

Del yo al retrato de época: la falsa autobiografía de Félix de Azúa*

Mauro Jiménez**

Universidad Autónoma de Madrid

mauro.jimenez@uam.es

ORCID: 0000-0002-9641-5811

Tipo de artículo: artículo de investigación

Recibido: 10/12/2022

Aprobado: 23/12/2022

Cómo citar: Jiménez, Mauro, «Del yo al retrato de época: la falsa autobiografía de Félix de Azúa», *Dialogía. Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, 16 (2022): 68-88.

DOI: <https://doi.org/10.51440/dialogia.16.3>



Este artículo está sujeto a una licencia «Creative Commons Reconocimiento-No Comercial» (CC-BY-NC).

* Este artículo es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación «Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso», de referencia PGC2018-093852-B-I00, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación y la Unión Europea (FEDER).

** Profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid.

Resumen: El presente trabajo estudia la obra *Vida y papel* (2018) de Félix de Azúa. Esta obra está compuesta de dos obras de carácter autobiográfico: *Autobiografía sin vida* (2010) y *Autobiografía de papel* (2013), ambas calificadas por el autor como falsas autobiografías. En el artículo se analiza este concepto de falsa autobiografía y se propone, asimismo, una mirada biográfica de las obras, según la cual serían retratos de época y de generación.

Palabras clave: Félix de Azúa, poesía, autobiografía, retrato, estética.

**From the self to the period portrait:
Félix de Azúa's false autobiography.**

Abstract: *The present work studies Félix de Azúa's Vida y papel (2018). This literary work is composed of two works of an autobiographical nature: Autobiografía sin vida (2010) and Autobiografía de papel (2013), both described by the author as false autobiographies. The article analyses this concept of false autobiography and also proposes a biographical view of the works, according to which they would be portraits of his time and his generation.*

Keywords: *Félix de Azúa, Poetry, Autobiography, Portrait, Aesthetics.*

1. Introducción: falsa autobiografía y retrato de época

El objeto de este artículo es ofrecer un análisis de la peculiar autobiografía escrita por Félix de Azúa con el título *Vida y Papel* y publicada en 2018, que es en realidad la publicación conjunta de dos libros que operan en la misma dirección, *Autobiografía sin vida* de 2010 y *Autobiografía de papel* de 2013. He dicho que se trata de una peculiar autobiografía porque no es un relato al uso en el que respetando el pacto autobiográfico un sujeto construye la narración de su existencia. Por el contrario, tanto *Autobiografía sin vida* como *Autobiografía de papel* podrían calificarse propiamente como ensayos cuya tesis es enhebrar un

sentido histórico desde el que comprender una experiencia vital anclada a una generación en la que se aprende a mirar y a comprender el mundo. De este modo, el artículo ahonda en la investigación de lo que se ha venido a conocer como las escrituras del yo, que en la literatura española han vivido un auge desde la llegada de la democracia en el último cuarto del siglo XX, gracias a una mayor libertad a la hora de expresar posicionamientos vitales en el orden ideológico y político. Así, los diarios, las autobiografías, las memorias y, por último, la autoficción han ocupado en los cinco decenios que van desde los años setenta del pasado siglo hasta nuestros días un lugar destacado en la industria editorial y en la atención de los lectores, sin que por ello pueda afirmarse que se trata, al menos hasta ahora, de una expresión mayoritaria en el sistema literario español.

Félix de Azúa es muy consciente de esto y por ello en la segunda parte de *Vida y Papel*, esto es, en *Autobiografía de papel* asume la escritura de estas obras entre el falso ensayo y la falsa autobiografía. En la cita concreta Azúa incluso revela sus modelos para esta escritura:

esta fórmula que vengo usando en los dos últimos libros, la falsa autobiografía (J. M. Coetzee, Julian Barnes, Vila-Matas) cuyo modelo es aquella inimitable *La forja de un plumífero*, obra maestra de Ferlosio que consigue dar una lección de literatura autoirónica (*self-deprecating*) mientras cuenta la historia de su propio proceso literario (Azúa, 2018: 275).

Ya en esta cita de Azúa encontramos la referencia a uno de sus reconocidos maestros, Rafael Sánchez Ferlosio, que junto a Juan Benet, sería uno de los ejemplos a seguir durante su etapa de formación a lo largo de los años setenta, especialmente en lo relativo a la visión vanguardista de la literatura y a la preeminencia de lo lingüístico frente a otros intereses temáticos o ideológicos. Cabe recordar que *La forja de un plumífero* de Sánchez Ferlosio,

señalado como ejemplo de falsa autobiografía por Azúa fue un texto publicado originariamente en la revista *Archipiélago* en 1998 y después cobijado como anexo en el último volumen de sus ensayos completos, y en él Ferlosio mostraba el desarrollo de su vida en clave histórica, contextual y literaria. Como ejemplo de este procedimiento narrativo encontramos líneas en las que Sánchez Ferlosio al ofrecer una valoración cultural de su contexto histórico muestra su carácter, de modo que más que una narración del yo hay una escritura ensayística que refleja una personalidad en un horizonte contemporáneo:

Hasta la crema de la intelectualidad se toma en serio inmundicias no sólo estéticas sino también ideológicas, como *Casablanca* o *Lo que el viento se llevó*, pues las convenciones del «derecho narrativo», además de ser ideológicas ya en cuanto formas o más bien fórmulas en sí, se han convertido también en eficaz instrumento pedagógico, potenciador de las ideologías. El paradigma supremo de semejante función educativa es, sin duda, Walt Disney, el gran corruptor de menores y la mayor catástrofe estética, moral y cultural del siglo XX. Todo suele empezar por la estética, pues la primera que viene es la Fealdad, luego la Estupidez y finalmente la Maldad (Sánchez Ferlosio, 2018: 571).

Es también importante señalar ahora, antes de abordar *Autobiografía sin vida* y *Autobiografía de papel*, que en ambas Félix de Azúa, cuando habla de su experiencia poética, novelística o ensayística, así como cuando lo hace en términos de proceso formativo, su intención no es la de adobar con detalles personales una narración íntima, sino que en multitud de lugares repite su voluntad de abordarse a sí mismo como «caso», sin que su historia particular sea lo verdaderamente relevante ni el fin de su discurso. Esta reiteración a lo largo de *Vida y Papel* busca provocar en el lector una extraña sensación de frialdad ante

cualquier pasaje que pudiera ser interpretado desde una emocionalidad que se evita una y otra vez con un arsenal vario, desde la ironía hasta la desapegada autorreferencia textual que diluye el yo en el ejemplo como «caso». No obstante, el desapego autobiográfico es absolutamente explícito con afán aclaratorio en las primeras páginas a modo de proemio de *Vida y Papel*, donde leemos:

[...] no es éste un libro que cuente mi vida sino la de muchos que, como yo, han tenido similares sensaciones, experiencias, emociones, decepciones y aprendizajes. Somos ya todos suficientemente iguales como para que cualquier pretensión de distinguirse, de ser original o (en la jerga de los políticos) tener una identidad diferenciada, me parezca trivial. La finalidad del libro, por lo tanto, no es darme a conocer, sino tratar de conocer a muchos que sin lugar a dudas no coinciden conmigo, pero cantan mi canción (Azúa, 2018: 26-27).

Por este motivo es importante, desde la perspectiva de análisis de una falsa autobiografía, esta obra, no solo para comprender mejor el devenir literario de Félix de Azúa, sino sobre todo para comprender el imaginario cultural, el horizonte vital y el andamiaje formativo de todo un grupo generacional (García Berrio, 1994: 472-482), aún más cuando conocemos la cohesión que en sus primeros momentos tuvo el conjunto novísimo, estuviera incluida en la nómina de la antología de Castellet o no este o aquel poeta, como son los casos de Luis Antonio de Villena o de Antonio Colinas, más allá de que Azúa no pretende ser el «caso» presentado, en tanto en cuanto que ejemplo vital, de poeta, sino primordialmente el «caso» generacional, por lo que también se menciona a Javier Marías en alguna ocasión entre sus páginas, como un «caso» más del grupo.

A lo anterior habría que añadir aún que un rasgo generacional de los novísimos fue, al menos en los instantes inaugurales de la

tendencia y para algunos de sus más destacados miembros antologados como Guillermo Carnero y Félix de Azúa, un subrayado «antirromanticismo egotista», por utilizar el concepto de Ángel Luis Prieto de Paula (Prieto de Paula, 2021:752), uno de los críticos que ha estudiado con mayor acierto y profundidad al grupo que nos reúne ahora. Sin duda, estamos ante un rasgo que marcó los primeros pasos de los novísimos, aunque con el tiempo se fuera diluyendo, pero que en su origen apuntalaba por contraposición generacional la nueva poética. Al modo kantiano, ese *de nobis ipsis silemus* obligaba a dirigir la atención del lector a otros aspectos alejados de la emocionalidad orillada al yo. De ahí que en la poesía de Azúa no encontremos ni efluvios subjetivos ni sentimentalismos evidentes. En este sentido, el lector debe despojar su lectura de toda búsqueda personalista del «poeta» para acaso descubrir como verdadero agente al lenguaje, efectivo protagonista del poema. Por lo tanto, de haberla, la emoción será fría y de carácter intelectual. En esta actitud de sospecha hacia el «yo» podemos leer también al comienzo de *Vida y Papel*: «[...] lo que llamamos “yo” (en el caso más común el nombre de cada cual) no es sino un laberinto de torrenteras abiertas desde el nacimiento y que construyen un mapa de nuestra memoria, ya que la memoria es sólo ese mapa» (Azúa, 2018: 28).

La tesis que se mantiene aquí a la hora de analizar la falsa autobiografía de Félix de Azúa, no obstante, encuentra un cierto vacío en el ámbito de los estudios teóricos en torno a la biografía, aunque de otro modo podría afirmarse también que el problema quizá se encuentre en conceptualizar como *falsa autobiografía* un tipo de textualidad del yo que trasciende el solipsismo hacia una ampliación del foco contextual. Esa amplitud en el horizonte de la escritura superadora del yo, que ensancha sus límites desde un punto de vista pragmático merced a la atención de lo histórico y de lo generacional (Chico Rico, 1987: 107-140), propicia que lo autobiográfico se convierta en falso en beneficio del retrato. Por ello, de algún modo, se ejecuta un movimiento en el objeto del

decir para ya no tratarse de un discurso autobiográfico y para convertirse en un relato biográfico grupal. Ejecutado ese deslizamiento y desde la asunción de un yo que se aloja en el seno de una generación histórica, podríamos afirmar que la falsa autobiografía de Azúa es un retrato de época y de generación delineado desde una perspectiva interna, por lo que al relatar el retrato también se dispensa una imagen autobiográfica. Manuel Alberca, uno de los mayores especialistas en el ámbito que aborda estas líneas sobre las escrituras del yo, define así el retrato como tipo de escritura biográfica:

La semblanza o «retrato». Si en la crónica biográfica el autor se comporta muchas veces, pero no necesariamente, como un historiador decimonónico, que observa con distancia e indiferencia historiográfica a su sujeto, en la semblanza, el biógrafo se enfrenta a su sujeto como lo haría el pintor que hace un retrato, con un punto de observación o atención precisa, seleccionando un hecho que se considera decisivo o explotando un rasgo significativo de la personalidad para definir al personaje. Focaliza con precisión y esmero la imagen de su biografiado en alguno de esos momentos emblemáticos, moviéndolo en un escenario mínimo. Son, por lo general, bosquejos impresionistas, en los que se pretende captar los rasgos esenciales de su personalidad, pero no se demora en las pequeñas y anecdóticas metamorfosis (Alberca, 2021: 251).

2. Caso, grupo y época: el despliegue biográfico en el horizonte cultural.

Así las cosas, *Vida y Papel* está concebida como una falsa autobiografía que evita la egolatría en beneficio de la mirada del conjunto, mirada desde la cual, por otra parte, se pretende una mayor inteligibilidad del ciudadano Félix de Azúa. No en vano, el movimiento dual de *Vida y Papel* confluye en un acompasamiento entre la filogénesis de *Autobiografía sin vida* y la

ontogenia de *Autobiografía de papel*. El desarrollo filogenético de la primera autobiografía radica en el origen y desarrollo evolutivo de la «corriente de imágenes» y del «torrente de signos» (Azúa, 2018: 27) que configura nuestra imaginación. Son los signos que nos encontramos al nacer, según Azúa, los que nos hacen ver lo que vemos, de modo que un cambio en los mismos supone también un reaprendizaje de la mirada y también una nueva visión. El paso de objeto a imagen y la vinculación de esta con su función simbólica es explicada eficazmente por Jacques Vidal en las siguientes líneas:

El símbolo permanece vivo gracias a su vínculo con una imagen. Mircea Eliade, en *Man and his symbols*, recuerda que «el símbolo no funciona en objetos, sino en imágenes». En otras palabras, comenzamos a abrir los espacios de la existencia simbólica cuando las realidades que nos rodean o las que habitan en nosotros dejan de ser objetos y se convierten en imágenes. Se pasa del objeto a la imagen en el momento en que despunta la experiencia simbólica (Vidal, 2022: 16-17).

Por su parte, la ontogenia de la segunda se resuelve en contar la misma historia ahora desde la asunción biológica de una existencia que lleva el nombre y el apellido de Félix de Azúa pero es referida desde un punto de vista externo para el provecho del grupo generacional y siempre como caso o ejemplo.

Las cabezas equinas dibujadas en la cueva de Chauvet como paradigma del arte rupestre paleolítico es el origen del recorrido filogenético que nos propone Azúa. La pátina de la costumbre nos impide, a su juicio, atisbar la revolución que supuso ese gesto en las paredes de la gruta. Damos por normalizada la imagen porque hemos aprendido a ver, pero en el origen ¿cuál era la función de esa pintura y cuál su necesidad? Este hecho le lleva a proponer como justificación para el nacimiento de las imágenes la significación del «punto de vista», esto es, «el lugar orográfico

desde donde ‘se ve’» (Azúa, 2018: 34). Esa distinción entre lo de dentro y lo de fuera y el lugar desde el cual se sitúa la mirada constituye la separación del mundo por parte de los humanos y la contemplación del mundo como un espectáculo. Repárese que en la lógica de este análisis el *desde fuera* acarrea que el hombre ya no forma parte de la naturaleza que se representa, sino que se sitúa en un lugar otro desde el que mirar y dibujar. Este proceso de abstracción que entrañó la representación de animales en las cuevas y, por lo tanto, el ejercicio de impiedad que constituye el dominio de la naturaleza ofrece la importancia que tienen las imágenes en la evolución del hombre. En palabras de Azúa:

Los humanos somos aquello que de nosotros dicen nuestras imágenes. La constelación de imágenes que determina nuestra inserción en el mundo es lo que marca inflexiblemente aquello que podemos ver y lo que para siempre será invisible. Tan definitivo es el rigor de la pérdida que habremos de concebir un empleo específico, bajo diversos nombres hasta llegar al de “artista”, para quienes atisban (o fantasean) lo que no se puede ver en un ser vivo, unos especialistas en muertes absolutas, universales (Azúa, 2018: 37).

El progresivo viaje de la abstracción será una constante en la evolución de las imágenes. Y a ese recorrido y a su alcance en términos holísticos es a lo que se dedica Azúa en *Autobiografía sin vida*. El itinerario no olvida detenerse en la teoría de las categorías estéticas y en su resolución progresiva, como el paso de lo bello clásico a lo la locura romántica:

Lo bello es un velo que esconde el gesto crispado del asesino adolescente y su compinche femenina de la que apenas se diferencia en algunas turgencias secundarias, unidos ambos para dar el definitivo empujón que lance al abismo a sus antecesores. Ese gesto parricida no podrá abstraerse y aparecer en público hasta que el romanticismo otorgue

categoría de signo al furor, la locura, la vesania, la cólera asesina, bajo el nombre de “psicopatía” (Azúa, 2018: 45).

En el ascenso evolutivo de las corrientes de imágenes destaca por su correspondencia con el imaginario en el que el grupo novísimo fue educado el capítulo dedicado a la imaginiería religiosa y especialmente a la cruz, el capítulo titulado «Signo de victoria y muerte». Desde el estudio del símbolo, Julien Ries ofrece esta conclusión sumaria sobre la cruz cristiana:

Por un suceso histórico, la muerte de Jesús de Nazaret crucificado en el Gólgota, la cruz adquiere un significado trascendental. En la cruz cristiana se encuentra todo el simbolismo antiguo, pero puesto ahora dentro de una nueva visión de la historia, formulada por la teología de la creación y de la redención. A los ojos de los cristianos, la cruz es inseparable del misterio del Logos divino. A partir de aquí, adquiere una dimensión cósmica, una dimensión bíblica y una dimensión soteriológica (Ries, 2022: 304).

Azúa estima que el último intento de arte sagrado que merece algún interés es el de cierta parte del surrealismo con Bataille a la cabeza. Sin embargo, en España y en Italia su generación recibió por absorción inconsciente y de un modo «omnipresente, amenazador y obsesivo» una multitud de signos sagrados y principalmente el signo de la cruz y del crucificado. Y ya sea valorado este hecho desde el encomio o desde el aborrecimiento, para Azúa no hay duda de que para los nacidos entre 1940 y 1980 la primera experiencia «artística» fueron «las figuraciones del crucificado». No obstante, lo masivo de la difusión no tuvo como repercusión en la interpretación que él realiza abrazar la espiritualidad cristiana debido a la vileza de la instrucción patria. En sus palabras:

Lo que resulta más sorprendente es que, por el especial envilecimiento de la educación española, aquellas figuras del crucificado eran también algo abstracto y desprovisto de sentido, un signo de poder desnudo, crudo, inexplicable, fuera éste el poder de un jefe de Estado o el de un fraile envanecido ante la chiquillería (Azúa, 2018: 57).

Irónicamente, Azúa consigna en el cierre de este apartado cómo su generación dio por muerto y por tanto vio como último dios al que constantemente vieron en la cruz desde su nacimiento.

Tras este apartado religioso, Azúa regresa a la narración filogenética de la evolución artística y subraya la importancia que tuvo el paso del románico al gótico en el descubrimiento de la luz, la necesidad de decorar los interiores y la función de un arte emplazado a unos espacios que iban cambiando hasta la casa cuyas paredes requerían ser vestidas por un cuadro. Lo que caracteriza ese movimiento «que va de la oscuridad románica a la luz gótica, y de ésta a la gramática renacentista» es la domesticación y el control de los espacios hacia una intercambiabilidad de los mismos.

La Holanda del siglo XVII, Rembrandt y los pintores españoles que arrancaron de la vida cotidiana los objetos que después conoceremos como naturalezas muertas es otro hito evolutivo del que se ocupa Azúa e interpreta en clave de abstracción y transfiguración artística también lo que antes había hecho Heidegger con las botas pintadas por Van Gogh.

Por su parte, la imagen comprometida ideológicamente es abordada en el capítulo «El primer asesinato popular» donde da cuenta de la importancia que tuvo Jacques-Louis David en la pintura moderna y cómo en *La muerte de Marat* se halla una nueva representación del entierro de Cristo. Ese arte comprometido que erguía belleza y concepto será la seña de identidad de buena parte del arte ideológico producido hasta la mitad del siglo XX.

Goya es el gozne hacia la modernidad del que se vale Azúa para mostrar «el nacimiento de los demonios personales como arquitectura y ornamento de la personalidad» (Azúa, 2018: 109). El caos del mundo exterior dominado por la técnica y repleto de ruido lleva al artista de la modernidad hasta la primera mitad del siglo XX a convertirse en un paciente con síntomas y sus voces interiores serán el motivo de sus representaciones todavía expresadas con moralidad.

1972, el año en que tuvo lugar la *Documenta* de Kassel, es el término marcado por Azúa en el desarrollo evolutivo de este torrente de signos como el momento en el Arte compareció a su capilla ardiente. Kassel fue el emplazamiento en el que las vanguardias agonizaron y en el que la pintura dejó de ser la superior «de todas las representaciones visuales» en beneficio de las pantallas y del vídeo. En definitiva, la *performance*, el *happening*, lo conceptual, el *minimal* y el *land art* enterraron al Arte tal y como este se había formado desde aquellas representaciones de las cuevas paleolíticas con las que se comenzaba el recorrido de su filogénesis. El trayecto de este viaje revela la capacidad fagocitadora de la creación artística como actividad de constante abstracción. Así lo resume en unas líneas de Azúa:

Una vez abstraídos en figuras universales los caballos particulares, los cuerpos humanos, las montañas, los dioses particulares, abstraído el espíritu y su patético diálogo con los inmortales, abstraídos el espacio y el tiempo de la vida común, abstraídos los utensilios cotidianos, las pipas, las sillas, las ventanas, el ajuar doméstico particular, abstraída la Revolución y la soledad cósmica individual, ya sólo quedaba por abstraer la abstracción artística misma [...] (Azúa, 2018: 131).

El periplo de las imágenes y de los signos encuentra como colofón en esta primera parte de *Vida y Papel* el paralelismo de la palabra poética y su devenir para demostrar que tanto las

imágenes y los signos como el lenguaje literario han ido de la mano en su camino hacia el callejón sin salida de la abstracción. Hay, desde luego, en estas páginas conclusivas un aire triste y de desencanto, una confesión hasta de *hybris* poética: quien se creía con la capacidad de dominar el lenguaje descubre al final del viaje que el hombre debe procurarse un lenguaje, pero nunca podrá apropiarse de él, como sucede con el fuego. O dicho de otro modo, la palabra poética es la palabra ausente de facticidad y de orden en su uso, la que ofrece apariencia de sometimiento pero que, sin embargo, domina y crea el mundo de quien la emplea. Por ello, la sucesiva abstracción en el terreno de la literatura no es, al juicio de Azúa, más que una apariencia de control y de dominio sobre la palabra poética, de sujetar «el miedo que producen las palabras vivientes» (Azúa, 2018: 144). La ilusión de control sobre la poesía y su devenir en literatura, por utilizar esa diferencia cualitativa, es una influencia directa de la moderna ciencia lingüística, del legado de Saussure. Irónicamente concreta esa abstracción y su simulacro de dominio en las siguientes líneas:

La poesía quiso ser *poética* y en realidad se hizo remedo de la ciencia: pasó a describir las peculiaridades de su propia materia como si ésta viniera compuesta por moléculas que de por sí montaban sentidos y vivían en la jarana de la evolución biológica dando a lo primero romances y en la modernidad armonías trascendentales (Azúa, 2018: 159).

Se trata, en definitiva, del proceso de autoconciencia estética incoado en el romanticismo y que alcanza a finales del siglo XX uno de sus senderos de difícil salida debido a una abstracción que asfixia la expresión artística. En su ya canónica *Historia y antología de la estética*, el poeta y teórico de la estética José María Valverde valoraba así este proceso en el ámbito de la literatura del que se ocupa Azúa en su falsa autobiografía:

La autoconsciencia lingüística radicalizará la autoconsciencia literaria iniciada con la ironía romántica, que, como señaló Hegel, deja en «post-historia» el ulterior desarrollo del arte. En efecto, a la vez que crece la reflexión teórica sobre el lenguaje, la literatura misma se va dando más cuenta de su propia naturaleza en el mismo acto en que se produce: especialmente, la narrativa empieza a presentar, no solo los actos y palabras exteriores de los personajes, sino su proceso de «palabra interior», la marcha de su verbalización por dentro, con todo su ridículo aspecto de azarosidad asociativa por semejanzas de sonido y por recuerdos privados, aparte de lo que haya de poco decente en la intimidad mental –tal es el elemento más característico y llamativo de *Ulises* (1922), de James Joyce–. Pero ese proceso, al principio atractivo y estimulante para los escritores, llegaría a su crisis precisamente en nuestra época (Valverde, 2000: 219).

El desencanto, la desilusión y el descreimiento se condensa en la rememoración de un diálogo mantenido con Jaime Gil de Biedma una vez que éste había decidido abandonar la poesía, decisión poetizada en el magistral poema «Después de la muerte de Jaime Gil de Biedma». Seguir escribiendo poesía habría sido como si realizara «los deberes del colegio» (Azúa, 2018: 162). Y esa será la definición con la que finaliza Azúa este paralelismo poético al devenir de las imágenes, la poesía del siglo XX se había convertido en los deberes del colegio, en un ejercicio más o menos acertado de labor verbal. Su generación, la generación sesentayochista o generación del lenguaje o generación novísima, habría desembocado en ese callejón sin salida estética que supuso, según el análisis de Azúa, la abstracción estética. En concreto, esa abstracción se manifestó en el grupo poético novísimo mediante la metapoesía, aunque también cabe encontrar ese discurso autorreferencial en el excesivo culturalismo que como impronta estética manifestaron no pocos compañeros de generación de Azúa, cuando no él mismo. Se

trataría del trayecto que desemboca en la crisis metapoética, el trayecto que va de la poesía reflexiva a la poesía refleja, según Ángel Luis Prieto de Paula:

La poesía, al inicio *método* de conocimiento, concluye por cuestionar el propio sistema de la reflexión, de modo que se convierte, ella misma, en asunto *reflejo*, camino que conduce al camino, procedimiento que versa sobre sí. Esta poesía es la que se conoce más comúnmente como metapoesía. Al igual que existe un metalenguaje para hablar del lenguaje-objeto, la metapoesía adopta una suerte de narcisismo literario para referirse a la poesía (Prieto de Paula, 1996: 225-226).

Finalizada de esta suerte la filogénesis de las imágenes y de los signos junto a la coda poética en *Autobiografía sin vida*, la ontogénesis que supone *Autobiografía de papel* está plenamente justificada como narración de los cambios radicales que se han vivido en el ámbito de la cultura desde la segunda mitad del siglo XX. Como se señaló al principio, no se trata de un discurso del yo, sino, como indica Azúa, «el testimonio de una experiencia común a su generación» (Azúa, 2018: 176).

Esos cambios culturales que son ironizados desde el primer párrafo con la alusión a *Blade Runner* y ese «Yo he visto cosas que vosotros no creeríais» tratan el desplazamiento de géneros literarios tan ponderados históricamente como la poesía y la novela y su progresivo desalojo en provecho del ensayo y del periodismo. Desde este punto de vista, se previene del mantenimiento de unos marbetes genéricos cuyo concepto y categorización, sin embargo, se han visto modificados. Así, por ejemplo, la evolución de la poesía en el siglo XX, como se presentó al final de la primera parte de *Vida y Papel*.

Se trata, al cabo, de dar cuenta de la poesía, de la novela, del ensayo y del periodismo en una situación cultural cuyo paradigma cualitativo clásico se ha visto modificado por un

nuevo paradigma regido exclusivamente por el mercado. En este sentido, el crítico ha sido sustituido por el publicista y el lector no es más que un cliente y un comprador en el contexto de una industria cultural ajena a los criterios axiológicos y a los criterios estéticos que habían sustentado lo que hasta ahora conocíamos por literatura.

[...] la calidad —dice Azúa— ha dejado de tener efectos objetivos y el respeto, los honores y el reconocimiento de los escritores depende exclusivamente del hecho de que, por ejemplo, escriban *poesía*, no del hecho de que escriban *buen*a poesía. O del hecho de que escriban novelas de vanguardia, aunque sean ilegibles. Y en cierto modo, así ha de ser mientras la administración del estado insista en conservar el mando de la así llamada cultura nacional, como si esta en lugar de ser una industria fuera una prolongación anímica de la patria o su ectoplasma (Azúa, 2018: 179).

Uno de los efectos de la intervención de la administración en la cultura es la democratización total de toda expresividad artística puesto que su papel como «corrector moral del mercado» no permite la discriminación de la excelencia, algo que sería visto como injusto, según nuestro poeta. Es el mercado el que finalmente podrá impulsar en nuestro tiempo algunas obras maestras, como son los casos de Foster Wallace o Jonathan Littell, cuando coincide el beneficio económico y el valor estético, aunque el lector-cliente se dirija a muchas de esas obras por intereses espurios, como el aura de suicidas de algunos de esos autores que han conseguido triunfar en el mercado y en el valor estético.

Son numerosos los asuntos que hacen realmente interesante *Autobiografía de papel* para comprender la visión que de la literatura tiene Azúa, pero es primordialmente importante para el caso de esta investigación las páginas dedicadas a la poesía y a la publicación de la antología *Nueve novísimos*.

Para Azúa su generación fue la última que tuvo maestros. Alexandre, Gil de Biedma, Claudio Rodríguez, Francisco Brines, Gabriel Ferrater, Octavio Paz, Juan Benet y Sánchez Ferlosio, entre otros, eran poetas vivos reconocidos, leídos y escuchados por el grupo. ¿Qué pudo provocar por consiguiente tanto alboroto la publicación de aquella antología? En confluencia con lo expuesto en la primera parte de *Vida y Papel* se dice ahora también que hasta la primera mitad del siglo XX la poesía era tenida como la cima del arte del lenguaje. Esa actitud era mantenida por el grupo de jóvenes que es retratado por Azúa como «un puñado de ilustrado en un país salvaje». De este modo, el primer signo de repudio hacia el ecosistema literario español era precisamente una voluntad cosmopolita de leer y conocer cuantos más libros y películas provenientes de Europa y de Estados Unidos. Paradójicamente, la virtud romántica de sostener la poesía como el culmen de la expresividad literaria fue interpretado de forma contraria por unos lectores que no encontraban en sus versos más que frivolidad y amoralidad, quienes se acercaban a ellos desde la derecha, y elitismo y un exceso de cultura americana, quienes se aproximaban desde la izquierda. A esto hay que sumar la preponderancia de lo lingüístico, el «protagonismo del significante», como proceso de abstracción ya explicado en *Autobiografía sin vida* en paralelo al desarrollo del arte. En la completa y sagaz historia de la poesía española de buena parte del siglo XX que ha realizado Ángel Luis Prieto de Paula, *La poesía española de la II República a la Transición*, este pasaje historiográfico aparece reflejado del siguiente modo:

Lo cierto es que, apenas publicada la antología, se multiplicaron los juicios, muchos reprobatorios, basados muy a menudo en el abandono de las formas del compromiso y la reducción de la pluralidad poética a los rasgos de algunos –ni siquiera todos– de los incluidos en ella: aquellos que, en tono más chancero que descriptivo, fueron denominados poetas del «sándalo» (frente a los «de la berza»)

o «venecianos» (frente a los «manchegos») (Prieto de Paula, 2021: 673).

Sin embargo, llama la atención que para Azúa en aquel momento todos esos rasgos eran tan cercanos a su actividad que no los podían descubrir al carecer de la distancia necesaria para ello: se trataba del descubrimiento *inconsciente* de la posmodernidad.

Sólo mucho más tarde pudimos comprender que el cine, la cultura pop, los iconos comerciales o las referencias metapoéticas que tanto abundaban en nuestros escritos (e irritaban a la derecha y a la izquierda) eran síntomas de un cambio profundo: el que acabaría por denominarse «sociedad de consumo» y que, con mayor exactitud, habría que denominar «cultura de la democracia total» o «cultura de masas», un fenómeno que, si bien había comenzado mucho antes, sólo ahora tomaba un pavoroso impulso (Azúa, 2018: 221).

Y ese posmodernismo implicaba, como decía arriba paradójicamente, el final de la concepción romántica del arte y el derrumbe de la concepción decimonónica de la política. De ahí también que tanto la derecha como la izquierda observase a la nueva industria cultura que comenzaba su apisonamiento como «el nuevo opio del pueblo».

Con todo, Azúa escribió 3 poemarios en una primera etapa de una índole cercana a la vanguardia francesa —*Cepo para nutria* (1968), *El velo en el rostro de Agamenón* (1970) y *Edgar en Stéphane* (1971)— y otros 3 en una segunda etapa que él comprende bajo la influencia de Heidegger —*Lengua de cal* (1972), *Pasa y siete canciones* (1977) y *Farra* (1983)—. En el desarrollo de su producción poética y también en la del grupo, la consideración de la poesía, de la literatura, en definitiva, como un producto más en el mundo de la mercancía alejaba su acción y el propio gesto

creador de la gran poesía, la trascendental, aquella que Azúa dice admirar en Hölderlin, Leopardi, Keats o Rilke. Y por eso decidió dejar de escribir poesía y comenzar a escribir novelas y ensayos, además de hacer periodismo con sus artículos. Esto es, asumió el signo de los tiempos posmodernos, el mundo del mercado total, de la democracia total y del control apabullante por la técnica, hacia «un totalitarismo feliz». Este camino narrado como caso es el que también se puede atisbar en otros compañeros de generación, salvo en Leopoldo María Panero, que Azúa tiene como el último poeta en el sentido estricto de la palabra bajo el sentido romántico del término, aquel que le llevó «a consumirse hasta acabar encerrado de por vida en un manicomio».

3. Conclusión

El díptico *Autobiografía sin vida* y *Autobiografía de papel* que Félix de Azúa agrupa bajo el título *Vida y papel*, por sus características expuestas a lo largo de estas páginas, converge perfectamente con este juicio de Manuel Alberca en torno a la escritura contemporánea del yo: «Sin renunciar a los pilares básicos del pacto autobiográfico, tal son el principio de identidad y el de veracidad, el género autobiográfico se ha hecho más flexible, más innovador y creativo, orillando el modelo convencional que ha predominado hasta ahora [...]» (Alberca, 2017: 17). Como se ha mostrado, en este caso, la originalidad de la escritura autobiográfica de Félix de Azúa es su desarrollo en un movimiento dual, ontogénesis y filogénesis, que permite hablar de sí de forma que sin caer en el egotismo se realiza un retrato de época y de generación que justifica y explica la actividad que el poeta, novelista y ensayista barcelonés ha realizado hasta la fecha. A falta de otro concepto en la teoría de los estudios biográficos, podemos utilizar el propuesto por Azúa cuando habla de estas obras como falsa autobiografía, aunque como se

ha defendido en este análisis también sería posible hablar de retrato de época a partir del cual comprender el desarrollo de la obra de Félix de Azúa en su contexto histórico y generacional.

En conclusión, el desencantado, aunque Azúa prefiere el término «decepción», es la actitud que caracteriza su posición ante nuestro mundo como acabamiento del arte y de la literatura. La impresión que tendremos después de la lectura de *Vida y Papel* como falsa autobiografía será la de un gesto triste enmascarado bajo la ironía y el rigor analítico. Curiosamente, algunas de sus afirmaciones están de plena actualidad, como por ejemplo el debate en torno a la posmodernidad, como si estuviera en nuestras manos cambiar el signo de nuestra época. Mientras tanto Azúa se despide de nosotros recordándonos con sorna lo «insoportable que es la libertad obligatoria».

4. Bibliografía

- Alberca, Manuel (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antíficción*, Málaga, Editorial Pálido Fuego.
- (2021), *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*, Málaga, Editorial Pálido Fuego.
- Azúa, Félix de (2018), *Vida y papel. Autobiografía sin vida. Autobiografía de papel*, Barcelona, Penguin Random House.
- Chico Rico, Francisco (1987), *Pragmática y construcción literaria*, Alicante, Universidad de Alicante.
- García Berrio, Antonio (1994), *Teoría de la Literatura (Hacia la construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.
- Prieto de Paula, Ángel Luis (1996), *Musa del 68. Claves de una generación poética*, Madrid, Hiperión.
- (2021), *La poesía española de la II República a la Transición*, Alicante, Universidad de Alicante.
- Ries, Julien (2022), «Cruz» en Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Fragmenta editorial, pp. 275-306.

- Sánchez Ferlosio, Rafael (2018), *Qwertyuioip. Sobre enseñanza, deportes, televisión, publicidad, trabajo y ocio. Ensayos 4*, Madrid, Debolsillo.
- Valverde, José María (1987), *Breve historia y antología de la estética*, Barcelona, Ariel.
- Vidal, Jacques (2022), «Descubriendo el símbolo» en Mircea Eliade y Ioan Petru Couliano (ed.), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Fragmenta editorial, pp. 9-29.