

EL MITO DEL ARTISTA. CONSIDERACIONES SOBRE FILOSOFÍA Y ARTE EN FÉLIX DE AZÚA

Juan Antonio Tello Casao
Universidad de Zaragoza

El hombre es un mendigo cuando piensa y un dios cuando sueña.
Friedrich Hölderlin

En el contexto del siglo XVIII, en que la racionalidad se impone como madre del conocimiento, despreciando todo aquello que tenga que ver con otras formas basadas en la intuición, determinar lo que entendemos por arte y confirmar los contenidos precisos que encierra este sustantivo acaba convirtiéndose posiblemente en una de las tareas más costosas y con mayor grado de subjetividad a las que nos podamos enfrentar. El término arte, como el término cultura, se ha ido vaciando de contenidos con el transcurso del tiempo. La frontera entre el arte y la artesanía, el arte y la industria, el arte y el mercantilismo, se ha difuminado en los contornos de la pura indefinición. ¿Qué es hacer arte? ¿En qué consiste el trabajo del artista? ¿Cómo podemos saber con seguridad si estamos ante una verdadera obra de arte? ¿Qué criterios válidos podemos seguir al respecto?

Félix de Azúa, en su *Diccionario de las Artes* (1995), refleja la precariedad de las respuestas. Ante la imposibilidad de definir lo indefinible, la única solución que queda es la del acercamiento por vía personal, el diccionario de autor. La definición de «Arte» pasará, en este caso, por la distinción entre el empleo del singular (que denota pretensiones de totalidad y se identifica con el concepto platónico de *Idea*) y su uso en plural (más próximo a la actividad artesana) (1995: 44-48); frente a la «Obra de arte», revela la necesidad de acudir al criterio de utilidad (producto de la técnica) o al puro valor estético (simbólico) (1995: 235-241); en lo que se refiere a la figura del «Artista», el nombre de autor y el encabalgamiento entre criterios tan debatidos como realidad y ficción son susceptibles de mezclarse con asuntos tan diferentes como el simple mercantilismo, puesto de moda últimamente por firmas japonesas y anglosajonas (1995: 52-58). Si lo que queremos es abstraer el problema, habrá que consultar el breve comentario que ofrece la entrada «Poesía» para leer: «La poesía es la *verdad* del arte» (1995: 241).

Y en este aspecto queremos centrar las siguientes páginas. Desde el punto de vista del creador, interesa ver lo que significa la palabra «Verdad». Verdad buscada, asumida, sentida, revela-

da, verdad personal; verdad que se materializa en tela, en piedra, en papel, en cualquier soporte que la haga perdurar, con ayuda de cualquier forma de lenguaje que tenga como punto de destino un receptor, un espectador, un lector.

Si a estas disquisiciones les hemos puesto un nombre —Félix de Azúa—, de ahora en adelante nos apoyaremos en un contexto teórico —sus libros de ensayo *La Paradoja del primitivo* (1983), *Baudelaire y el artista de la vida moderna* (1991) y *El aprendizaje de la decepción* (1989)— y tomaremos como base para nuestro comentario la autobiografía de ficción titulada *Historia de un idiota* (1986). La finalidad es hallar un camino para desvelar lo que se esconde tras los contenidos de la felicidad artística en el *Idiota*, personaje de finales del siglo XX que hunde sus raíces en la más pura tradición filosófica europea.

La obra, irónico reflejo del estado permanente de búsqueda de la felicidad en que se ha sumido la sociedad contemporánea, obsesión que concentra el máximo de energías desplegadas con vistas a alcanzar, cuando menos, el mínimo de resultados apetecibles, presenta a un personaje que recorre sus etapas vitales con la única intención de descubrir lo que hay de verdad o de falsedad en dichas pretensiones. Se trata de una búsqueda negativa, como no podía ser de otro modo, desmitificadora, de un testigo que recoge el tema de las antiguas disputas sobre felicidad personal que tuvieron lugar en el XVIII con resultados antagónicos. Admitir las tendencias que marca la sociedad del momento o seguir los impulsos que dicta la propia naturaleza, aun a riesgo de desembocar en la autoaniquilación del individuo, será, por ejemplo, uno de los temas que propone Diderot en *Le Neveu de Rameau*, el diálogo entre el filósofo y el artista, entre la razón social y la razón personal¹.

Por el camino de la ficción visitamos en *HI* los lugares comunes que habitan la biografía, una serie de períodos que adquieren significación especial en el personaje. De la infancia a la madurez, el *Idiota* comparte espacios y momentos en que supuestos lectores de su generación —«Es probable que a ustedes les ocurra una asimilación igual, sobre todo si son españoles y padecen entre cuarenta y cincuenta tacos», advierte Fernando Savater en el prólogo a la edición de Espasa-Calpe³— intentan dar significado a su vida, persiguiendo esos instantes de existencia feliz que parecen ofrecer sensación de plenitud al ser humano.

Investigar los contenidos de felicidad que puedan encontrarse tras la creatividad artística es el objetivo último del personaje en los capítulos que van del XIII al XXV, la segunda mitad de la novela. Antes de llegar a este estadio, ha debido desentrañar los falsos argumentos de felicidad que acechan tras los recuerdos de la infancia, la educación, la militancia política y la experiencia sexual y amorosa.

Partiendo del método científico basado en el puro entendimiento, ha recorrido todas estas etapas preliminares hasta encontrarse atrapado por los límites de su propio pensamiento. Sólo un cambio de actitud cualitativamente necesario —la adopción de la imaginación como única herramienta posible de trabajo— le permitirá progresar en una investigación que, por el camino del más puro racionalismo dieciochesco, le había conducido a un callejón sin salida. Ahora le vemos encarnando el espíritu que alentaba a los pensadores alemanes del romanticismo, abrazando la filosofía del arte como vía para el descubrimiento de la verdad, buscando en ese arte las certezas que le puedan acercar a los dioses.

1.- A partir de ahora será designada con las iniciales *HI*.

2.- Vid. Félix de Azúa (1983): *La paradoja del primitivo*. Barcelona: Seix Barral, pp. 81-83.

3.- Fernando Savater (1993): «Historia de un idiota contada por otro, amigo suyo», (Prólogo a la edición de *Historia de un idiota*). Madrid: Espasa-Calpe.

I. POR EL CAMINO DE LA FILOSOFÍA

Aprender lo no conocido y desaprender lo adquirido es el doble movimiento que impulsa al personaje a quemar etapas en un esfuerzo por llegar a la esencia misma de las cosas, a la revisión de conceptos en los que espera encontrar un fondo de verdad. Huir de la idea de infancia feliz y utilizar la infelicidad como el arma más preciada para sus fines, construirse una coraza contra la educación católica de la España franquista, militar políticamente en el marco de la «Cualquiercosa española» que supone su paso por la Universidad, conocer las posibilidades que le ofrece el aprendizaje sexual «en lo tocante a variaciones sintácticas, morfológicas y semánticas», descubrir el objeto amoroso —el Otro— y confundirse con él hasta dejar de ser uno mismo, hasta convertirse en ese Otro, recorrer, en suma, caminos trazados por los demás, lugares comunes en los que se refugia el hombre con aspiraciones de felicidad, todo ello le ha conducido al vacío, a la inexistencia. El *Idiota* siempre ha sido lo que han sido los demás, lo que han escrito los demás. Ha sido todos hasta caer en la cuenta de que no es nadie, tan sólo un producto de las falsas apariencias, un cúmulo de lecturas y, por lo tanto, de ficciones. Y hacia allí sigue caminando, hacia la gran ficción que representan los contenidos artísticos. «Nuestra razón se constituye sólo por medio de ficciones», dice Herder; Hegel ve en la ficción el soporte de «la verdad del hombre que el entendimiento ha expulsado del mundo real» (*apud* Innerarity: 1993, pp. 41 y 59). La creación de ficciones sólo se podrá llevar a cabo por medio de la imaginación.

Pasando de puntillas por el análisis de la «felicidad guerrera», nuevo marco de la narración que «sustituye a las funciones de la religión, de la política o del sexo como simulaciones de significado y sentido», visto el fracaso en que han concluido sus anteriores intentos, la siguiente fase de la investigación debe ser la «adopción de la filosofía como método de conocimiento», la búsqueda de esa verdad que todavía no ha conseguido encontrar y que, por supuesto, no encontrará nunca.

Para ello ha tenido que producirse el necesario trueque de funciones que implica toda relación amorosa. El *Idiota*, que hasta el momento representaba el funcionamiento de una actuación regida por el más puro entendimiento, se apropia de una visión de las cosas en la que prima la imaginación. Se trata, como dice el propio personaje, de la pareja «modelo siglo XVIII», una reescritura contemporánea de pensamientos ilustrados que evolucionan, desde la mitad del siglo, hacia el encuentro con el espíritu idealista. La razón choca contra una nueva forma de entender el arte —la modernidad nacida del círculo de Jena y llevada hasta sus últimas consecuencias por personajes como Hölderlin—, se asienta sobre las ruinas del pensamiento mecanicista. En *HI*, esto se traduce en los siguientes términos:

Como ya he dicho, en el momento de incorporarme a filas, Susana y yo habíamos permutado nuestras funciones, siendo ahora la mía una defensa radical de la Teoría, y la de ella una fiebre científica de inspiración materialista que no podía desembocar más que en la militancia sindical. Y así fue; Susana se afilió al Partido del Trabajo y yo me matriculé en Filosofía pocas semanas antes de partir hacia San Clemente, campamento situado en la parte de Gerona. (*HI*, p. 65)

Matricularse en Filosofía equivale de modo alegórico a abrir el camino de la imaginación, a dejarse guiar por el pensamiento especulativo, a recuperar la creencia en la validez de las representaciones míticas que habían sido abandonadas por el proyecto ilustrado. La alegoría, figura que encierra la posibilidad del sentido estricto y del figurado, ofrece también la posibilidad de un ir y venir entre lo sensible y lo suprasensible, entre la «realidad» y el mito.

Otra manera de nombrar el texto sería la de verlo como «prosa significativa», término que utiliza Blanchot (1991: 59) en referencia a Kafka. «La literatura —representante, en este caso, de la facultad de la imaginación— es esa vivencia mediante la cual la conciencia descubre su ser en su impotencia de perder conciencia, en el movimiento en que, desapareciendo, arrancándose a la puntualidad de un yo, se reconstruye (...) en una espontaneidad impersonal». Porque la aspira-

ción a lo absoluto implica en el *Idiota* un medio «para combatir las mentiras de la apariencia», fin principal de la investigación.

Las opiniones de los diferentes autores románticos en este período bisagra de la historia del pensamiento dan fe del estado en que se ha sumido la Alemania de la época, restableciendo la creencia en el ideal absoluto e inaugurando el mundo moderno. Nuestro personaje pasea por esos mundos pasados, mundos que sólo existen en la soledad de su habitación, en el ejercicio de su escritura, en el deseo de dotar de significado a una vida que reinventa en el papel. El entendimiento se revela insuficiente para sus aspiraciones de verdad y repite a su manera, como ya hicieron otros, ideas pasadas en tiempos presentes. Escucha a Herder cuando proclama que «el agotamiento de Europa consiste en el oscurecimiento de la imaginación, el lenguaje, la sensibilidad»; piensa, como Schlegel, que «la imaginación abre el paso al terreno de lo absoluto. El ámbito de lo imaginario es la verdadera patria de la verdad». Y la patria de la verdad, añadiría Schiller, está únicamente reservada a los dioses, siendo la clave del ideal espiritualista el acercamiento a la tierra habitada por ellos, la libertad que sólo se consigue en el reino de la muerte.⁴

De ahí que la filosofía, pura abstracción, signifique ese «sentido de las cosas reveladas en su propio ser de cosas», la «perpetua donación de sentido» a realidades que carecen de él, la emergencia de la figura del poeta entregado en cuerpo y alma a su tarea casi divina, la revisión del mito:

Yo ascendía en mi interior los sucesivos escalones de la abstracción y me separaba de la efímera y engañosa trivialidad de los sentidos, camino de los círculos dorados de la NECESIDAD. (*HI*, p. 66)

En este marco de reflexión que supone la filosofía moderna, la libertad del individuo es la condición indispensable para poder acceder a los territorios de la verdad. Se trata de esa libertad que produce miedo; miedo al vacío de la existencia, miedo al abismo —convertido en símbolo de esa libertad— que conlleva el descubrimiento de la verdad oculta. Éste será el punto de partida de su especulación:

Fueron tres meses de intensísima actividad intelectual, en el ámbito adecuado para toda auténtica reflexión: el ordenado vacío formal de la muerte, pues es con ella con lo que comienza toda especulación digna de tal nombre. En la eterna ausencia de sentido, antes de la aparición del hombre y después de la desaparición del hombre, antes de la especie y después de la especie, antes de Dios y después de Dios; en el colosal silencio SIN tiempo, allí es donde se instala la semilla del sujeto para pensar lo que está sucediendo, lo que acontece entre dos eternidades SIN SUCESO; y lo que está sucediendo no es otra cosa que la construcción de ese sujeto que pone significado, tal y como SU libertad lo desea. ¿Lo desea inmortal? Pues lo será. ¿Lo prefiere efímero? Pues también. ¿Prefiere vivir en tanto que efímero su inmortalidad? Pues no faltaría más. (*HI*, p. 67)

Su pretensión, a partir de ahora, será construir el significado de su propia esencia. «Un signo somos, sin significado —dice Schiller— y casi hemos perdido el lenguaje en tierra extraña». El *Idiota* investigará los contenidos que se esconden bajo la palabra arte, bajo la palabra misma, pues es en el espacio que separa la palabra de la idea donde se halla el gran vacío sin nombre. Tendrá presentes las ideas de Hölderlin cuando dice que «la poesía es el nombrar fundacional del ser y de la esencia de todas las cosas». Pero antes tiene que morir para alcanzar la libertad deseada. Morir de muerte simbólica, muerte que en la novela se convierte en elección estética necesaria y que sólo encuentra su justificación en el proceso mismo de la escritura, en la necesidad de crear si se quiere ser, en el silencio y en el nombrar.

4.- Vid. a este respecto D. Innerarity (1993): «El renacimiento del mito en la cultura prerromántica», en *Hegel y el romanticismo*. Madrid: Tecnos, pp. 38-48.

II. EL ARTISTA Y LA MUERTE

Que el tema de la muerte aparezca en la novela unido al término arte no es un hecho arbitrario o caprichoso, sino el producto de una lógica de ideas que el *Idiota* reproduce desde las primeras páginas. Las alusiones a la cuestión que Félix de Azúa hace en sus libros de ensayo revelan un interés teórico que, transvasado a la ficción, responde a una serie de expectativas coincidentes. En la entrada «Muerte» del *Diccionario de las Artes* podemos leer: «Una vieja relación de intimidad, una relación originaria, tiende un puente entre la práctica de las artes y la experiencia de la muerte» (1995: 214). La alusión va seguida de tres modos posibles de enfrentarse con ella: la *indiferencia*, la *reflexión* y el *conjuro*. Dejando a un lado el primero de ellos y mencionando el segundo —basado en el pensamiento hegeliano—, que se sirve de la reflexión filosófica como herramienta para salir de la muerte, el tránsito entre filosofía y arte que realiza el personaje se sumerge en el tercer aspecto, es decir, «penetrar en el misterio sin tratar de dominarlo», «construir un mundo en que la muerte y la vida se muestran en su inseparable necesidad mutua» (1995: 216).

Estos comentarios reinciden de manera fiel en otros publicados con anterioridad en *El aprendizaje de la decepción*, donde el autor establecía «tres líneas de muerte» que podríamos llamar «la muerte en el genio», «la línea romántica» y «el arte en el romanticismo». La segunda de ellas coincide plenamente con la referente a Hegel, por la cual la obra de arte se representa como un discurso del espíritu y el arte en sí aparece como producto muerto, destrozado por las garras de la historia; las dos restantes pueden incluirse en el *conjuro* y conducen directamente a la negación como medio de actuación que, en última instancia, desemboca necesariamente en la muerte (1989: 19-22).

Y en *HI*, efectivamente, esta muerte surge como necesidad de superar la creencia en la individualidad. Si el objetivo era la supresión de las mentiras que se esconden tras el disfraz de la felicidad, la consecuencia última —y primera por cuanto inaugura una nueva etapa— de esta liberación espiritual entraña la identificación *muerte = libertad* o, lo que es lo mismo, el celo en el mantenimiento de la vida como uno de los nombres que adopta la voluntad de sumisión:

Demostrarle a mi cuerpo que yo no estaba dispuesto a conducirlo en cualquier circunstancia, sino sólo en aquellas condiciones que a mí me satisficieran, era una necesidad perentoria para la investigación del contenido de la felicidad. Únicamente, repito, únicamente en el caso de que yo fuera libre para seguir con vida cuando me diera la gana, y de morirme si así lo deseaba, únicamente en ese caso podía considerarme DUEÑO de la investigación. (*HI*, p. 79)

Maurice Blanchot (1991: 37-38), en «La literatura y el derecho a la muerte», primer capítulo de su breviario dedicado a la escritura de Kafka, ve en estos dos elementos el acto final resultante de la negación de la realidad del mundo. La muerte, representante de la esencia de un derecho que no implica necesariamente una condena, hace nacer la libertad en el individuo como afirmación en la propia desaparición y, en consecuencia, propicia la capacidad de hablar, de expresar, de crear por medio de la literatura: «Está claro que en mí el poder hablar está vinculado también a mi falta de ser. Me nombro, es como si entonara mi canto fúnebre: me separo de mí mismo. Ya no soy mi presencia ni mi realidad, sino una presencia objetiva, la de mi nombre...» (1991: 46).

Por su parte, Schiller (1990: 85), a raíz de sus ideas sobre la estética del patetismo en la literatura, ve en la ley de la libertad la encarnación del «padecimiento como acto de voluntad». Nos dice que «en la estimación estética (...) el objeto es referido a la menesterosidad de la imaginación, quien no puede mandar, sino meramente demandar que sea posible la concordancia de lo contingente con su interés. El interés de la imaginación es conservarse en el juego, libre de leyes» (1990: 88), lo que a la postre lleva a considerar la trayectoria del *Idiota* como resultante de un juicio estético en contraposición con el juicio moral, de una elección puramente estética que deja en un segundo plano cualquier otro tipo de consideraciones.

El sentido de identidad que establece el protagonista implica el dilema entre permanecer dentro de sí o morir para poder ser, aniquilar la falsa identidad para así acceder a otro estado verdadero. El problema, irresoluble en el pensamiento, adquiere tintes mítico-religiosos por la vía de la verdad revelada:

Yo deseaba juntar en un punto imaginario, infinitamente distante, el sentido de «identidad», como relación de la relación misma, como falso nombre de lo que simplemente Es, con la muerte de esa identidad, a la cual sólo nos aproximamos en nuestra propia muerte (...) Pero ¿Qué instancia no idéntica a sí misma podía obligar a una identidad forzosa? En ese preciso momento me dormí. (*HI*, pp. 80-81)

Como es habitual, las referencias pictóricas, históricas y literarias son de nuevo el segundo plano sobre el que se asienta el primer plano narrativo, aportando al texto el sentido lúdico que lo caracteriza. Todo el impulso de los acontecimientos, ya desde los primeros capítulos, persigue la revelación que supera el sueño de la niña decapitada y el Cristo de Holbein de sus años de estudiante. Las referencias implícitas a *La metamorfosis* de Kafka («tales dedos —restos de la abominable digitalidad de Judas— me rozaban la frente y transformaban mi cráneo en una caja de cristal en cuyo interior me encontraba yo mismo, en forma de mosca, buscando una salida») y las explícitas a la colección musical *La voz de su amo*, que toma la imagen del perro de la portada transformado en la figura del filósofo vienés Ludwig Wittgenstein «auullando lastimeramente, con el rabo entre las piernas», forman el marco de una asociación de ideas que simboliza la presencia de la muerte —muerte del pensamiento anterior— y preparan el capítulo del intento de suicidio del protagonista, puerta que conduce al arte.

En el transcurso de nueve capítulos, todos los estadios han sido superados con la intención de llegar a una única constatación: el descubrimiento de la ausencia de libertad que sufre el *Idiota*, «preso en los límites de (su) propio pensamiento», que se resuelve, de ahí en adelante, por la adopción de una actitud contemplativa propiciada por su muerte moral. «Basta con prestar atención», le susurra el perro mientras señala a la embocadura del gramófono, al tiempo que el cráneo de cristal salta en mil pedazos y todo se transforma, con la incoherencia propia de los sueños, en una asociación/juego polisémico Dama Cazadora —«la esquelética portadora de guadaña, la Diana cazadora de ultratumba»—, «el toque de diana para los vivos» que despierta al *Idiota* y el intento de suicidio frente a las dianas del campo de tiro. La diana es símbolo de la muerte y de la vida —dos caras inseparables de la misma moneda, un mismo significante que contiene significados opuestos—, un paseo por el filo del lenguaje, un juego con la esencia de la palabra, la pretensión de identificarse con la esencia del objeto mismo que representa en sí el ideal de verdad en el artista.

El *Idiota* ya está muerto, un muerto en vida. Recalca que «si no me maté fue porque NO ERA NECESARIO». Siente el episodio del suicidio frustrado como una «guerra de liberación victoriosa», se convierte en ese «hombre libre que sólo acepta vivir bajo sus propias condiciones», recibe como premio, a causa de una oreja arrancada de cuajo por el disparo del Cetme, el placer de escuchar los «cantos de la materia en alabanza de sus formas». Ya puede averiguar lo que hay en la muerte. Deambula por los mismos territorios que antes habían visitado escritores como Goethe, ejemplo romántico de sublimación del suicidio por su famoso «caso Werther»; se mira al espejo y en él no ve a ese niño de sonrisa insoportable que aparecía en las fotografías de familia atormentando su memoria, ni tampoco a ese hombre «de escaso cabello, de mejillas hinchadas, con una sonrisa infantil perpetuamente fija en la cara de yeso». Penetra en la investigación del saber artístico mediante un nuevo juego simbólico en el que el rostro reflejado en el espejo bien podría ser el autorretrato pintado por Van Gogh en 1889, donde aparece con la oreja derecha tapada por una venda, luego del famoso incidente en que desembocó la disputa con su amigo Paul Gauguin. La relación fotografía/recuerdo, espejo/pintura/arte, espejo/reflejo de la realidad que suponen los tres retratos del protagonista en *HI* dan fe y justifican cada una de las etapas por las que pasa.

EL MITO DEL ARTISTA

No oculto que en este último y definitivo descubrimiento influyó con fuerza mi aspecto ante el espejo. Pasé horas mirándome, dándome la bienvenida, lamiendo con la mirada mis propios rasgos, como si fuera una reencarnación de Pedrito, y celebrando mediante estruendosas carcajadas el TREMENDO PARECIDO que observaba con el científico holandés Vincent Van Gogh, el sabio que llegó hasta el trémolo vivir de las cosas a la luz del mundo, por medio del dolor, la desdicha y la investigación del contenido de la felicidad. ¡Ah, querido ancestro, le decía, qué grandísimo destino, el del peregrino en tierra sagrada! (HI, p. 87)

III. MORIR, CONTEMPLAR, OLVIDAR

A estas alturas del relato, la vida del personaje, centrada en la profundización de los contenidos del arte, aparece como síntesis de la infancia, la religión, el sexo y el amor, luego de la iniciación a la muerte. El discurso del *Idiota* nos recuerda lo que Blanchot (1991: 66) expresa acerca de la naturaleza del hombre, que «sólo es hombre porque es la muerte en devenir», metáfora de la esencia de la creación artística por la cual, siguiendo el camino de la más pura abstracción especulativa, el espíritu creador debe renunciar a ser él mismo para convertirse en otro, reduplicarse en el acto de escritura —y en la propia vida— hasta el punto de llegar a sustituirse, a desaparecer en tanto que ser apegado a la superficialidad de la realidad.

La muerte, vista tradicionalmente por la cultura cristiana como tránsito de una vida terrenal —y por lo tanto provisional— hacia otra vida espiritual, definitiva, eterna, encuentra eco en el pensamiento de Hegel y su concepto de «tránsito espiritual» en el que fundamenta el proceso artístico. En sus lecciones de estética, recopiladas por sus alumnos tras la muerte del filósofo, se concibe la obra de arte como objeto interior creado por la mente con la pretensión de representar ideales divinos, como un procedimiento alquímico cuyo resultado es destilar la esencia de las cosas en su ser artístico. Así, arte y religión irán íntimamente ligados. Esta concepción del arte verdadero se convierte en pura y simple religión, en liturgia de la palabra.

Existen en la historia del arte algunos ejemplos significativos de esta actitud frente al proceso creador, pero sólo citaremos aquí los que aparecen aludidos en el texto de manera implícita o explícita. En Van Gogh, la vocación artística se perfila a partir de la decepción amorosa y del ejercicio apostólico en tierras belgas; Mozart, según nuestro personaje, es el ejemplo más precoz de vocación por la muerte, «como podrá comprobar cualquiera que repase la sinfonía K.19 en la que las frases de abandono, desnudamiento y aniquilación no engañan a nadie»; Proust realiza su particular ceremonia de enterramiento y deja su vida en manos del otro Marcel; Hölderlin se esconde bajo el disfraz de Scardanelli en un intento por olvidar su propia persona y perderse en los vericuetos de la poesía y la locura. Todos ellos parecen reproducir, en su vida o en su obra, la máxima que obsesiona al *Idiota*, que «no hay posibilidad de arte verdadero sin haber muerto», ya que «sólo desde la visión del muerto puede recordarse el mundo verdadero».

Y el «método científico» adoptado será lógicamente la rememoración:

Así pues existe un método científico que me permite asistir a mis propias experiencias en tanto que muerto: el de la rememoración DE LO QUE TODAVIA NO HA SUCEDIDO. Si observo el mundo como si se tratara del recuerdo de un muerto, entonces no hay dispersión, nada es insignificante. Pero ese esfuerzo es, esencialmente, un esfuerzo CONTRA mí mismo; es el terrible trabajo artístico de la muerte en vida, del enterramiento, de la perspectiva del mundo de los vivos como un mundo de sombras al que sólo acceden los más grandes artistas de todos los tiempos. (HI, p. 90)

En HI, esta rememoración se produce por vía extratextual e intertextual. Extratextual porque los trazos de realidad sobre los que está basado su acercamiento a la editorial *Barras y Estrellas* y su problemática relación con *Judas* y los *Doce de la Fama* revelan una alusión inequívoca al Azúa de los nueve novísimos y a su paso por Seix Barral, juego literario de ocultación-revelación de fuentes en el que la deformación de la realidad produce paradójicamente en el lector avisado la ilusión de un «effet de réel» que identifica como real lo que, en definitiva, nunca ha sali-

do de los dominios de la ficción⁵; intertextual porque, mediante la relectura que supone la revisión de autores y obras literarias y filosóficas de los tres últimos siglos, se están actualizando una serie de temas que actúan de referente implícito en la novela.

Contemplar es la tarea que se encomienda el *Idiota*, la tarea del poeta. «Basta con prestar atención», nos repite, «sólo se requiere estar tan atento a la cosa que UNO MISMO ES LA COSA». La finalidad del poeta no debe ser entonces la de representar los objetos exteriores a él mediante una reproducción fiel de la realidad, lo que nos llevaría a un naturalismo tan obsoleto en sus formas como en sus contenidos; de lo que se trata es de convertirse en el objeto mismo, de captar su esencia de tal manera que objeto y artista se fundan en la misma unidad. Sólo así se podrán llegar a alcanzar los contenidos de verdad tan ansiados por el personaje. «El alma contemplativa —nos dice Paul de Man (1991: 115) a propósito de *El preludio* de Wordsworth— viajando en dirección de la mortalidad, avanza hacia el país de la vida eterna; y esperemos que así continúe explorando esas rutas felices, hasta que sea devuelto de nuevo, para su beneficio, a la tierra de las cosas transitorias, de las penas y las lágrimas»; Max Brod (1972: 76), en su biografía sobre Kafka, define la contemplación como la «búsqueda de lo esencial, de la verdad»; J.L. Rodríguez (1987: 362), en su comentario a Hölderlin, ve en la contemplación un «prestar atención a la presencia de los signos (para) poder estar en contacto con lo sagrado: el signo es la mediación entre la divinidad y los hombres y lo que posibilita la interpretación de éstos».

Y esta actitud contemplativa indispensable para crear obras maestras requiere del olvido el punto de partida para volver a reimaginar el mundo de las cosas. «Olvidarse de uno mismo para recordar las cosas en su sentido absoluto» es lo que lleva a convertir en «emblema de la historia universal» el cuadro de Van Gogh *Un par de botas* (1886), lo que lleva a escribir *En busca del tiempo perdido* a Marcel Proust o el *Himno a la memoria* a Hölderlin. El olvido es lo que empuja al poeta a imaginar mundos de ficción a partir de realidades ajenas, a recrear mundos en los que la participación del autor sería algo insignificante, anecdótico, si no fuera por lo que conlleva de descubrimiento de aspectos que dormían en las profundidades del objeto mismo y, ahora, suben a la superficie adquiriendo formas totalmente nuevas, revivificadas, plenas de significado en el que antes no se había reparado. Se trata de esa semilla proustiana de la que a veces brota la locura y otras el suicidio, ficción o real, resumida en la mítica imagen de la muerte en vida: «Igual que la semilla, yo debiera ser capaz de morir una vez que la planta se hubiese desarrollado, una vez hubiese yo empezado a percibir que había vivido en nombre de la planta aun sin saberlo, sin llegar a darme cuenta de que mi vida necesitaba entrar en contacto con aquellos libros que yo había deseado escribir...». La misma que crece en el *Idiota* hasta destruir los últimos lazos que le unen con la realidad:

Aquella tarde descubrí el valor del suicidio, pero, incapaz de darle contenido real, lo guardé como una semiente en mi pobre cabeza. Allí creció como una gigantesca planta carnívora y fue devorando todos mis INSTANTES DE PLACER, hasta acabar con mi vida entera. Yo era el resultado de aquella experiencia; un cadáver consumido por el deseo de morir. No estaba muerto de un modo COMPLETO, pero había logrado matar la dependencia, la angustia que durante tantos años me había destruido interiormente como un cáncer invisible. Había suprimido la angustia, sí, pero como esos locos frenéticos a quienes se les extirpa un trozo de cerebro y quedan en un estado vegetativo o mineral. (HI, p. 123)

La misma que le descubre, en un recuerdo de infancia, lo que antes había pasado desapercibido ante sus ojos; que la felicidad surge en el instante en que ante nosotros se desvela la exis-

5.- Pensemos en lo que Schiller (1990: «Sobre lo patético». *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, p. 92) opina respecto de este efecto poético: «Nuestra complacencia en caracteres ideales no pierde nada al recordar que son ficciones poéticas, pues es en la verdad poética y no en la verdad histórica en la que se funda todo efecto poético. Pero la verdad poética no consiste en que algo que haya acontecido realmente, sino en que pueda acontecer (...). La fuerza estética tiene que residir en la verdad representada».

EL MITO DEL ARTISTA

tencia de mundos invisibles, unos segundos de placer que desaparecen de inmediato custodiados por el paso del tiempo y que, en la desesperación de la pérdida, deben ser olvidados para así volverlos a recordar, pueden ser (re)imaginados y plasmados en escritura:

¿Cómo podía terminar una cosa así? Una cosa así tenía que ser eterna O NO SER. ¿Cómo podía soportar el niño que alguien recorriera una cortinilla, le mostrara EL MUNDO INVISIBLE, y luego volviera a cerrarla? «Ya tienes bastante», decía el dueño de la cortinilla. Pero yo no tenía bastante. (HI, p. 122)

IV. LA FELICIDAD ARTÍSTICA COMO CULMINACIÓN DE LA FILOSOFÍA. EL MITO DEL ARTISTA

Hemos visto cómo la íntima relación entre arte y religión que se da en la etapa romántica viene motivada por un intento de acercamiento a los dioses durante el proceso de creación artística, por una vuelta a la capacidad representativa que posee el mito en tanto que fábula sacralizada, ficción que camina hacia la esencia de las cosas con la intención de ofrecer una imagen arquetípica de las pasiones humanas mediante un retorno a los orígenes. Hartman (*apud* Jay, 1993: 55), por ejemplo, ve en el Romanticismo la reproducción de los esquemas cristianos en lo referente a la travesía de la vida a la muerte. Lo que en la religión aparece como vida terrenal/muerte/vida eterna, encuentra paralelismos en la trayectoria del poeta romántico en el esquema que hemos estado trabajando a lo largo del presente artículo, a saber: entendimiento/muerte como mediación/imaginación, o, según el propio Hartman, naturaleza/conciencia del yo/imaginación.

El *Idiota* se pregunta irónicamente: «¿Por qué sólo hay verdadera religión cuando hay arte verdadero y viceversa?». La clave está en el célebre precepto cristiano «Amarás al prójimo como a ti mismo», ya que únicamente desde la muerte, desde el arte, puede asumirse una tarea tan antinatural como infructuosa. Las pruebas científicas que aporta a la investigación (citas intertextuales e históricas) le llevan a la conclusión de que «toda la producción artística de Occidente es amor a los enemigos», es decir, representación de la negatividad. «Seres abyectos como el cura o el barbero» en el *Quijote*; Fernando VII pintado por Goya; Pilatos, Goliath, Herodes en la pintura del barroco italiano; criminales y canallas en Faulkner y Dostoievski; usureros, políticos corruptos, financieros explotadores, artistas degenerados en *La Comédie Humaine* de Balzac, *À la recherche du temps perdu* de Proust o *Le Rouge et le Noir* de Stendhal, etc. Todo ello nos muestra que «la representación artística occidental es un gigantesco conjunto de ENEMIGOS ALTAMENTE ESTIMADOS», que el arte está construido sobre los cimientos de la negatividad, y que sólo desde ella, a partir de ella, se puede aspirar a crear obras maestras. El personaje da buena prueba de ello, pues, durante toda la novela, la negación radical de todos los posibles contenidos que pudiera encerrar la felicidad han sido desechados uno a uno, negados en su esencia, superados. Y la angustia que le produce tener que vivir con el lastre que supone la obligatoriedad de ser feliz es también lo que le empuja a la superación de la idea:

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 de desdicha me parecía el único refugio decente para quien no desea engañarse acerca de su función en el mundo. (HI, pp. 117-118)

La investigación del contenido de la felicidad artística como culminación de la filosofía ha llevado a tomar como ejemplo actitudes como la de Hölderlin o Proust, Dostoievski o Kafka, paradigmas del olvido de uno mismo en busca de la verdad revelada. El *Idiota* ha elevado a la categoría de mito a un conjunto de escritores que hacían de la relación vida/muerte/arte una unión indisoluble e indiferenciada. Se ha lanzado a la tarea febril de crear obras literarias según modelos preestablecidos, modelos muertos que sólo pertenecen ya a la historia de la literatura. El problema del estilo se ha convertido en su máxima preocupación, la misma que domina la producción artística del siglo XX, hasta llegar a la conclusión de que «todos los estilos son buenos (...) todo vale, todo da lo mismo». Ha tenido que pasar por la editorial *Barras y Estrellas* para cons-

tatar la íntima relación que une la práctica de lo que en nuestros días llamamos arte con las maniobras mercantilistas que, en ese mercado persa de la creatividad, pretenden, en última instancia, alcanzar su pequeño reducto de influencia y de poder, elevando a la categoría de artistas contemporáneos a «cretinos» como el personaje de Judas, trasunto del propio autor con su obra *Las erecciones de Jena (Las lecciones de Jena, Barcelona, Barral Editores, 1972)*⁶.

Y es que la obra genial, por ser la producción de un muerto, sólo puede ser concebida desde el anonimato, en ausencia de un sujeto productor que estampe en la portada la máscara de su nombre. Ésta es la revelación final a la que le ha conducido su investigación de la filosofía. El artista se divide, según las enseñanzas recibidas, en dos tipos radicalmente diferentes: el ser para sí mismo o el ser para los demás. El primero de ellos es heredero inmediato de la figura del primitivo transmutada en genio, un ser condenado a producir obras maestras cuya capacidad de elección se ve reducida a cero por tratarse de una imposición «VENIDA DE FUERA», el «artista-Cassandra» que expone Azúa en «La paradoja del artista moderno» (1989: 41-45). El segundo vive por y para los demás, «el artista-Cortesano» que trabaja por encargo para un público que le esclaviza al tener que seguir las tendencias que impone la moda del momento, el artista que posee en el nombre propio la garantía de calidad, o, como dice Azúa, la asunción del «arte como fenómeno cultural».

Tales constataciones no podrán llevar a otra conclusión que no fuera la siguiente:

No hay contenido alguno en la felicidad de la representación artística, sino ficción de felicidad en quienes se identifican con esos esclavos llamados «artistas». No la hay tampoco en las obras de arte; objetos variables, prescindibles, cambiantes y efímeros que surgen de la nada y vuelven a ella por el capricho de un puñado de hombres. El deseo de felicidad mantiene presente el mito del artista (...). (HI, p. 115)

La felicidad, en estos términos, no será sino una ficción creada por el hombre para olvidarse de lo que transmite la «cruda realidad», es decir, el miedo a la propia libertad. El hombre se construye jaulas a su medida con la triste satisfacción de saberse poseedor de la llave que pueda liberarle, pero su deseo es también el de olvidarse de que guarda esa llave, ocultándola en los cajones que encierran las ficciones. La verdad acecha fuera, esperando el momento de ser desvelada. Y el hombre sabe que eso tiene un precio.

Referencias bibliográficas

- AZÚA, Félix de (1983): *La paradoja del primitivo*. Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *Historia de un idiota contada por él mismo o el contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama.
- (1989): *El aprendizaje de la decepción*. Pamplona: Pamiela.
- (1991): *Baudelaire y el artista de la vida moderna*. Pamplona: Pamiela.
- (1995): *Diccionario de las artes*. Barcelona: Planeta.
- BLANCHOT, Maurice (1991): *De Kafka a Kafka*. México: F.C.E.
- BROD, Max (1972): *Franz Kafka. Souvenirs et documents*. París, Gallimard.
- GOETHE, J.W. (1994): *Las desventuras del joven Werther* (Edición de Manuel José González). Madrid: Cátedra.

6.- Vid. capítulos XIX a XXII.

EL MITO DEL ARTISTA

INNERARITY, Daniel (1993): *Hegel y el Romanticismo*. Madrid: Tecnos.

JAY, Paul (1993): *El ser y el texto*. Madrid: Megazul-Endymion.

LEJEUNE, Philippe (1980): *Je est un autre*. París: Seuil.

MAN, Paul de (1991): «La autobiografía como desfiguración». *La autobiografía y sus problemas teóricos*. Barcelona: Suplementos Anthropos, 29, pp.113-118.

MOYA, Carlos (1995): «Hölderlin y Novalis. Romanticismo y Revolución». *Claves de Razón Práctica*, 53, pp. 56-68.

PROUST, Marcel (1990): *En busca del tiempo perdido*. Madrid: Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ, José Luis (1987): *Friedrich Hölderlin: el exiliado en la tierra (II)*. Zaragoza: P.U.Z.

SALES, Francesc (1990): *Van Gogh*. Barcelona: Antártida.

SAVATER, Fernando (1993): «Historia de un idiota contada por otro, amigo suyo», (Prólogo a la edición de *Historia de un idiota*). Madrid: Espasa-Calpe.

SCHILLER, J.CH.F. (1990): «Sobre lo patético». *Escritos sobre estética*. Madrid: Tecnos, pp. 65-96.

WILKIE, Ken (1990): *Viaje a Van Gogh. La luz enloquecida (1890-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe.