (1991), surge no obstante de una acumulación de experiencias y de emociones, de recuerdos de la infancia y de escenarios compartidos. De una factura bellísima, único en su poesía, estos versos, vistos desde los ojos de la mujer adulta, alcanzan una

11.- Versos pertenecientes al poema “Lanquand li jorn son lonc en mai” (“Cuando los días son largos en mayo”). Existe una versión castellana en *Canciones completas / Guillermo IX, Duque de Aquitania y Jaufré Rudel*, ed. de Luis Alberto de Cuenca y Miguel Ángel Elvira. Madrid, Ed. Nacional, 1978.

carga afectiva inusitada con el telón de fondo del mar, presente en muchas de sus composiciones. Mar Mediterráneo o Cantábrico, desde Cataluña o desde la playa de La Concha de San Sebastián, donde Félix de Azúa reside algún tiempo, y que sirve para hacer balance de los años pasados, de sus libertades y sus sujeciones, en compañía de un amigo, «un héroe sin tarea» cuya pérdida, en esos momentos, sería ya irreparable: «Es que la fuerza se desboca en la edad viril, / justo cuando ya se ha ceñido a nuestro cuello / el eslabón de hierro que transforma / la cuerda de piratas en carroña estatal [...] Ahora, precisamente ahora / que hemos dejado atrás la resaca del mundo, / el dogma ciego que fumiga el seso / y los vagos afectos y la pasión sin forma, / precisamente ahora puede ahogarse cualquiera / en un piraucha inflable una tarde de octubre, / sin que la mano haya dejado firma / ni siquiera en el agua» (*Farra*, III). En el “Envío” que cierra este libro —«¡yo que quise apropiarme del mundo! / las guerras, la dignidad, las leyes, / ¡qué pequeños juguetes / entre las manos de un chico petulante!»—, se constatan las lecciones impartidas por Heráclito: los días se repiten pero ya no son los mismos, como también había observado Jaime Gil de Biedma en “Elegía y recuerdo de la canción francesa”, que Félix de Azúa ha tenido presente en más de una ocasión: «Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos...»<sup>12</sup>.

En el primer poema de *Pasar...* pueden leerse versos como éste que parece evocar circunstancias de épocas anteriores: «ya no ríe ni llora muchacha ninguna / ni amigos con libros comprados en Francia / ni noches mañanas auroras crepúsculos nada / no hay nada de nada ni frío». A finales de los años setenta, el cambio de canon poético está consumado y cada cual tomará a partir de entonces caminos personales en su particular búsqueda poética: «Es verdad con razón dais la espalda y seguís la tarea / que hasta ahora os había ocupado: la lucha y la gloria. / Pero aquí estoy yo solo por siempre jamás / para siempre». A juicio de Pere Gimferrer, el abandono —o la interrupción— de la poesía por parte de Félix de Azúa no se debe ni a un final de ciclo ni a la búsqueda de otros lenguajes —narrativo y ensayístico— que pudieran satisfacer su estar histórico, sino a que su poesía se ha convertido en una isla dentro del contexto hispánico<sup>13</sup>. Así lo confirma el propio Azúa en el inédito “C” que añade a su *Poesía completa (1968-1988)*<sup>14</sup>: «Tiempo que es memoria y proyecto al pasado / y recordar que entonces quise hacerme a mí mismo / porque cuando se es joven la vejez es una arte. / Por la misma razón yo soy cierto futuro / es decir, heredero, porque soy hijo mío / [...] soy ahora mi herencia y mi propio heredero, / aguardando el desgarrar de

12.- GIL DE BIEDMA, Jaime (1992): *Las personas del verbo*. Barcelona, Seix Barral, p. 125.

13.- GIMFERRER, Pere (2007): “Cancel”, en AZÚA, Félix de: *Última sangre*, op. cit., pp. 8-9.

14.- AZÚA, Félix de (1989): *Poesía completa (1968-1988)*. Madrid, Hiperión.

la revelación». Lo cierto es que estos tres versos —«apenas un brillo un suspiro pasé y se acabó. / Puertos polvorientos y multicolores de donde partí / a la nada inmóvil silenciosa una sin nombre sin mí»— parecen retomar la imagen de antiguas batallas, esencialmente la misma y única batalla que se plantea ya en “Cambios”, el poema inaugural de *Cepo para nutria*, llámese verdad, sabiduría o simplemente voz: «La batalla no despeja los barcos quietos / en San Juan de Luz ya da igual / blancas sus velas / se balancean oyendo mi quejido».

A finales de los setenta, Félix de Azúa comprende que el camino emprendido regresa a sus comienzos, cerrando un círculo que agotará sus propuestas estéticas o sus ambiciones de verdad: «Así he llegado a aborrecer / este oficio de orfebre / cuando tuve recuerdos / demasiado presentes / para mis ojos ciegos...» (*Farra*, XIV). Las razones de su abandono deben buscarse, no obstante, en sus poéticas, en una concepción de la poesía heredera del legado moderno, en la caída de la venda—el velo—que ciega una visión que se quiere esencial, “casa del ser” heideggeriana, palabra que habla del tiempo y escruta la historia, voz del silencio primigenio, el “otro lado” al que se aspira para nombrar el Todo, comulgar con él desde la parte que regresa a ese Todo, un “objeto total” que es al tiempo “individuo”, “especie” y “Dios”, anónima y universal. En los tres inéditos que Azúa añadía a su *Poesía completa (1968-1988)*, el tono confesional es lo suficientemente explícito como para avalar las reflexiones anteriores: la lengua es la manifestación de lo ciego y lo mudo («Todo lo ciego y mudo, allí, en el cráneo, de oscuro se hace lengua»); la verdadera poesía se da únicamente desde la visión del muerto, de aquel que contempla y se autocontempla fuera de las limitaciones del espacio-tiempo («Cuando sólo la edad te cura la herida pascaliana, / vivir siempre mirando el suelo que es casa de la muerte. / Y cuando seas efecto verás la luz oscura, los hermanos / gemelos en realidad, lo mismo»); la poesía es palabra que nombra lo intangible, retorno a los principios, pensamiento de un comienzo, o de un bostezo («Yo vivo en el otro misterio, / la voz atada, palabra y destino, verbo y disparo, / pensar sagrado igual letal artillería, / boca de un mundo en cuya lengua nazco / y soy el pensamiento de un bostezo»).

\* \* \* \*

La poética de Félix de Azúa, del mismo modo que su narrativa, se mueve entre los conceptos polares de repetición y variante. De hecho, toda escritura culturalista que asume un proyecto sistemático, como es el suyo, fluctuará entre ambas nociones con un marcado afán revisionista. La piedra es el símbolo que mejor define la idea

de repetición, lo inmutable, lo que permanece, el esquema previo de toda creación, el rastro de una cultura heredada en un murmullo polifónico, y también margen de maniobra entre lo colectivo y lo personal. La literatura se convierte, en este sentido, en un eco de otras voces que, una vez convocadas, deben silenciarse en beneficio de una voz propia, voz pronunciada desde el silencio. Son muchos los ejemplos que atestiguan un punto de partida continuamente tensionado entre la repetición de la letra muerta y el deseo de la palabra fundacional. Desde sus primeros versos se alude a una tierra que «no puede ser labrada», pues «hay en ella alquitrán hay piedras / raíces inquebrables, esqueletos de bronce» (“El espectro”). La biblioteca—recordemos el relato de Jorge Luis Borges “La biblioteca de Babel”, paradigma de variaciones con repetición ilimitada— se convierte en el gran templo de la muerte (“Fin del juicio”). El futuro se prefigura en el pasado, es su repetición y su variante (“Parálisis”). La palabra es eco de otra palabra, la imagen de un pez preso en el agua, un «cepo para nutria» (“Narval”). Desentrañar verdades a través de la palabra poética implica perseguir voces, visitar lugares ya transitados, hacer de la memoria olvido, del olvido nuevo comienzo. Si esta estética de la repetición consiste en el hecho de apropiarse de otras voces para poder convertirlas en una voz renovada, el deseo que se le opone, la escritura de la creación pura, sólo puede proceder, como acabamos de ver, desde ese silencio que es punto de partida para la creación *ex nihilo*, descanso de la historia o paréntesis del discurso. La posibilidad de decir algo que no haya sido dicho con anterioridad—idea utópica donde las haya— implica un proceso de vaciamiento cultural, una dialéctica negativa que remonta a los orígenes, «en el límite que no limita nada / la nada» (*Edgar*, “Nocturnos”, VII). El fin de la escritura poética, diálogo entablado entre tiempo y silencio, un no tiempo en realidad, o tiempo como principio de la historia, tiende entonces a ese «silencio escandaloso» que se da en «el coloquio entre muerte y vacío» (*Lengua de cal*, II).

De la práctica de una escritura como retorno procede la función de la poesía como ordenación del caos, explicación de la historia. De las múltiples referencias que la jalonan, fragmentos de la cultura, surge un entramado intertextual que visitará tanto el mito y la filosofía como la literatura y la historia en un aparente desorden que, sin embargo, tiene bien definidas sus líneas generales. Por medio de la cita, de la alusión, de la referencia, se revisa el concepto. La poesía es expresión de la idea y forma de pensamiento que abre alternativas distintas a las de la ciencia. *Lengua de cal*, por ejemplo, está dedicado a Tales de Mileto. Este filósofo presocrático es el primero en intentar ofrecer un comentario significativo del mundo físico sin hacer referencia explícita a lo sobrenatural, el primero en trascender el tradicional enfoque mitológico

que había caracterizado la filosofía griega de siglos anteriores. Física y metafísica intentan, cada una por su lado, poner orden frente al desorden de la creación. Cuando Félix de Azúa dedica, en este mismo libro, un poema a la memoria de José María de Torrijos y, poco después, otro a Jeremy Bentham, cuyo busto preside el claustro del University College de Londres, en realidad está oponiendo estos mismos modos de entender la historia, basados esta vez en la dicotomía Racionalismo-Romanticismo. Otro ejemplo. *Edgar en Stéphane* está dedicado al capitán Hatteras, el personaje de Julio Verne. *Las aventuras del capitán Hatteras* (1866) narra la expedición de los tripulantes de "Avante" hacia las tierras inexploradas del Polo Norte. Realidad histórica y ficción literaria se combinan en el descubrimiento de lo desconocido, arquetipos para el acceso al conocimiento. Con las referencias a Lassale, joven economista hegeliano amigo de Marx, y a Laski, también economista, en el poema V de la serie, se da pie a una explicación del curso de la historia, una filosofía de la historia implícita en estos versos que obedece a dos principios fundamentales. El primero de ellos, la historia como fruto del azar, enlazaría con las ideas de Arthur Schopenhauer y su divisa *eadem sed aliter*, las mismas cosas pero de otra forma, principio de la repetición y de la variante literarias; y, por extensión, con los contenidos de la poética mallarmeana, la literatura —o el poema— como resultado del azar. El segundo responde a la realización teleológica de un designio. El sentido de la historia se deduce de su dirección. Teología, metafísica, materialismo histórico. Todas estas afirmaciones, en fin, pueden contrastarse en el poema "Función superestructural". La literatura es una forma de la historia: «Literatura es la forma de la historia / como si hacer poesía fuera la leyenda de una sola palabra»; la historia una forma de la literatura: «Literatura es la historia / letra de historia donde la lupa puede ver los sistemas en frases que se muerden la cola...». Pero del mismo modo que esta poética del silencio procede mediante un movimiento dialéctico de sucesivas negaciones, el movimiento histórico se concibe como una forma de guerra, otra de las manifestaciones de lo negativo: «una forma de historia muy sutil / no por eso menos unida a la guerra y a los dioses». Trascendencia y negación, como se ve, están vinculadas de modo indisoluble, como sucede también en el movimiento dialéctico del pensamiento hegeliano, motor de la evolución de la subjetividad, un camino de conocimiento que quiere hacer de las sucesivas negaciones una última y rotunda afirmación final. "Nemrod", "El lago de la noche", "De norte a norte", "La presa del lago", circundan esta idea de la historia como manifestación de lo negativo, que tendrá su correlato en *Historia de un idiota* desde posiciones estéticas que aportan pruebas "científicas" procedentes del intertexto literario o pictórico. Seres abyectos como el cura o el barbero en *Don Quijote*; Fernando VII pintado

por Goya; Pilatos, Goliath y Herodes en la pintura del barroco italiano; criminales y canallas en Faulkner y Dostoievski; asesinos en *Macbeth*; Don Giovanni cantado por Alfredo Kraus; usureros, políticos corruptos, financieros explotadores, aristócratas degenerados en *La comedia humana*, *En busca del tiempo perdido* o *El rojo y el negro*, afirman que la representación artística de Occidente es reflejo de «un gigantesco conjunto de ENEMIGOS ALTAMENTE ESTIMADOS». La representación artística de la Historia, la crónica de los hechos en su devenir, mimetizados en sus aspectos puntuales o esenciales, individuales y arquetípicos, demuestra que el verdadero motor que mueve el mundo se alimenta necesariamente de sus componentes negativos.

El camino de conocimiento es voz en la noche, palabra que busca a tientas sus contornos verdaderos a través del pensamiento mítico, distancia representativa entre el ser y la nada. El poema titulado "Antikeimemos" ilustra esta idea desde un ángulo filosófico, la experiencia moderna del objeto. En Martin Heidegger, la relación entre sujeto y objeto, la capacidad de lo objetivo, se constituye por medio del sujeto kantiano, que reúne los principios trascendentales, las categorías y formas de la intuición que hacen posible la objetividad. *Antikeimemos*, del griego *antikeimai* ("estar enfrente", "ser opuesto en la lucha"), es el adversario, un contrapoder que atraviesa el ámbito de las costumbres y de lo habitual, la esfera de la *polis* y su poder, para reunir más allá de sus territorios las fuerzas de combate en un no lugar, sin reglas ni límites, que es el lugar de la creación, de la palabra que funda. Vinculado con el concepto *polemos* de Heráclito y las connotaciones de violencia que lo acompañan, la idea de la creación poética aparece unida, como hemos visto, a la guerra o la batalla, al abismo de la muerte, muerte de uno mismo en uno mismo<sup>15</sup>: «La vida del hombre es finita / y el saber es en cambio infinito / y el saber espolea la vida violentando ese límite puro» (*Pasar*, V). El sujeto es, como dijera Hölderlin, un signo, extraño a sí mismo, que debe ser trascendido por la violencia, sobrepasado en la distancia que separa al sujeto de su objeto de deseo, en la insondabilidad de lo trascendente, en la capacidad denotativa de la escritura. El ser humano es él y su abismo, pretende escapar a sus límites y abrazar su esencia mediante el extrañamiento, un extranjero por cuanto se despoja de su propia subjetividad para proyectarse en el otro que desea ser. Denotar es ir más allá de los propios límites, violentarlos, trazar la imagen de un traspaso, el del yo a su otro yo, la muerte personal en beneficio del doble trascendido: «Y por inconcebible no mortal / sino metamorfosis / de uno mismo a sí mismo / como pareja de sí mismo y sin embargo otro [...] / entre las gentes que se reproducen siendo iguales» (*Lengua de cal*, VIII).

15.- STEINWEG, Marcus (2005): *Conférence 49: Monstruosité éthique (Das Unheimliche 2)*. Paris, CCS.

El drama del peregrino que persigue el reflejo de su figura ante el espejo, imagen especular del padre, como se sugiere en *Las lecciones suspendidas* (1978) y vuelve a reaparecer, curiosamente, en el "Testamento" de *Última sangre* (2007), marca el principio y el fin de una poesía escrita al hilo del tiempo. La poesía es palabra en el tiempo. El camino de conocimiento está vinculado con una idea revisionista de la escritura que encuentra sus antecedentes más inmediatos en el pensamiento moderno. El Zarathustra de Nietzsche se declara «un caminante y un escalador de montañas»<sup>16</sup>; Hiperión de Hölderlin busca lo elevado «en la profundidad del saber», «en la oscuridad del pasado», «en el laberinto del futuro»<sup>17</sup>; Baudelaire, en su célebre poema "Le voyage", compara el conocimiento con «el veneno que reconforta», el camino conduce «al fondo del abismo», los verdaderos viajeros parten sin un porqué, acompañados por su fatalidad, llevados, sin rumbo fijo, por su curiosidad<sup>18</sup>. Los viejos conocimientos que convoca el yo poético van despertando igualmente del abismo, y se aparecen al personaje como un sueño que «se corta como el cordón umbilical rompe al recién nacido en dos partes irreconciliables» (*Edgar*, VII). El momento del nacimiento es una escisión respecto del origen, el fragmento de un todo. Si el comienzo nace en los abismos del ser –ser colectivo– y finaliza en la contemplación desde la cumbre, como bien ha sido representado en la imaginería moderna, la escritura se convierte en una forma de permanencia en lo escrito, un método regresivo que pretende desenmarañar las múltiples voces que hacen referencia al pensamiento del origen para, como dice Baudelaire, encontrar algo nuevo, una palabra virginal, objetivo de todo lenguaje que se precie de poético. La enseñanza mallarmeana es ineludible. Al igual que la obra poética de Stéphane Mallarmé, Azúa practica un discurso ambicioso, deliberadamente oscuro, antirrealista, cargado de simbolismo, en el que se convoca el poder sagrado de la palabra. La originalidad de la escritura reside en el diálogo entre repetición y variante, según la máxima del poeta francés expuesta en "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" (1914): «¡Toda esta novedad en la repetición! / ¡Jamás golpe de dados abolirá el azar!», recuerda Azúa.

La imagen del camino aparece muy pronto en la poesía de Félix de Azúa, concretamente en "El espectro" de *Cepo para nutria*, y encuentra su máximo desarrollo en *El velo en el rostro de Agamenón* y en *Edgar en Stéphane*, aunque con distintas reformulaciones en *Pasar y siete canciones* y *Farra*, donde, esta vez, el

16.- NIETZSCHE, Friedrich (1997): *Así habló Zaratustra*. Introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, p. 223.

17.- HÖLDERLIN, Friedrich (1996): *Hiperión*. Trad. de Jesús Munárriz. Madrid, Hiperión, p. 80.

18.- BAUDELAIRE, Charles (1972): *Les fleurs du mal*. Introd. de Claude Pichois. Paris, Gallimard, p. 166.

motivo es la navegación. Lo mismo sucede en sus novelas. La estructura básica que las conforma no difiere en esencia de la que se plantea ya en sus primeros versos<sup>19</sup>. En la primera parte de *El velo*, de título "El rostro de Agamenón", situada «en las cercanías de la sima de Kermadec», lugar exótico donde los haya y fuente de todo tipo de preciosismos descriptivos y exuberancias referenciales, se presenta a «un inocente» que va a sufrir castigo por sus veleidades metafísicas. Mito griego, tradición cristiana, legado moderno, proyecciones prerrafaelistas a la manera de Dante Gabriel Rossetti o referencias contemporáneas contribuyen a crear un mundo de reflejos culturales sin coordenadas espacio-temporales precisas. El espacio de la escritura es interior, puramente autorreferencial. La ciudad sumergida aparece como un «abismo lejano y luminoso», un mundo de paz y de belleza patrimonio de la muerte. El bañista –la causa de este universo fantasmagórico– y Berenice –su efecto– se aproximan al altar de Neptuno donde el primero será sacrificado. Causa y efecto, como sucede en el relato de Edgar Allan Poe de título "Berenice", con quien el personaje comparte el mismo linaje, el de una «raza de visionarios». Eageus vive encerrado en sí mismo, entregado a la contemplación de los objetos del universo. Como para el bañista de *El velo*, Berenice es una especulación abstrusa e inconexa que procede de su inteligencia. Sus dientes, con los que el personaje se obsesiona hasta tal punto que los roba de su tumba y los guarda en una caja, son manifestación de las "ideas". En la segunda parte de *El velo*, curiosamente, unos dientes «sagrados» toman especial protagonismo en la ceremonia de sacrificio de un niño, dientes blancos y relucientes como espectros que hunden en el mundo de los sueños.

El personaje está hecho de recuerdos, de formas de la cultura, y es esta misma escritura palimpsesto la que le conduce a una muerte sin remisión. De modo que la primera parte, ambientada como hemos visto en un conjunto de islas neozelandesas, lo que es tanto como decir en ningún lugar, tiene su paralelismo en el desierto polvoriento de la segunda parte del libro, "El rostro de Agamenón", que no es, como se sabe, sino una máscara cuya representación más conocida hace alusión a la descubierta en 1876 por Heinrich Schliemann en Micenas y de la que, no obstante, se desconoce identidad alguna. La leyenda informa sobre el destino que aguarda a Agamenón, rey de Argos, a su regreso de la guerra de Troya, la muerte a manos de su esposa Clitemnestra, según la narración de Esquilo en la primera obra de la trilogía de la *Orestíada*. El personaje mítico de Clitemnestra había aparecido con anterioridad en el poema "Antes morir que pecar" (*Cepo para nutria*). El camino de regreso, consistente en el desgarrar del

19.- Para un estudio pormenorizado puede consultarse TELLO, Juan Antonio (2008): *La mirada de Quirón. Literatura, mito y pensamiento en la novela de Félix de Azúa*, Zaragoza, P. U. Z.

velo del templo, sintetizado en el poema "El lobo en casa", de estructura similar a "El rostro de Agamenón" (un caminante, un rayo lejano, un sendero de piedra, un trueno lejano, el velo, el cuchillo que rasga el velo, la muerte del personaje), también será reformulado desde el punto de vista narrativo en *Las lecciones suspendidas*. Ambas propuestas llevan aparejadas la idea de la muerte y ésta, a su vez, la de la contemplación de las formas, como le sucede al Egaeus de Edgar Allan Poe.

La diosa Maya personifica el engaño y la seducción. Su velo oculta la última verdad desconocida para el hombre, el paso de la vida a la muerte. En este símbolo se recrea una de las incertidumbres del idealismo filosófico, saber si el mundo objetivo no es de hecho sino una ficción fabricada por el propio entendimiento, un producto de la subjetividad. La serie de los diez primeros poemas de *Edgar en Stéphane* esboza los contornos teóricos del camino de conocimiento desde la dialéctica entre sueño y realidad, la pertinencia del saber científico o el metafísico, el diálogo entre el peregrino y el yo poético que son, claro está, el mismo personaje. A la que sigue "Piedras inscritas", segunda parte que podría ser considerada como una sucesión de imágenes de la historia, cuadros de época, como se dice en los versos iniciales, que se convocan por su especial significado: «Sí, obra del sueño: hace tiempo que contemplo tu / significación / de cómo duermes y haces vivir otras vigiliadas al dormirme / de tu fecundo vientre estoy hablando / de las imágenes que se repiten en tu galería» (*Edgar*, I). Y más tarde leemos: «pero no es uno el sueño sino elevado por sí mismo a sí mismo / y nos devuelve desde muchos caminos / hasta el mismo lugar –aquel teatro recuerdo / este pozo en ruinas- desde distintos paisajes / hacia el mismo paisaje», un escenario al que se regresa en las últimas páginas de *Historia de un idiota* con idénticos motivos: contemplación de la propia imagen ante el espejo, descubrimiento de la idiocia congénita tras la «cara de yeso» del protagonista –«párpados de yeso» en *Edgar*– después de haber recorrido los caminos de la felicidad filosófica y artística. El tránsito lleva al conocimiento de uno mismo –destino délfico– mediante el recorrido de las imágenes expuestas en la galería de una cultura heredada, en la inmensa escenografía del arte y del pensamiento occidentales, un «calvario de entendimiento» al que no se accede sin dolor ni sufrimiento.

La inversión de los términos realidad y fantasía, sueño y vigilia, hace pensar inevitablemente en las ideas del filósofo Arthur Schopenhauer<sup>20</sup>. Si la realidad es mera sugerencia, la imaginación es el camino que debe desembocar en los territorios de la verdad. Con el desdoblamiento del sujeto en objeto de reflexión, del poeta en peregrino,

20.- SCHOPENHAUER, Arthur (1998): *El mundo como voluntad y representación*. México, Porrúa.

el pensamiento de lo propio no es más que un conjunto de símbolos ajenos a partir de los cuales desentrañar enigmas. El objeto es, en definitiva, un ideal gnoseológico, como destaca Adorno en su *Dialéctica negativa*<sup>21</sup>. El lenguaje poético se concibe como gnosis, forma de conocimiento cuyo fin último es el nombrar, pues sólo desde la capacidad que tiene el lenguaje de dar un nombre a cada cosa puede alcanzarse la certeza de la identidad. El signo, en cuanto potencialidad del sentido, abre una posibilidad de ser y, por ello, la capacidad de distinguir lo verdadero de lo falso, ser signo y significado, para paliar el gran abismo constatado por el pensamiento trágico, por un Hölderlin convocado por Félix de Azúa de manera explícita –«Espíritu mismo de la poesía...» (*Pasar y ocho canciones*)– e implícita, como sucede en su poema "C": «Yo [...] perdido como estoy entre piedras y plantas extranjeras, / granito, feldespato –dicen– cuarzo, lagartos, cardos, / la inocente potencia de la tierra / repleta de gran lujo y grande fantasía».

Todo peregrinaje se forma sobre la base de un retorno –retorno nietzscheano– que devuelve al cero de la existencia, una idea que el filósofo alemán desarrolla en *El nacimiento de la tragedia*<sup>22</sup> y que Azúa incorpora a su ideario poético. El peregrino se cruza en el camino con su propia imagen de vuelta y fatigada. Caminar es llenarse de otras voces para ir deshaciéndose de ellas a medida que se avanza hacia el origen, a medida que se cae en el abismo del yo, cuando éste no es ya más que el vacío de uno mismo, abandono del ser primero y abrazo del yo futuro. La poesía ofrece la posibilidad de nombrar lo Uno mediante el fragmento. En el poema "Quiebra es la resta", la célebre frase "divide y vencerás" adquiere otras connotaciones. El fragmento es multiplicación de la unidad, la unidad es división o resta de lo múltiple, pero la unidad no equivale a uno, sino a cero, «todo principio es cero», cero es el principio de la existencia y de la escritura, como ya había demostrado con otro tipo de razonamientos e intenciones el Alfred Jarry de *Faustroll*<sup>23</sup>. El resultado de toda suma –Dios, lo Uno, el silencio– da igual a cero. En este sentido, la primera piedra, como palabra fundacional, palabra que debuta, está en el origen de la "última sangre", estigma de ese comienzo que Azúa simboliza finalmente en el génesis bíblico. El mito edénico y el episodio de Caín y Abel son, según este razonamiento, equivalentes. Félix de Azúa ha abordado ambos motivos desde su narrativa y su obra de ensayo. El

21.- ADORNO, Theodor (1984): *Dialéctica negativa*. Madrid, Taurus.

22.- NIETZSCHE, Friedrich (1997): *El nacimiento de la tragedia*. Introd., trad. y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial.

23.- JARRY, Alfred (1980): *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*. Préface de Noël Arnaud. Paris, Gallimard, p. 108.

primero aparece en *Cortocircuitos*<sup>24</sup>, el segundo en *La invención de Caín*<sup>25</sup>. Seis de los siete poemas que componen *Última sangre*, última palabra poética del escritor, retoman los personajes del Génesis de un modo similar a como habían sido tratados en libros anteriores. Adán, Eva, Caín, han abandonado el paraíso o la tierra prometida, han sido expulsados de su origen, donde todo es igual a sí mismo, donde la palabra se dice en su comienzo, en compañía de los dioses, han emprendido un camino que no desea sino el retorno. La idea del poema "Eva y Abel", por ejemplo, está ya en *Edgar en Stéphane*, en el «brillo del oro», primer sueño personificado en el "muñeco de barro" que remite a toda creación (I), en el «árbol sin partes» donde todo es cero, al que se regresa después de haber recorrido el camino (X). El «sempiterno arco de luz omnipresente con forma de ojo abierto» ("Eva y Adán") sigue siendo un faro para la poesía, el mito se actualiza con ropajes contemporáneos, desde Euskadi hasta Nueva York. El fragmento poético conserva sus aspiraciones de recrear un momento fundacional —«Cuando pienso casi lo pienso todo sólo que triturado»—, la expulsión de Caín se reproduce en su estirpe, de la que todos formamos parte, condenada a un eterno vagar en la espera paciente de la repetición: «Quedó el camino hasta la puerta hollado / con pisadas de sangre [...] sangre de Abel / y huellas de Caín [...] / volver a empezar» ("Piensa Caín en su familia"). Primera piedra, última sangre, repetición y variante, causa y efecto, silencio y murmullo, principio y fin para volver a empezar.

24.- AZÚA, Félix de (2004): *Cortocircuitos. Imágenes mudas*. Madrid, Adaba.  
25.- AZÚA, Félix de (1999): *La invención de Caín*. Madrid, Alfaguara.

#### POSICIONARSE EN EL CAMPO LITERARIO: EL CASO PÉREZ-REVERTE

David Viñas Piquer  
Universitat de Barcelona

Sucumbo a la tentación de empezar con Borges. Citándolo:

Me disgusta la gente que me pregunta, por ejemplo: ¿admira a Shaw? Sí. ¿Admira a Chesterton? Sí. ¿Y si tuviera que escoger entre ellos? No tengo que escoger entre ellos. Son cosas diferentes, ¿no le parece? Supongo que se puede decir que Chesterton era más capaz de entretejer historias que Shaw, en general un hombre más sabio que Chesterton. Pero no se me ocurre pensar en una especie de duelo entre ellos. ¿Por qué no podemos tenerlos a los dos? (Cfr. Peicovich, 1999: 25).

Cambiamos ahora los nombres. El de George Bernard Shaw por el de Juan Benet, por ejemplo, y el de Gilbert K. Chesterton por el de Arturo Pérez-Reverte. El primero, sin duda, más sabio que el segundo, pero el segundo, sin duda también, más capaz de entretejer historias que el otro. Y ahora tocaría la elección entre ambos. Pero nos salva la pregunta de Borges: ¿por qué no podemos tenerlos a los dos? Examinemos el claro indicador espacial de la cuestión: tenerlos a los dos... ¿dónde? La respuesta es obvia: en el *campo literario*. Como se sabe, esta expresión —como la de *campo intelectual* y *campo del poder*, entre otras— se convirtió en uno de los conceptos más operativos de la sociología de Pierre Bourdieu y sus seguidores, y su utilidad metodológica parece incuestionable para analizar el tema que quiero invocar aquí: el del posicionamiento de un escritor en el campo literario de su época. Este posicionamiento está en gran