# FÉLIX DE AZÚA O LA VUELTA A LA IMAGINACIÓN DEL FUTURO

LAURA SILVESTRI
UNIVERSIDAD DE UDINE (ITALIA)

*¿Dónde mirar, en esta breve tarde,*
*y encontrar quien me mire*
*y reconozca? .....*
*Y miro el mundo, desde esta soledad,*
*le ofrezco fuego, amor,*
*y nada me refleja.*
Francisco Brines

## La aventura de la escritura

Dos años después de ser incluido en la célebre antología de Castellet y en el momento en que la dictadura está a punto de desaparecer, Félix de Azúa abandona la poesía y se dedica a la novela, como si quisiera, con esta elección, poner al servicio de los demás el saber adquirido en su actividad de *poeta novísimo*. Es decir: de un poeta interesado en todo tipo de experimentación lingüística y preocupado sobre todo por romper con la tradición[1].

De hecho, sus primeras obras en prosa, *Las lecciones de Jena* y *Las lecciones suspendidas* , no desarrollan una trama coherente a través de la concatenación lógica de episodios, sino que yuxtaponen una serie de símbolos para contar la historia minimalista de un intelectual que inútilmente intenta *poner en acción* su palabra. En ambos libros, el lenguaje no remite a una supuesta realidad desde la cual poder establecer un sentido inteligible, como ocurre en una narración, sino que se refiere a una "verdad" personal, que sólo se puede alcanzar provisionalmente

1 Castellet (1970).

a través del procedimiento analógico y metafórico de la poesía. Por tanto, más que novelas, las dos obras se podrían definir libros de prosa-poética[2].

Puesto que el mundo coincide con su representación lingüística y cambia en consonancia con las modificaciones del sistema representativo adoptado, el discurso aforístico de la poesía parece ser el más adecuado para traducir la nueva situación de libertad. Comunicando las ideas tal y como se le han ocurrido, sin respetar el orden cronológico, Azúa difumina la lógica sobre la cual se sostenía la dictadura: gracias a la falta de nexos causales ahora todo está en el mismo nivel, libre de cualquier tipo de principio jerárquico.

Por otra parte, cuando en España se hace imprecindible re-inventar el futuro, la cultura occidental ha perdido la fe en el progreso y en la "gran narración" en que se fundaba aquél. El discurso que, en *Las lecciones de Jena* y en *Las lecciones suspendidas* presenta una serie de símbolos sin conectarlos entre sí, refleja por lo tanto el llamado *deconstructivismo* de la época contemporánea: la fragmentación del discurso historiográfico y novelesco en relación con el referente, objeto de su palabra, gracias a la cual cada uno puede ser el *testigo* de su propio tiempo, organizando la realidad a su manera.

Sin embargo, la descomposición del orden, según el cual *lo que viene después* es considerado como *causado por*, destruye la posibilidad de orientación por parte del lector. Frente al caos de imágenes independientes, siempre en concurrencia entre sí, él se encuentra en el nihilismo estético-mora que Hegel consideraba consecuencia inevitable del pensamiento sustentado exclusivamente por la poesía.

Como se puede comprobar en *Ultima lección*, la última novela de la trilogía, la palabra del poeta, por ser monológica (in-divisible, no-compartible) transforma la libertad en una pesadilla, donde todo vacila, escapa "y es de otro a cada instante"[3].

La tercera novela, que pertenece al género policíaco - un género que supone una narración verosímil, cuyo objetivo es resolver un enigma con la ayuda de la lógica causal - introduce un tipo paradójico de representación mimética.

La acción se desarrolla en un cuartel narra un caso de traición.Andrés Gainz, el acusado, acaba por ser fusilado, aunque a lo largo del libro no se demuestra su culpabilidad.

Por otro lado, cuando termina la historia, el narrador explica que el problema que se debe resolver no es el que aparentemente el texto plantea, sino uno anterior a la novela y causa de la misma. Como se lee en el epílogo, se trata de identificar unos restos humanos encontrados en una gruta marina:

> Esta historia fue escrita tras el hallazgo casual de un despojo humano de la cueva de la Molla, cerca del Cabo de Creus ... El examen del forense puso de manifiesto una singular circunstancia. Aunque no era descartable la muerte por accidente, o incluso el asesinato, algunos restos de piel y carne momificada por la acción salina, evidenciaba que el cuerpo había sido devorado. En un principio se pensó en las gaviotas, luego en los cangrejos, pero en el informe final se hablaba de ratas para hacerlo más verosímil a los ojos de una autoridad muy distanciada del mar. De hecho, las ratas no podían acceder a la cueva[4].

La declaración del autor difumina la textura misma de la trama, poniendo de manifiesto su carácter arbitrario y contradictorio. Obligando al lector a recomenzar la lectura desde el princi-

2 Cf. Silvestri (1993; 1994a; 1994b).
3 Azúa (1970: 20).
4 Ibid.: 137-138.

pio para buscar los indicios necesarios al reconocimiento, el autor invierte la dirección del tiempo cronológico sobre el cual afirma haber fundado su historia. De esta manera, confunde la verosimilitud poética, que atañe lo ideal, con la verosimilitud narrativa, que concierne lo real. Los episodios del enredo no se unen según la lógica necesaria de la acción, sino según la dinámica accidental de la conciencia. Y es a partir de tal confusión que en el mundo novelesco es imposible encontrar cualquier tipo de verdad. No sólo no se puede saber si Gainz es culpable o no, sino que ni siquiera se puede descubrir de quién es el esqueleto.

Sumergidos en el espacio inestable y ambiguo de la subjetividad, los personajes no poseen rasgos autónomos. Detrás de sus figuras, palabras, pensamientos y actos, se entreve siempre al autor que, constantemente en primer plano, los despoja de su ser y a su vez es expropiado del suyo. En efecto, el esqueleto de la cueva, podría ser tanto de uno como de los otros, puesto que la carencia de identidad de los personajes refleja la pérdida que sufre el mismo autor al mezclar, sin método alguno, prosa y poesía. En este lenguaje resbaladizo, que no se sujeta ni a los límites formales del discurso en verso ni a las condiciones de sentido de la narración, la identidad desaparece, siendo ésta el resultado de una especificidad articulada a través de categorías conceptuales.

Por consiguiente, los enigmas que en *Ultima lección* no encuentran solución apuntan al hecho de que sin la identidad (sin el reconocimiento por parte de los demás), el sujeto no logra insertarse en el tiempo colectivo de la historia. Frente al peligro de perderse en lo posible inmanente de la interioridad, quedando descolgado del movimiento general, sin ninguna clave para entender lo que ocurre a su alrededor, Azúa se ve obligado a aceptar la *forma racional de la realidad* y, sometido al mundo existente, en 1984 escribe *Mansura*..

## La escritura de la aventura

Como se lee en el "Aviso al lector", la novela es una "versión sumamente libre"(5) de la crónica de Jean de Joinville acerca de la cruzada del rey Luis de Francia. Esto significa que con *Mansura* Azúa empieza de nuevo su trayectoria de novelista, apelando al doble nivel de significación de la parodia. Por un lado, contamos con el significado referencial de la obra de Joinville y, por otro, con el nuevo significado que adquiere el texto al ser transformado en una obra de ficción. En efecto, Azúa cambia el género de la antigua crónica, eligiendo unos elementos y rechazando otros. La recontextualización del relato medieval procede de la toma de conciencia de que en nuestra época la historia (verdadera y ficticia) es un modo de contar los hechos no sólo de acuerdo con determinadas reglas, sino también a partir de cuentos ya existentes. "Hoy en día, siempre que se trate de contar algo, la materia prima es una *historia* (y a ser posible *una buena historia*). No un material empírico bruto, sino un determinado recorte de la realidad, un particular enfoque o encuadre de la misma"(6).

En el momento en que la escritura no sobrepasa el metalenguaje que la constituye, el autor no es el que explora la realidad y la imaginación en busca de cosas nuevas, sino el que considera lo ya dicho desde un nuevo punto de vista.

Tomando el texto francés de Joinville, traduciéndolo al castellano y trasladándolo desde una perspectiva referencial a un ambiente catalán, Azúa consigue el plurilingüismo ideológi-

5 Azúa (1984: 17).
6 Cruz Rodríguez (1986: 16).

co-social indispensable para crear una verdadera novela. En el diálogo, surgido del encuentro entre el texto histórico y el texto ficcional, la *voz* de Azúa resuena con acento propio al diferenciarse de la *otra palabra* que confluye en el mismo objeto de su discurso. Y es esa palabra la que crea el fondo sobre el cual se empiezan a percibir los matices particulares de la prosa de Azúa.

En el "Aviso al lector", el autor expresa la intención de renovar el valor de la aventura, revelando, así, la nostalgia por un tiempo en que *contar historias* era un modo de adquirir una identidad haciendo algo socialmente útil. Por otra parte, de la larga crónica de Joinville, Azúa elige el episodio de Mansura. Es decir: la batalla en que por primera y última vez los cruzados decidieron atacar a sus enemigos, sufriendo la mayor derrota de la cristiandad en Tierra Santa.

La historia que debía fundar el mundo posible y fijar la identidad del sujeto se convierte en la *historia de un fracaso* . Para Azúa, en efecto, narrar su propia época, entrando en la lógica de la aventura, sólo sirve para darse cuenta del efecto destructor del paso del tiempo sobre la acción humana. Actuando, el hombre quiere dejar una huella duradera de sí mismo, pero, una vez cumplido su proyecto, el resultado de su acción no le corresponde porque él ya no es el mismo que lo había pensado.

Saber que todo está destinado al fracaso y que no se puede alcanzar lo que más se quiere también es el sentido de *Historia de un idiota* y de *Diario de un hombre humillado.* Aquí, el intento de revisar la aventura personal y colectiva de los años de la transición destruye la esperanza de poder cambiar el status quo. Como afirma el protagonista de *Diario de un hombre humillado*, narrar significa darse cuenta de estar viviendo en el tiempo de la pobreza, de la idiotez, de la banalidad, de la inutilidad:

> Para no resbalar sobre las dudas, me contesto a la pregunta ¿por qué escribo este diario? no menos de tres veces a la semana!.... hay una tendencia *moderna* a responder del siguiente modo: escribo este diario porque escribo para mí mismo en perfecta libertad. Por lo menos durante la presente semana, mi caso es el opuesto: no sólo no lo escribo para mí mismo, sino que escribo este diario con el fin de que ninguno de los múltiples Mismísimos que me habitan sobresalga, me tiranice ...Así pues, respuesta de esta semana: escribo este diario porque no tengo nada que decirme, ni maldita la falta que me hace(7).

Por tanto, el *desgarro de la revelación*, el *aprendizaje de la decepción* , es el rasgo inconfundible de la escritura de Félix de Azúa, su seña de identidad. Como ya había ocurrido en las novelas poéticas, incluso en las de carácter narrativo vemos que cada posibilidad que se le presenta al individuo se convierte en seguida en su contrario; la creatividad concuerda con la deconstrucción, mientras que la libertad de hacer coincide con la posibilidad de deshacer y deshacerse.

## La ética y la escritura

Este proceso de deconstrucción-creación se hace más evidente en *Cambio de bandera* (8). En su penúltima novela, Azúa cuenta un fracaso de la historia nacional más reciente: el proyecto separatista del País Vasco en 1937. Pero, aquí, el interés no está centrado en el hecho de que Luis Larrazabal, el protagonista, cumpla o no lo que se había propuesto, sino más bien en los

7 Azúa (1987: 71)
8 Cf. Gonzáles (1993)

motivos de su derrota. O sea: su extremado apego a la causa y la estricta fidelidad a sus principios, como si con este libro el autor hubiera querido destacar el cambio de función, que ha experimentado la novela actual. En el momento en que la narración, al reunir todo lo que se ha dicho sobre la praxis humana, ya no permite contar *historias nuevas* de las cuales poder sacar nuevos modelos de conducta, la *semántica de la acción* muestra el camino para alejarse de sí mismos y de las propias creencias dogmáticas.

Si *Ultima lección* enseña los engaños de la prosa poética, *Demasiadas preguntas*, la última novela de Azúa, entra en las manipulaciones de la prosa narrativa, subrayando la necesidad de encontrar un modo alternativo para representar lo real.

En este caso, la acción se desarrolla en el Madrid de los primeros años ochenta. Dámaso Medina, un profesor de filología, cree que su muerte está próxima a causa de una misteriosa enfermedad de los ojos. Se conforma, entonces, con la idea de su amigo, Silvestre Gómez Pastor, autor de novelas populares, que quiere escribir con él una grámatica castellana y proponérsela al Ministerio de Cultura. Con el dinero cobrado, Medina podrá asegurar el futuro de su hijos, Dálila y David, y pagar los gastos para la defensa de Ferrucho, compañero de Dálila, detenido injustamente. Sin embargo, Ferrucho muere en la cárcel y los dos amigos renuncian al proyecto tras la absurda pretensión del ministro, según el cual la gramática debería cumplir en América la misma función que tuvo la de Nebrija en su época. Desaparecen, pues, la esperanza de riqueza y a la vez la ilusión de libertad con las que el fin de la dictadura había permitido soñar; bajo el flamante rostro de la democracia siguen perpetuándose los viejos aparatos de poder que han controlado España no sólo durante el franquismo, sino desde el principio de su historia, a partir de los Reyes Católicos. Así, los dos personajes comprenden que la única vía de escape es una reorganización de la experiencia que tenga en cuenta tanto lo simbólico como lo conceptual. Al final del libro, donde Silvestre recupera la conciencia y Dámaso la vista, se lee:

> Cuando por fin vio el firmamento azul pálido, tachonado por las estrellas de abril se le cortó la respiración ... Era la cúpula incorruptible que protegía a los mortales en su viaje cósmico. No era un pedregal, ni un erial, ni el abismo vacío de un orden muerto. Era su casa y su pensamiento, era un cuerpo y estaba vivo(9).

El hilo conductor de la novela es, como ha afirmado el propio Azúa, "la impunidad con que se transmiten las herencias", las herencias. Vale decir: que se transmiten a través de las prácticas discursivas; o mejor dicho, a través de las estructuras conceptuales que, como el procedimiento causal, entablan relaciones convencionales entre el caudal de la experiencia y las reglas lingüísticas, conduciendo fatalmente al contagio de las ideas y de las conductas(10).

La primera víctima de estos automatismos es el novelista que, convencido de que, gracias a sus novelas, podrá fustigar los vicios sociales como ocurría en el tiempo de Balzac, intenta influir en la trama general del destino colectivo. Al orientar su mirada (y la de sus lectores) hacia el pasado, se vuelve cómplice inconsciente del ministro, guardando la herencia de un sistema que de hecho había querido destruir.

Por otra parte, el filólogo sabe muy bien que la realidad es sólo un modo de relacionar los acontecimientos según un determinado fin. Sin embargo, a pesar de ser un especialista del lenguaje, cae en la misma trampa. En efecto, desde premisas diferentes, los dos personajes llegan a resultados análogos. Tanto el saber científico del uno como el saber narrativo del otro son ina-

9 Azùa (1994: 204).
10 Cf. Sperber (1993).

decuados para comprender una realidad que a fuerza de manipulaciones ha perdido sus perfiles. Ambos, por lo tanto, se mueven a ciegas hasta que el escritor se da cuenta de las consecuencias de su acto, y obliga a su amigo a que haga lo mismo. El puño con el cual Silvestre golpea a Dámaso, quitándole de los ojos los pellejos que los encubrían, adquiere casi el sentido del *Stoss* heideggeriano: el golpe que, desplazando al sujeto de su sitio habitual, le permite ver la realidad desde una perpectiva que todavía no había considerado .

Según este nuevo punto de vista, la libertad no tiene nada que ver con el sistema de la erudición ni con la lógica de la comunicación. Es más bien algo que, al estar arraigado en la vida misma, sólo se puede alcanzar por medio de ese ejercicio poético del pensamiento que Heidegger llama *la vuelta a la casa del ser* (11).

En los dos personajes se puede vislumbrar al propio autor en un doble papel: el de poeta-narrador, que quiere ser *guía de la polis* por su capacidad de asimilar la palabra del otro y convertirla en palabra propia, y el del poeta-filósofo erudito, que habla desde lo alto de su inmenso saber y de su esmerado manejo de las palabras.

En este sentido, *Demasiadas preguntas* es la novela en que Azúa enlaza sus dos prácticas de escritura, para ponerse *dentro de* su propio lenguaje, y recuperar así la totalidad de su ser.

Esto le permite invertir el rumbo seguido hasta ahora: en vez de ir de la subjetividad a la objetividad (de la práctica de poeta a la de novelista) utiliza la narración para volver al tiempo anterior a toda técnica de escritura. Esta inversión le ofrece al autor una nueva perspectiva, desde la que vuelve a considerar los puntos filosóficos esenciales de la antigua *sapientia* de los poetas, recuperando la *ética originaria* de su palabra. Una ética que no dicta normas de conducta, sino que muestra el camino apto a descubrir en el cuerpo el lugar del verdadero saber que anuda la dimensión explicativa con la comprensiva; el lugar donde el sujeto *levantando la mirada* mide la distancia que le separa del cielo, quedando suspendido en la duda de sus preguntas, la mayoría de las cuales no tiene respuestas.

El lenguaje del cuerpo no ofrece soluciones, ya que en él, la explicación ya está en la formulación del problema fundamental que se plantea alrededor de la muerte.

Entonces, es desde el punto de vista del *vivir para la muerte* que se entiende el apego del autor a la novela, a la que no hace mucho ha dedicado reflexiones específicas: "que no pretenda ser un poema; que exponga un fragmento del mundo histórico; que lo exponga con sencillez; que tenga por asunto un conflicto singular; que explique ese conflicto en la forma más adecuada; que no intente alcanzar una idea real y verdadera; que esté tradajada conforme al oficio del novelista"(12), y sobre todo que empuje al lector a imaginar, desde un punto de vista crítico, otros modos de concebir el mundo.

Al dictar estos preceptos, Azúa ha comprendido que no cabe ninguna salvación en el tiempo infinito de la poesía, más allá de la realidad. El único modo para trascender la condición humana es el de transfigurar poéticamente la historia, convirtiendo el medio de condenación en una esperanza de libertad.

Gracias al ejercicio poético del pensamiento, el lenguaje se libera de todo tipo de espectativas de sentido, ofreciendo la posibilidad de un futuro verdaderamente alternativo. Arraigada en el ser y expuesta al viento de la historia, cada palabra se transforma en un organismo viviente, capaz de renovarse en relación con los cambios del sujeto y del mundo que le ha tocado en suerte.

---

11 Cf. Zaccaria (1992).

12 Azúa (1993: 111).

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Azúa F. (1972). *Las lecciones de Jena*. Barcelona: Seix Barral.

Id. (1978). *Lecciones suspendidas*. Madrid: Alfaguara.

Id. (1981). *Ultima lección*. Madrid: Legasa.

Id. (1984). *Mansura*. Barcelona: Anagrama.

Id. (1986). *Historia de un idiota contada por el mismo*. Barcelona: Anagrama.

Id. (1987). *Diario de un hombre humillado*. Barcelona: Anagrama.

Id. (1991). *Cambio de bandera*. Barcelona: Anagrama.

Id. (1993). "Algunas notas (particulares) sobre la novela", Archipiélago 12, 103-107.

Id. (1994). *Demasiadas preguntas*. Barcelona: Anagrama.

Castellet J. M. (1970). *Nueve novísimos poetas españole*s. Barcelona: Barral Editores.

Gonzales J. A. (1993). "Origen de la perfección y destino de la moral". Archipiélago 12.

Cruz Rodríguez M. (1986). *Narratividad: la nueva síntesis*. Barcelona: Península.

Silvestri L. (1993). "*Mansura* : Félix de Azúa riscrive Jean de Joinville". En *Atti del Congresso degli Ispanisti Italiani* (en prensa).

Id. (1994). "La lógica de la acción". Archipiélago (en prensa).

Id. (1994). "Félix de Azúa: en principio era la narración". En *La novela española contemporánea* , A. De Toro (ed.) (en prensa).

Sperber D. (1994). *L'epidemiologia delle credenze* . Milano: Anabasi.

Zaccaria G. (1992). *L'etica originaria. Hölderlin, Heidegger e il linguaggio*. Milano: Egea.