

La lengua del ahorcado: anatomía de la burla en *Historia de un idiota contada por él mismo*

Santiago Morales-Rivera
(University of California–Irvine)

El desenlace trágico tuvo lugar poco después de mi partida. Pero el suicidio de mi tío fue su última obra de arte y una auténtica lección de sabiduría sexual: lo encontraron colgando de una viga, ahorcado, con sendos quijotes de bronce cosidos a las tetillas con hilo de nylon. Victoria me envió la esquela y una foto porno en la que aparecía sacándome la lengua entre las piernas de su marido.

—Félix de Azúa, *Historia de un idiota contada por él mismo*

A língua do enforcado continua falando coisas que não entendemos.

—Carlos Drummond de Andrade, *O avesso das coisas*

A Juan Francisco Pulido (1978-2001)

Historia de un idiota contada por él mismo o *El contenido de la felicidad* es un libro de filosofía relativamente corto, poco más de cien páginas dedicadas a investigar el pensamiento utópico de la segunda mitad del siglo XX, en las que el filósofo investigador —el mismo idiota que cuenta la historia de su vida en busca de la felicidad— presenta la particularidad de tener la *lengua muy larga*. Es lo primero que llama la atención de esta falsa novela del escritor y doctor en filosofía Félix de Azúa: la actitud frívola e irreverente de su narrador. Publicada en 1986, justo después de que el periodista Manuel Vázquez Montalbán capturara las ironías del desencanto del pueblo español con el PSOE en el célebre adagio “Contra Franco vivíamos mejor”, y al mismo tiempo casi del desplome del comunismo en el centro y este de Europa y de la caída también de varias revoluciones en América Latina, *Historia de un idiota* es, frente al duelo y la celebración en medio mundo por tantos descalabros de la izquierda, toda una provocación. Una burla al doble fantasma que recorre occidente conforme el fin de siglo se aproxima: el fantasma del narcisismo y la melancolía¹.

Para explicar esta burla, esta suerte de *boutade* o de salida extravagante al ‘desastre de 1968’, y abundar en la ironía de que el socialismo, científico y utópico todavía en aquel año, hacia 1986 ha devenido sin embargo en una forma sentimental y melancólica de narcisismo, las siguientes páginas ofrecen una crítica tanto de la noción moderna de cinismo como de la figura más afín al movimiento cínico, la del *trickster* o el pícaro burlador, todo ello a través del análisis de esta farsa auto infligida de Azúa; pues, como se verá, su novela de un idiota que tras múltiples infortunios intenta suicidarse es también su autobiografía, desde que nace en Barcelona en 1944 hasta que la escribe en unas circunstancias en que los ideales del Mayo del 68 se han malogrado y en su lugar acecha la benjaminiana melancolía de izquierda. En este extraño texto, el hoy ilustre académico de la lengua Félix de Azúa se auto-representa confundido y desencantado con todo, hasta con el deseo ejemplar entre los antiguos filósofos cínicos —y luego también entre los ilustrados modernos— de desenmascarar —y desencantar— el mundo en aras de liberarlo. Al final, este crítico feroz de su tiempo, que ha tratado de resistirse a la melancolía apostándole siempre a la felicidad de las utopías (la *eudaimonía*), corre aquí el riesgo de caer en una forma de cinismo profundamente desdichado: el cinismo del que desconfía de todo y no espera nada en lo

¹ Raymond Carr, Ralf Dahrendor, Jacques Derrida y Wendy Brown, entre otros historiadores y filósofos, vienen identificando dicho fantasma de distintos modos. Ver *Melancolía de izquierda*, de Enzo Traverso, para una rigurosa puesta al día sobre esta trillada acepción de la melancolía.

absoluto de ningún contenido atribuible al pensamiento utópico desde la Segunda Guerra Mundial en adelante. Tal es, *grosso modo*, el mapa hipotético al que responden las siguientes reflexiones.

Organizadas en tres amplios apartados, las primeras reflexiones estarán dedicadas a responder las cuestiones más acuciantes sobre el tipo de narración que es realmente *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*: ¿es un ensayo filosófico, una novela corta, una autobiografía o las tres cosas juntas? Y en conexión con esto y con quién sea su narrador, si un personaje o el propio autor: ¿es tan “idiota” como dice ser, o es irónico más bien, y su historia entonces toda una farsa? El segundo apartado se enfocará en explicar qué relación guardan ambas cosas, la complicada narración del idiota y su equívoco protagonista, respectivamente con dos temas muy antiguos en la historia de la imaginación: la tradición biográfica del cinismo y la legendaria y hasta mítica figura del *trickster* o burlador. Por último, el tercer apartado estará reservado a la cuestión probablemente más relevante aquí, en especial para el lector preocupado por los tratamientos de la melancolía, la depresión y el suicidio: ¿qué concepto de la felicidad –y de la desdicha– podemos sacar en claro de este hermético libro de Azúa y de su no menos arcano protagonista?

Una autobiografía apócrifa

Lo más llamativo de *Historia de un idiota*, como dijimos, es que está salpicada de chismes y exabruptos. Para tratarse, según subraya el título, de un “idiota” quien habla –*idiota* (del griego *idios-*, propio) en teoría es la “persona que no se ocupa de los asuntos públicos, sino sólo de los intereses privados”–, la narración hurga sobremanera en la vida de los otros, y el narrador y protagonista tiene opiniones no poco incisivas sobre prácticamente todos sus congéneres. De manera progresiva, lo que al comienzo parece únicamente la memoria autobiográfica de un investigador va adquiriendo también claros visos de diatriba. Desde el “tortazo aristotélico” que recibe de niño por decir felizmente “coño” (11), sin saber entonces qué significaba esta palabra, hasta cuando califica a su escuela nacionalcatólica de “factoría de brutalidades” (15), y acto seguido, a sus compañeros universitarios, militantes todos de extrema izquierda, los acusa de “incautos” (19), el investigador va mostrando también fuertes dotes de provocador. De modo que, cuando apunta luego que “la religión de las masas es joder”, tras atragantarse con el sexo libre de Victoria (24), y hacia la mitad de la narración despotrica contra reconocidos intelectuales coetáneos, tildándolos de “autores de ramplonerías sin fin” (72), y para rematar sentencia que “a la historia sólo pasan los canallas” (117), el investigador y narrador y protagonista aquí en cuestión ha dejado claro, sobradamente, ser un personaje complejo, versátil: tan simple, o tan cándido, como astuto y alborotador.

El narrador, no obstante estas incisivas apostillas a la vida de los otros, se enfoca en narrar su propia vida. Pero la razón en concreto por la que nos la está contando –o, como sucede en la autobiografía del pícaro Lázaro, el “caso” al que responde su narración autobiográfica– no se descubre en la *Historia* si no bien entrado el texto. Durante más de la primera mitad, desde que recibe el primer bofetón en el entorno burgués de su familia hasta que, después de fracasar en el amor, en los estudios y en el trabajo se suicida haciendo el servicio militar –“[a]l día siguiente me maté” (79)– y fracasa también en esto, el narrador alcanza a volverse un completo *desengañado*: un fracasado, un imbécil total, defraudado por todos, decepcionado con todo, desvalido de todas las certezas y promesas de felicidad que le ofrecen, pública y sucesivamente, la burguesía catalana, la educación (primaria, secundaria y superior), la liberación sexual, la *intelligentsia* antifranquista, la utopía revolucionaria... desvalido incluso del alivio íntimo y definitivo que promete proporcionarle la muerte misma. En otras palabras, cuando va al servicio

militar e intenta matarse, el narrador está hecho –tal y como se decía para descalificar a un soldado en la España franquista– *un hombre inútil*.

El arquetipo del “hombre inútil”, sostiene el crítico Luis Beltrán Almería, en las novelas “es un personaje consciente de la falacia de esos recursos sustitutorios, infantiles acaso, que intentan cubrir el vacío identitario. Esa conciencia hace de él alguien que busca, que persigue un nivel de exigencia superior que no termina de alcanzar” (“El hombre” 26). Y, efectivamente, esto mismo sucede en *Historia de un idiota*. En el momento del suicidio –cuando *se mata* pero falla el “disparo” (83)– el narrador adquiere un ramalazo postrero de lucidez que le permite despejar todas las falacias de su vida previa y, “DESDE LA VISIÓN DEL MUERTO”, descubrir –según confiesa– “EL MUNDO VERDADERO” (89). Es, entonces, justamente a raíz de tal revelación, que el nuevo narrador iluminado decide apostarle al “ARTE” (83), a la literatura, y contarle al lector su autobiografía, con el propósito explícito además de que pueda servirle a todo el mundo de ejemplo de su investigación filosófica de la felicidad:

Yo tenía una tarea, a mi regreso a la sociedad civil: la de dar orden y sentido a mi experiencia de modo que pudiera ser la experiencia de todo el mundo, aquélla en la que todo el mundo se reconociera y dijera al unísono, sí, la vida de los hombres es de esta manera que aquí vemos. Iba pues a investigar el contenido de la felicidad artística o creativa COMO CULMINACIÓN DE LA FILOSOFÍA (96).

Recapitulando, entonces: en el último tramo de su investigación, el narrador protagonista se propone aprovechar su *nueva vida* –esa otra vida de superviviente que se le ofrece tras no haberse podido matar– para recordar, hasta cierto punto, *póstumamente*, todo lo que ha descubierto y aprendido sobre el mundo y los hombres en el umbral de la muerte. Y para que todos podamos reconocernos en su narración biográfica, el protagonista se propone contarla, además, de forma *despersonalizada*, dando a su narración cierta caracterización “artística o creativa”, de manera que lo que veamos los lectores sea una suerte de historia novelada de su vida. Tal es la tarea, decisiva para explicar el ‘caso del idiota’, que se propone hacer nuestro obstinado investigador: crear una *novela ejemplar* de toda su vida previa, desde que aparece en fotografías de recién nacido con “la misma e insoportable sonrisa” (9) hasta cuando se suicida en el ejército y “falla” también en esto (83).

Para realizar semejante “tarea”, sin embargo, este narrador superviviente deberá sortear un problema. Un problema literario, relacionado en efecto con el “ARTE” o la creación verbal, que sobrepasa con creces al personaje y su investigación y que, en últimas, será el propio Azúa –quien usurpa el lugar del narrador y suscribe a la postre toda la investigación– el que lo despeje escribiendo el insólito libro que tenemos entre manos, a saber: el problema de cómo narrar la *historia de un idiota... contada por él mismo*; esto es, cómo dar orden y sentido a la experiencia del suicida, caracterizando con hechos, recuerdos y anécdotas puntuales toda su vida, cuando la misma persona que narra y recuerda –y toma entonces *autoconciencia* de tal experiencia– se ha vuelto tonta de remate. ¿Cómo narrar esto, pues, la concienciación de un idiota, si tal cosa es acaso posible? ¿Y qué podemos aprender entonces de la idiocia, de la “experiencia” de este personaje completamente idiotizado?

En palabras del teórico de la literatura Mijaíl Bajtín, la forma literaria que le permitiría al narrador relatar su idiotez, contar cómo se volvió un completo idiota, en lugar de la autobiografía convencional sería más bien –como él mismo se imagina– la forma de la *novela biográfica*, y se ajustaría en el fondo al “*bíos platónico*”: el tipo de “autoconciencia autobiográfica” que el pensador ruso descubre en otros escritos también filosóficos y novelescos de la antigüedad y la modernidad temprana. En teoría, las novelas biográficas caracterizan con hechos, dichos y

evocaciones la vida de alguien, pero –y la salvedad es importante– se construyen no sobre el ensalzamiento de la figura biografiada sino sobre el “camino vital del que busca el verdadero conocimiento”, es decir sobre la premisa de que toda vida, con el tiempo, naturalmente cambia, se transforma, y de que las novelas biográficas, lógicamente, han de explicar también esa transformación vital (Bajtín 328). A diferencia de otras formas biográficas como el encomio o el vituperio, las novelas biográficas no pretenden entonces ni elogiar ni desprestigiar a nadie, sino narrar, con cualesquiera evidencias que se tengan a mano, cómo el sujeto biografiado llega a ser alguien *autoconsciente*, que sabe verdaderamente quién es, y cómo ha llegado a ser, quienquiera que sea, él mismo. *Apología de Sócrates* y *El licenciado Vidriera*, a efectos de esta definición de Bajtín, serían dos novelas biográficas ejemplares. La primera narra la historia de un personaje histórico que ha buscado siempre el conocimiento de sí mismo y que, al tiempo de su muerte, adquiere la razón en todo su esplendor y se vuelve un auténtico filósofo que, con plena conciencia de su ignorancia, toma la cicuta que acaba con su vida. Y la segunda, la historia de un personaje de ficción que ocasionalmente pierde la cabeza y, tras cambios y avatares varios, termina su desquiciada vida tomando plena conciencia también de haber enloquecido por completo.

La tarea que se propone realizar nuestro protagonista, sin embargo, no es contar la historia de concienciación de un *sabio*, como hace Platón en su diálogo socrático, ni de un verdadero *loco*, como hace Miguel de Cervantes en su novela ejemplar; ni tampoco de un *niño*, un *santo*, un *novio*, un *libertino*, un *intelectual*, un *revolucionario* o un *militar* ejemplares, como hacen otros tantos autores, antiguos y modernos. La tarea aquí es contar la historia de concienciación... de un verdadero *idiota* de la segunda mitad del siglo XX. Es decir, de un personaje que, en el transcurso de su vida, de su “camino vital” desde que nace aproximadamente al final de la Segunda Guerra Mundial hasta que *se mata* de aquellas maneras durante su servicio militar, no ha adquirido “conocimiento verdadero” alguno del mundo ni de sí mismo, como sucede según Bajtín en esos otros *bioi*, si no es el conocimiento –engañoso– del que todavía no ha llegado a ser nadie en la vida y está completamente desengañado, además, de todas las vidas ejemplares mencionadas. Esta es la ingente tarea que se propone hacer el idiota en este momento tan paradigmático de su idiotez en que no acierta siquiera a descerrajarse un tiro en su propia cabeza: narrar su *novela biográfica* en particular, su camino vital en busca del verdadero conocimiento de la felicidad.

¿Y cómo va a hacer esto un hombre inútil? ¿Cómo va a conocer algo, mucho menos *a conocerse a sí mismo*, un imbécil integral –del latín *imbecillis*, ‘sin bastón’– sin nada ni nadie que lo sostenga? ¿Cómo va a dar a su “experiencia” orden y sentido ninguno, para ejemplo además del “mundo entero”, si al cabo de su existencia (de su existencia al menos hasta que intenta suicidarse) esta persona ha descubierto que toda vida ejemplar en la que ha intentado reconocerse –de niño bueno y estudioso, de novio idóneo y amante libertino, de universitario militante e intelectual comprometido, etc.– es un completo *sinsentido* que lo ha conducido, además, a las puertas mismas de la muerte? ¿Y cómo va siquiera a pronunciarse “DESDE LA VISIÓN DEL MUERTO” (89) y *hablar*, casi póstumamente, este espectro de suicida, este suicida ajusticiado de alguna manera por su propio idiotismo? ¿Cómo va *a volver en sí* un sujeto intelectualmente desahuciado, abatido y desmoralizado espiritualmente hasta el paroxismo? Y volver a la vida además para revivir y narrar en su parlamento ¿qué?: “¿la felicidad del muerto?”, como se pregunta a su vez el fantasma del idiota, “¿y en qué consiste la felicidad del muerto?” (95).

Ante estas disquisiciones existenciales, psicológicas, hermenéuticas... en su nueva vida de vuelta del Hospital –el tiro no le quitó la vida pero le arrancó de cuajo la oreja dejándolo como a Van Gogh– el investigador superviviente toma la determinación última de hacerse *artista*, y dar a su historia previa la forma y sentido de una narración biográfica ficcional, en la línea bajtiniana, teóricamente, de las novelas biográficas de Sócrates y el loco Vidriera. Con la “ilusión de Dostoievski” entonces, según dice, que también a su edad “concibió el magnífico proyecto de volver[se] loco” (96), se propone volverse loco para ver si así, mediante la enajenación o el olvido de sí mismo que le promete el desquiciado plan del novelista ruso, puede hacer la tarea que se ha propuesto. Compra entonces “un cuaderno muy gordo y un bolígrafo Bic” y comienza a escribir, primero, su “gran tratado de las pasiones humanas, ambientado en Kiev” (98), después, la “gran novela *Almas anónimas*” luego titulada “*Almas de asfalto*, para darle un toque urbano” (100). Y no sólo a escribir, también comienza a leer, “un promedio de diez novelas a la semana”. Y a trabajar para la editorial “Barras y Estrellas” (98), evaluando manuscritos de novelas varias como, por ejemplo, “el extraordinario manuscrito de *Las erecciones de Jena*” que, según cuenta nuestro protagonista insistentemente nada más leerlo: le “fascina”, le “subyuga”, le “hechiza” (103).

El ‘fantasma del investigador’ (de otra manera no se le puede llamar si nos está hablando supuestamente “DESDE LA VISIÓN DEL MUERTO”) acomete el último tramo de su investigación haciendo todo esto, enajenándose o saliendo de sí mismo para meterse de lleno en el círculo literario del editor “Pepe Barras” (98), entusiasmado en particular con el manuscrito ejemplar de *Las erecciones* y cautivado extrañamente por su autor (*anónimo* todavía cuando lo lee). Pero no logra culminar la tarea que se ha encomendado. No acaba de narrarnos aquella “visión del idiota muerto” ni logra escribir historia novelada alguna sobre su vida. Al contrario, este aspirante a novelista al final abandona la tarea, entre otras cosas, porque se decepciona también con el arte, con la “felicidad artística”, tras descubrir que hoy a todo el mundo le parece estupendo todo, porque “TODO DA LO MISMO” (101), todo vale en el arte. Es más, a juzgar por las novelas más exitosas, concluye el investigador, solo los criminales pasan a la historia: “¿No son justamente los criminales, los canallas, los energúmenos quienes más atención reciben y más atinadamente nos conmueven en los relatos de Faulkner o Dostoievski...?” (94). Y no solo con el arte moderno en general se decepciona; también lo hace en particular con su novela, *Almas anónimas*, cuando lee *Las erecciones de Jena* y le parece tan buena que le hace desestimar la suya. Y no para aquí tampoco el desencantamiento del investigador. El pobre también se desencanta, y de manera más desconcertante si cabe, con el manuscrito que tanto le entusiasma y con la expectativa última de convertirse él también en un artista ejemplar, como el mismo autor de *Las erecciones*, que lo había hecho entrar prácticamente en “trance” (103). Cuando finalmente se publica este título y el hombre descubre, por la nota en la contracubierta del libro, que quien escribió *Las erecciones de Jena* es un “cretino... nacido en Barcelona en 1944” y autor también de los títulos “*Matarratas*, *Mamoulia* y *El pelo en el ojo de Molotov*”, inmediatamente desiste de la idea de convertirse en el artista que había imaginado; porque, como dice a modo de conclusión al último tramo de su investigación, es la obra de arte la que en últimas elige “EN QUIÉN reproducirse” (104).

Desilusionado entonces con estos menesteres del arte, y especialmente además, defraudado por ese “cretino” de artista (que si cotejamos la semblanza biográfica en la contracubierta de cualquier edición publicada de la historia del idiota, este autor en cuestión de *Las erecciones de Jena* recuerda a Félix de Azúa: “nacido en Barcelona en 1944 y autor de *Cepo de nutria*, *Mansura*, *El velo en el rostro de Agamenón* y *Las lecciones de Jena*”), el investigador

superviviente resuelve al fin no esforzarse por hacer la tarea que se había propuesto. Y en ultimísima instancia, de hecho, en la última página de su historia, opta en su lugar por rellenar “cientos de cuadernos que se amontonan en el suelo” (125). Y así concluye su alocado plan de culminar su investigación filosófica de la felicidad escribiendo una novela autobiográfica: en abandono, al más puro estilo de Bartleby, el escribiente de la novela homónima de Herman Melville. Y así concluye también, si nos guiamos por la primera de las *tres dedicatorias* que Azúa antepone a su libro (“Este libro está dedicado a mis precursores, Bouvard y Pécuchet”), *Historia de un idiota*: con el investigador convertido en “copista”, como la historia de aquella pareja inseparable de investigadores que, en la novela homónima de Gustave Flaubert, abandona igualmente sus investigaciones científicas para *copier comme autrefois*: “Los escribo SIN RAZÓN –dice sobre esos cuadernos–, y por hacerme compañía en mis días inacabables y vacíos” (Azúa 125).

Historia de un idiota, entonces, no concluye realmente: no acaba ni siquiera cuando el idiota acaba de contar su historia. El libro queda inconcluso: exactamente igual que dicha obra *inconclusa* también de Flaubert, publicada a la sazón *póstumamente* un siglo antes que publica Azúa la suya. Al final, este idiota investigador se transforma de igual manera en *copista* y abandona tanto su investigación como la narración de su historia, tras desencantarse también con la idea de apostarle a la “felicidad artística”. Después de todo, como la pareja de protagonistas de *Bouvard et Pécuchet*, el idiota superviviente *vuelve a ser como antes* el idiota del comienzo del libro, cuando recibió el primer bofetón, y a comportarse como tal haciendo cosas sin sentido, como escribir cientos de cuadernos “SIN RAZÓN”. Pero al menos ahora –sostiene para terminar– el narrador parece consciente felizmente de su idiotez y *ya no es* aquel triste *desengañado*: “todo lo había SUPERADO a lo largo de mi investigación. Ahora estaba ciego y sordo, pero con la capacidad de asombro intacta. Me encontraba como al comienzo, antes del primer tortazo, enteramente vacío, abierto y sonriente, pero YA NO ERA YO” (119). Como presupone entonces Bajtín sobre la forma literaria de los *bioi*, la vida de este sujeto biografiado parece haber cambiado en el transcurso de la *Historia*; pues, aunque el idiota se conduce tras varios avatares y grandes decepciones a ser como al principio –un niño por completo ignorante, vacío naturalmente de cualquier noción acerca del mundo–, al final acaba sus “días inacabables” *reconociendo* ese “vacío” y adquiriendo cierta conciencia de su propia ignorancia, de su idiotez...

Y, sin embargo, tampoco esta conclusión del idiota, contada de tal manera por él mismo, es definitiva en lo absoluto de la verdadera autoconciencia del protagonista. No representa, realmente, ni una terminación de su camino vital en busca del conocimiento de la felicidad, ni una conciencia verdadera por su parte de estar definitivamente idiotizado. Porque: ¿quién cuenta la “historia de un idiota *contada por él mismo*”: es, en verdad, “él mismo”, el mismo idiota? ¿Quién es al final el que narra el *bíos* o novela autobiográfica del idiota que hemos leído –y quién entonces el que toma ahí *autoconciencia*– si hemos dicho que el idiota superviviente del suicidio no acaba su tarea, abandona en el último término su investigación y desiste además de relatarnos nada en ninguna historia, ni verídica ni novelada? ¿Qué *sujeto* está detrás de ese sujeto gramatical en primera persona del singular de toda la narración del idiota? ¿Quién es el que desde el principio nos ha narrado la historia del idiota o quién es el que ha transcrito o “copiado”, al final, la narración de dicha historia? ¿Es el mismo *personaje* del idiota investigador, que se propuso “dar orden y sentido a [su] experiencia” contándonos la historia novelada de su vida? ¿o es más bien el autor, el mismo Azúa que figura en la cubierta y contracubierta del libro, el que está narrándonos todo: esa *persona* que aparece encubierta novelescamente en el texto como el

autor “cretino” de *Las erecciones de Jena* y que, en el último tramo de la investigación (cuando el idiota se *mata* y aspira entonces a culminar su investigación mediante la literatura), reemplaza al narrador de la historia *apócrifamente*, usurpa su identidad, escribe la novela –ejemplar y casi póstuma– que el personaje había codiciado escribir sobre su historia y, de manera casi fraudulenta, suscribe con nombre y apellidos la investigación a la que ha dedicado el idiota toda su vida?

¿Quién, en definitiva, es el protagonista de *Historia de un idiota*, y quién, entonces, el sujeto aquí biografiado? Y sea quienquiera que sea incluso el idiota *indeterminado* en el título (historia de UN idiota), ¿es tan *idiota* como repetidamente, desde la primera a la última página, él mismo nos dice ser? ¿o más bien es el idiota de toda esta historia, como dice el dicho, “un tonto que hace tontear a los demás”: un vivo, un listillo y un cretino impostor, como aquella misma pareja de pícaros de Flaubert que abandonó sus investigaciones intelectuales para ser copista? Y, puestos a especular: ¿en qué termina la investigación de marras? ¿cuál es la conclusión que podemos sacar en claro sobre la felicidad? ¿Es, como dice el investigador, que el contenido de la felicidad está “vacío” y que la felicidad no existe entonces porque “a los hombres sólo nos interesa LO NEGATIVO... Y ESE JUSTAMENTE ES EL CONTENIDO DE LA FELICIDAD” (117)? ¿o sí que existe la dicha, y en efecto poseen –pero no cuentan– su contenido *secreto* algunas personas como, por ejemplo, el filósofo Fernando Savater, como dice Azúa en la *segunda dedicatoria* del libro: “y a Savater que posee el secreto de la felicidad”? ¿Y qué tipo de texto o de *libro* es éste, en definitiva? ¿Es una *memoria* de la investigación que acometen tanto el personaje del investigador como el novelista y profesor Azúa, sobre la felicidad y el pensamiento utópico del siglo XX? ¿Es, además, una *biografía*: la de una persona cualquiera en busca de la felicidad, desde que nace en la posguerra hasta que *se mata* y se convierte durante la transición a la democracia en un fantasma superviviente? ¿Es, también, una *novela*: la novela del idiota que inventa y escribe Azúa, ciertamente, pero que, sin apenas marca o identificación de ningún tipo si no es su nombre en la cubierta y sus notas biográficas en la dedicatoria y contracubierta del libro, el mismo novelista nos presenta, sin embargo, como si fuera la verdadera autobiografía de un idiota cualquiera, despersonalizado, al modo de las autobiografías picarescas? ¿O es acaso todo, toda la *Historia*, un *bíos* enmascarado, una novela autobiográfica –pero *solapada*– del propio Azúa; lo que arriba llamamos una ‘falsa novela’ y que podríamos reformular ahora como un *simulacro autobiográfico*: una farsa auto infligida que mezcla y confunde la ficción con la vida, la simulación con la experiencia, la fabulación con la memoria y se convierte toda ella en una extraña autobiografía de Azúa, desde que nace en 1944 hasta que publica su *Historia* en 1986, en la que el autor falsifica su vida copiando sibilamente la experiencia de cualquier *desengañado* –“un idiota” despersonalizado– del siglo XX?

Demasiadas preguntas. Y, sin embargo, todos y cada uno de los escenarios sugeridos son plausibles: todos, hasta cierto punto, están justificados. A fin de cuentas, aquel completo idiota en que se había convertido al tiempo de suicidarse el idiota infantil del comienzo, al término de la historia, parece haberse transformado a su vez en su propio fantasma. Y es este *fantasma* quien narra en últimas, bajo el nombre e identidad de Azúa, “la visión del idiota muerto”: la verdadera experiencia de la idiocia. Semejante “fantasma” no es exactamente ni Azúa ni el “escriba copista” –la *copia*– del idiota original, el niño del principio; es más bien lo que el filósofo Gilles Deleuze llamaría su *simulacro*: una extraña invocación de la figura del idiota que “alberga el poder de negar el original y la copia” (Deleuze 262). En otras palabras, tal apóstrofe del idiota representa a la vez al personaje del idiota y a la persona del autor, solidariamente conscientes de la falacia de todas las identidades que intentan cubrir su vacío identitario. Mediante esta

simulación del idiota, éste toma autoconciencia y se reconoce como alguien que, tras buscar sucesivamente identidades, no ha llegado sin embargo a identificarse con una en particular. Es decir, gracias a esta invocación, gracias al poder que entraña el simulacro para negar simultáneamente el original del idiota y su copia, es que la figura biografiada en la *Historia* logra saber felizmente quién es: un idiota deshumanizado, carente tanto de la codiciada identidad que ha buscado durante toda su vida como de la necesidad también de buscar más identidades.

Teniendo todo esto en cuenta, el “caso del idiota”, entonces, no se corresponde exactamente con el “caso” del autor, Félix de Azúa. El idiota es un fantasma: un misterio. Veraz e inventado al mismo tiempo, incauto y pícaro a la vez, consciente y enloquecido... el fantasma del idiota parece ser *doble*, como la pareja de *Bouvard et Pécuchet*, o desdoblado entre la *persona* del autor, Azúa, y su *personaje*, el idiota. La *Historia* no elogia ni desprestigia esta figura idiotizada. No es ni un encomio ni tampoco un vituperio. Es su ensayo de investigación y también, presumimos, su *bíos* o novela autobiográfica. Y como tal, caracteriza con la mayor objetividad posible su *conciencia*: cómo ha llegado a ser, verdaderamente, quien es. El sujeto aquí biografiado al final ha llegado a ser un verdadero idiota: un *desengañado* que ha buscado la felicidad toda su vida comportándose sucesivamente como un niño, un novio, un libertino, un intelectual, un revolucionario y un artista ejemplares y que, tras descubrirse infeliz en todas y en cada una de esas identidades, ha reconocido ser entonces un auténtico idiota, el ejemplo perfecto de un investigador inútil de la felicidad. Pero, a la vez, el mismo sujeto idiotizado a lo Dostoievski se ha vuelto conscientemente loco también, como hemos visto: un cretino embaucador que, convencido de que todo en su vida es una falacia, ha falsificado el ejemplo sobre el que se sostiene su investigación, reflejando así su propio vacío existencial, y desacreditando de paso todas las identidades mencionadas por considerarlas meras máscaras.

Si al término de *Apología de Sócrates* y *El licenciado Vidriera*, sus protagonistas se convertían respectivamente en un sabio, consciente de su ignorancia, y en un loco, consciente también como Sócrates pero aquí de haberse vuelto loco; al final de *Historia de un idiota*, entonces, sendas figuras del sabio Sócrates y del enloquecido Vidriera aparecen juntas y revueltas, mezcladas y confundidas la realidad del filósofo griego y la ficción del loco cervantino, dentro del mismo protagonista. Consciente de su ignorancia, pero también consciente de su locura, de estar enajenado y abstraído de cualquier sentido de la realidad, el idiota resulta ser, en resumidas cuentas, un “Sócrates enloquecido”. Así es como llamó Platón –*Sokrates mainomenos* (Hard 35)– a Diógenes el Cínico y también el Perro, precisamente. “Y a Marisol, que tiene un perro” brinda de hecho Azúa su *Historia* en la *tercera dedicatoria*, quién sabe si de manera sincera, a efectos de la tal Marisol y del antecedente *cínico* de su libro, o, por el contrario, si esta última dedicatoria es más bien un capricho, engañoso también como el resto del libro.

Consciente de que todo en su vida es una falacia, es lógico que este cínico no se tome a sí mismo en serio y que no narre una autobiografía convencional: una historia que respete el consabido “pacto autobiográfico” entre el sujeto biografiado y los lectores, garantizando que el “yo” de la *Historia* es realmente su “autor”, Azúa². La *Historia* aquí relatada ni es una autobiografía ni es tampoco, propiamente, una novela. Es más bien la verdadera biografía de *un idiota* del siglo xx, pero *falsificada* sin embargo por el autor: contada por éste *como si* en realidad fuera su autobiografía. Y tampoco es en realidad una falsificación, enteramente una ficción ajena al autor, porque hay en ella elementos verdaderamente autobiográficos de Azúa, sin

² Sobre esta noción de “pacto autobiográfico” ver Philippe Lejeune.

embargo. Como deja ver el cuerpo del libro y la información paratextual fuera de él, en *Historia de un idiota* hay abundantes indicios para que las vidas del protagonista y la del autor se identifiquen y confundan entre sí: como el idiota, Azúa también nació en una familia burguesa catalana, asistió a colegios e institutos nacional-católicos, participó en el activismo universitario de extrema izquierda, trabajó para la editorial Seix Barral y, por supuesto, es el autor también – como el enloquecido idiota y como el escritor Dostoievski a quien el idiota sigue– de la historia de un idiota.

El libro, a tenor nuevamente de todos estos factores, contiene entonces los tres géneros narrativos –novela, autobiografía y ensayo de investigación– combinados de tal manera que da la impresión de ser todo él, si acaso esto es posible, una *autobiografía apócrifa ejemplar*. En esta extraña narración, como sucede según el novelista Javier Marías en otro simulacro autobiográfico de la época, *El malogrado*, de Thomas Bernhard (1983):

El autor presenta su obra como obra de ficción, o al menos no indica que no lo sea; es decir, en ningún momento se dice o se advierte que se trate de un texto autobiográfico o basado en hechos “verídicos” o “verdaderos” o “no inventados”. Sin embargo, la obra en cuestión tiene todo el aspecto de una confesión, y además el narrador recuerda claramente al autor sobre el cual solemos tener alguna información, sea en el propio libro, sea fuera de él (Marías, *Pasiones* 68).

Mediante semejante narración, tan verdadera como engañosa, el personaje del idiota investigador, y también, el escritor y doctor en filosofía Félix de Azúa comunican en últimas el concepto de la felicidad que tiene un cínico del siglo xx. Desde el título del libro, por lo tanto, la novela autobiográfica y el ensayo filosófico aparecen alternativamente identificados entre sí, precisamente porque *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad* no narra solamente la *vida* del protagonista sino también, y sobre todo, sus *opiniones* filosóficas.

Diógenes moderno

Como el célebre personaje de la Grecia antigua, Diógenes de Sinope, que hizo del *desdén* y de la irreverencia o la falta total de pudor –asociadas entonces a los perros– un emblema radical de la libertad, y que a falta de formación filosófica predicó sobre la virtud y la felicidad con el *ejemplo*, con gestos y actitudes extraídos de su vida ejemplar de perro, el protagonista de *Historia de un idiota*, al cabo de su investigación del contenido de la felicidad, también reivindica un orden de cosas en verdad *libérrimo*: redimido de todo, indiferente y desdeñoso ante prácticamente todas las convenciones sociales, como la domesticidad burguesa, la formación religiosa, la educación académica, el amor en pareja, la ética promiscua, el mesianismo revolucionario, el profesionalismo liberal, la salvación en el arte... redimido incluso de la idea misma de felicidad que promete liberarlo: “Yo abominaba, al final de mi investigación, del contenido de la felicidad. Yo me consideraba un hombre LIBRE Y DESDICHADO. Y ese estado de libertad y desdicha me parecía el único refugio decente para quien no desea engañarse acerca de su función en el mundo” (117-118).

Librado de toda máxima y predicamento moral, así como del anhelo de *ser alguien* en la vida adoptando insignias, máscaras identitarias, este otro Sócrates enloquecido reproduce en el siglo xx la filosofía del viejo Diógenes y –tal y como resume esta filosofía el helenista español Carlos García Gual en *La secta del perro* (1987)– también “se monta en una moral mínima desembarazada de lastre, una ascética que conduce a la libertad y la ‘virtud’, a contrapelo de las pautas tradicionales” (García Gual 27). Sigue al perro de Sinope, en la teoría al menos, este otro perro de Barcelona. Y emula entonces el modo de pensar del viejo cínico, pero en el ámbito ahora de esta ciudad moderna, donde, sin embargo –al decir del idiota–, también siguen

medrando, como en la Atenas clásica, solo “los criminales, los usureros, los políticos corruptos, los financieros explotadores, los aristócratas degenerados...” (Azúa 117). El mismo García Gual, de hecho, incluye a Félix de Azúa y su personaje del idiota en la nómina de cínicos modernos que hace en su estudio seminal del cinismo, publicado al año siguiente en que aparece la *Historia* de Azúa: “Como el Felix Krull de Thomas Mann (o como Félix de Azúa, en su autobiográfica *Historia de un idiota*) hay protagonistas en relatos de un novelado y lúcido cinismo, de un cinismo entre satírico y picaresco, que nos apuntan con sus guiños y peripecias personales una interpretación moderna de la felicidad” (García Gual 13).

Diógenes es el filósofo acaso más ilustre y emblemático para seguir entre todos los cínicos; más incluso que Antístenes, del que no se conserva ninguna obra a pesar de ser el precursor de Diógenes y el eslabón entre éste y Sócrates. Y aunque Diógenes establece un precedente ejemplar en toda la historia del cinismo, como Antístenes éste tampoco dejó apenas nada escrito de su puño y letra, o al menos no se conservan obras propiamente suyas: ni sobre la vida que llevó en el siglo IV antes de Cristo ni sobre las opiniones que pudiera tener sobre aquel período histórico caracterizado –según los helenistas Bracht Branham y Marie Goulet– por una crisis profunda y por una insondable melancolía, ya que “la *polis* estaba en pleno declive dejando a los griegos sujetos a los caprichos de la Fortuna” (Branham 5). El archicitado Diógenes, insistimos, no dejó escrito alguno. Fueron más bien *otros*, autores como, por ejemplo, Diógenes Laercio en *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, Luciano de Samósata en *Subasta de vidas* o el propio Platón –según cuentan a su vez historiadores y copistas de misceláneas como Plutarco, Aulo Gelio o Juan Estobeo– los que contaron, recolectaron e incluso inventaron, como el cuentista de Samósata, cosas memorables de Diógenes.

El historiador del cinismo Heinrich Niehues-Pröbsting, que ha estudiado el problema que plantea para la historia de la recepción del cinismo la falta de fuentes originales y fiables, reconoce el lugar tan significativo que, en la representación y difusión de la filosofía cínica, adquieren entonces las formas simples o menores de narrar, como los aforismos, las *chreiai*, *apomnemeumata* y *memorabilia* –los dichos, anécdotas y hechos memorables– y en general cualquier “material anecdótico-biográfico” (329). La recepción de aquella antigua filosofía, por lo tanto, se sostiene sobre una tradición literaria, o sobre unas formas verbales de representación, ya de por sí poco fiables, más biográficas que ensayísticas, más anecdóticas que históricas y más artísticas o ficcionales incluso que propiamente científicas. Y a juzgar por esta tradición literaria, también la filosofía que en vida predicaron los cínicos viene respaldada, además, por un modo de vivir ambiguo, poco fiable y, en general, nada ejemplar. A menudo impostores o descarados predicadores de la falsificación y la impostura (como el mismo Diógenes, cuya anécdota acaso más citada, hasta convertirse en lema, es que fue enviado al exilio por falsificar la moneda en curso y que desde aquel momento predicó la idea de ‘falsificar los valores’), los cínicos antiguos, ¿los históricos, los auténticos?, en adelante adquieren entonces la misma identidad resbalosa de los personajes de leyenda.

A caballo entre la historia y la ficción, la fabulación y la memoria, la figura legendaria de Diógenes nos llega narrada, reconstruida y a veces totalmente alterada por distintísimos autores, en el transcurso además de inmemoriales siglos. Desde Luciano de Samósata, entre otros antiguos cuentistas, hasta Erasmo de Róterdam, Christopher Martin Wieland, Denis Diderot, Friedrich Nietzsche... la lista de quienes incorporan en sus obras dichos y hechos de Diógenes bien sea relatándolos o bien inventándoselos y luego atribuyéndoselos apócrifamente al viejo

cínico, es inagotable y desde luego no se limita solo a escritores³. Por ejemplo, en el cuadro titulado *Diógenes* (1873), el pintor supuestamente naturalista –y coetáneo al autor de *Bouvard et Pécuchet*– Jules Bastien-Lepage capturó otra de las anécdotas más citadas que se conservan de la vida de Diógenes, y una de las más ilustrativas, además, a efectos de resumir aquí la verdadera filosofía de los viejos cínicos.

Recogida en varias versiones (por Diógenes Laercio en el siglo III y por Máximo el Confesor en el VII) y representada por autores de todo tipo (como poco después de Bastien-Lepage hará Nietzsche al escribir en su *Gaya Ciencia* una parábola inspirada en la ‘lámpara de Diógenes’), la anécdota narra el episodio biográfico en que Diógenes prendió una lámpara a plena luz del día. Y cuando, importunados por tal incongruencia, los transeúntes atenienses le preguntaron que a dónde iba prendiendo una lámpara con el sol que hacía, el viejo desdeñó la observación tan lógica y racional de sus conciudadanos espetándoles algo así como: “busco a un hombre verdadero” o, en otras versiones, “busco a un hombre sincero” (Hard 19). En cualquiera de sus versiones y representaciones, de esta anécdota de la lámpara de Diógenes parece trascender la misma moraleja, la misma filosofía que vienen relatando tantos otros materiales anecdótico-biográficos, supuestamente inspirados también en la vida y opiniones originales de aquel Sócrates enloquecido. A saber: buscar siempre en la *insensatez* –en la irreverencia y en la impostura– la *luz de la razón*. Prácticamente todos los historiadores del cinismo antiguo ven en esta paradoja el catalizador del movimiento cínico⁴.

Los cínicos de la antigüedad hacían de su confrontación con los demás, de su lucha contra las convenciones sociales, así como del consecuente riesgo de exclusión de la *polis* o ciudad-estado, su singular manera de liberar el mundo y de hacerlo más feliz: más justo, noble y verdadero. “Scratch any cynic and you will find a disappointed idealist” dice el humorista norteamericano George Carlin, aunque es un proverbio popular que, atribuido también a otras fuentes, redundante en cualquier caso en la misma idea. Diógenes tenía altísimas expectativas del gobierno de sí mismo y de los otros, entonces, pero fueran cuales fueran esos ideales inalcanzables del cínico, los predicaba siempre con el ejemplo, con gestos y actitudes extraídos de su vida ejemplar... de *perro*: “Diógenes se ha desprendido de las preocupaciones cotidianas que hacen a los hombres distintos a los animales, y con ello se ufana de conseguir la independencia y la libertad. Bajo la enseña del impúdico perro se yergue escandalizando a sus convecinos como un paradigma del hombre auténtico ‘natural’” (García Gual 13). Así interpreta García Gual dicha paradoja de que, si Diógenes fue en efecto un impresentable falsificador, que trucó y transgredió las reglas provocando con ello su exilio, el hombre fue así e hizo todo eso, no obstante, en el nombre de la *verdad* –de la ‘natural desnudez’– del hombre auténtico: sincero. “La vida filosófica [del cínico] es una manifestación de la verdad. Es un testimonio” (348), mantiene por otra parte el historiador de las ideas Michel Foucault, recalando en sus últimos seminarios, sobre la noción de *parrhesía* o del ‘hablar veraz’, la integridad en la vida y opiniones de Diógenes y la profunda coherencia que media entonces entre el dicho y el hecho cínicos.

Originalmente, aquellos legendarios personajes de la Grecia antigua mantuvieron entonces una idea excepcional de la libertad y la justicia. Tan excepcional que, al decir nuevamente de Foucault, aquella idea constituye todavía hoy el núcleo de la práctica democrática

³ Para la historia de representación de Diógenes, ver Sylvain Matton, Joel C. Relihan, Daniel Kinney y Niehues-Pröbsting, todos en el volumen *The Cynics* editado por Bracht Branham y Goulet-Cazé.

⁴ Peter Sloterdijk resume esta dialéctica del pensamiento cínico bajo la noción de “dialéctica de la desinhibición”, ver *Critique* (116).

de los pueblos soberanos modernos. Pero, a juzgar también por la documentación que tenemos sobre la práctica del cinismo en aquel tiempo, la idea utópica y plural que del mundo tenían los cínicos siempre se mantuvo en sintonía con la vida real y singular que llevaron sus predicadores. Las vidas filosóficas de los cínicos, en resumidas cuentas, fueron lo que en términos contemporáneos llaman “vidas militantes” –así las reivindicó Foucault en 1983 y así las recuerda otra vez en 2010 el crítico Michael Hardt–, porque defendieron sus ideales, filosóficamente, sacrificando su persona. En vida, entonces, Diógenes el Perro actuó y habló de acuerdo con su *conciencia* siempre y, por eso mismo, a pesar de su impúdica presencia, de su temida procacidad y de su exclusión, aquel cínico tuvo eternamente la conciencia muy limpia y tranquila y fue, en teoría, un hombre libre y dichoso: alguien que, mientras vivió, buscó la libertad en la confrontación y, paradójicamente, halló en la marginación su felicidad.

Después de muerto el viejo Diógenes, sin embargo, y en los siglos subsiguientes a aquel orden antiguo y teórico de cosas en la época de los griegos, la historia cambia: aquel libre y dichoso *perro* en lo sucesivo va a ir perdiendo su dicha o su gracia y su halo de libertad auténticos para convertirse en la época moderna estrictamente en un personaje *de novela*, humanizado y domesticado totalmente pero también devenido en un ente por completo de ficción. La imagen última del fantasma del idiota encerrado en su “habitación desnuda”, estupefacto ante cualquier cosa que pasa a su alrededor, incluidos los “signos diminutos de color negro, como gusanos”, que el personaje copia en sus “cuadernos abandonados en el suelo” (123), de alguna manera puede confundirse con el retrato de Diógenes pintado por Bastien-Lepage.

“LIBRE y DESDICHADO” (118), como reza repetidamente el narrador hacia el final de la *Historia*, el texto de Azúa reproduce el mismo estado de libertad y desdicha, de ascetismo y estupefacción, que captura Bastien-Lepage en su retrato de Diógenes al intentar caracterizar a su vez la vida y opiniones del viejo filósofo libertario. En la pintura, la figura del cínico se representa al mismo tiempo como un ser *iluminado*: “libertador de la humanidad, curandero de los males humanos y profeta de la verdad y de la franqueza” como medio en broma medio en serio Luciano había subastado a Diógenes en vida (7). Pero también como un ser *desdichado*, introspectivo, marginado, atrabiliario: como un tenebroso fantasma, vamos. Al igual que el protagonista de *Historia de un idiota*, el Diógenes retratado por Bastien-Lepage parece asimismo querernos decir: “Porque los muertos somos difíciles de distinguir de los vivos, y nos disimulamos en los entresijos del mundo buscando un rincón desde donde vegetar y contemplar el espectáculo que ahora sabemos –pero es demasiado tarde– que no termina nunca, QUE ES ETERNO; para todos, menos para nosotros” (Azúa 124).



La figura de Diógenes, desde luego, se resiste a desaparecer en los siglos subsiguientes al helenismo. Incluso en sus apariciones plenamente modernas, entre las que figuran tanto el protagonista de la *Historia* de Azúa como el *Diógenes* de Bastien-Lepage y los *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, así como el protagonista igualmente desdoblado entre “Moi” y “Lui” de *Le Neveu de Rameau* (escrita por Denis Diderot entre 1761 y 1774), el Cínico aguanta el tipo. Pero, a juzgar de nuevo por cómo estas obras dan cuenta de su vida, el mismo Diógenes parece ofrecer también cierta resistencia a la memoria, a que narren o representen –verbal o plásticamente– su vida auténtica de *perro*. Como si entrado en los siglos XVIII y siguientes Diógenes se convirtiera, efectivamente, en una suerte de *fantasma*, con el poder de negar el Diógenes original y también las copias y reproducciones que de él se han hecho sucesivamente.

Loco, asceta, solitario, atrabiliario... fantasma, muchos de los calificativos que podrían adjudicarse al sujeto clínicamente deprimido –y que la medicina hipocrática adjudicó en el tiempo de Diógenes también al *homo melancholicus*– son aplicables asimismo al sobrino de Rameau (“Lui” en la sátira homónima de Diderot), al Diógenes de Bastien-Lepage, al par de pícaros de Flaubert y, por supuesto, al Sócrates enloquecido de Azúa⁵. *Desdichados* todos estos personajes, y, sin embargo, también *iluminados* como sucede en la pintura con el desnudo de Diógenes; *marginados* por todo el mundo, pero también *ilustrados*, como sucede con la pareja de pícaros investigadores de Flaubert y con el alter-ego de Diderot; tristes y hasta patológicamente *deprimidos*, según la medicina moderna, y, no obstante, a la vez también *libres*, como vemos con la compleja figura del idiota suicida. Irónicamente, todos estos personajes pueden sentirse profundamente desdichados, a causa de la exclusión que padecen por ser insolentes, pero también todos transforman su condición melancólica en una u otra forma de empoderamiento. Todos convierten, a la luz y la sombra todavía de la ‘lámpara de Diógenes’, su desdicha, en libertad; su completo desengaño, en desdén cargado de razón; su melancolía o depresión, en excepcionalidad artística, creativa, filosófica.

Reproduciendo aquella paradoja que formuló Aristóteles, quizás al pensar en gente como Diógenes, según la cual “los hombres excepcionales, en la filosofía, en la política, en la poesía o en las artes, son ostensiblemente melancólicos” (*Problema xxx*), también estos atrabiliarios perros modernos (Lui, Bouvard y Pécuchet, el idiota) son ahora los que, excepcionalmente, protagonizan los libros de Diderot, Flaubert y Azúa. Son estas figuras desdichadas, marginadas, deprimidas las que, en dichos libros novelescos y filosóficos, *desenmascaran* a sus contemporáneos de una manera homologable, hasta cierto punto, a como lo hacen también, desde el estallido de las revoluciones modernas, los científicos humanistas, los ilustrados enciclopedistas y los pensadores más intempestivos de nuestro tiempo. A tal conclusión llega Foucault, en los seminarios mencionados que pronunció entre 1980 y 1984, al reflexionar sobre los vínculos y tensiones entre el cinismo antiguo y el criticismo moderno. A la zaga del atrevido Diógenes, el “atrévete a pensar” kantiano –promulgado por el filósofo en su escrito *¿Qué es la Ilustración?* (1784)– incita a pensar por uno mismo y criticar también las doctrinas, las convenciones sociales heredadas, en un esfuerzo nuevo por desencantar el mundo, desenmascarando sus apariencias y falacias al más puro estilo del cínico de Sinope: verdadero precursor, según este razonamiento, de la conciencia crítica ilustrada⁶.

⁵ Para un resumen crítico de la teoría e historia del *homo melancholicus*, ver Andrew Solomon. Y para la relación entre la condición melancólica y la depresión, ver Stanley Jackson.

⁶ Sobre la relación entre el cinismo y la ilustración, ver Louisa Shea.

Las parejas de protagonistas –los personajes dobles, desdoblados– en *Le Neveu de Rameau*, *Bouvard et Pécuchet* e *Historia de un idiota*, durante los siglos respectivamente XVIII, XIX y XX recuperan y recrean cada uno a su manera los postulados –científicos y revolucionarios *avant la lettre*– del cinismo antiguo. Ahora bien, mientras que Diógenes el Perro arremetió contra las falacias de su entorno de forma supuestamente libre y dichosa, es decir con su conciencia limpia y tranquila y (a pesar de lo que pudiera reprocharle el médico Hipócrates) feliz y nada melancólica, porque lo que pensaba y decía en sus diatribas estaba siempre en armonía con el modo de vida auténtico y natural que llevaba, el “perro” de Azúa y sus “precursores”, como vemos, arremeten en plena modernidad contra sus congéneres y denuncian ferozmente las falsedades y mentiras de sus mundos circundantes, desdoblado o alterando o *falseando* a su vez sus propias conciencias. En lugar entonces de resistirse a los embates de la historia *verdaderamente*, como antes hacía Diógenes desafiando con su ‘desnudez’ el sentimiento de estar sujeto a la melancolía –“a los caprichos de la Fortuna” (Branham 5)–, los protagonistas de estas tres obras capitulan progresivamente en la vieja lucha del cínico por desenmascarar *toda* la verdad y, en cierto sentido, amenazan con caer entonces en el mismo desencanto que tratan de combatir con sus diatribas.

Son *cínicos modernos*. “Libres”, como se sentía Diógenes (de hecho, despotrican a discreción), pero, a diferencia de aquel, “desdichados”. O, dicho de otro modo, son en verdad cínicos insolentes y revoltosos que, sin embargo, han ido perdiendo su fe en el criticismo vinculado en otro tiempo al descarado ejercicio de la insolencia y la rebelión. Cínicos que desenmascaran –y desencantan– a sus conciudadanos, como Diógenes con los atenienses de su tiempo, pero que también se desencantan y desconfían ellos mismos de todo, hasta del crítico y revolucionario ‘desencantamiento del mundo’ que, después de muerto Diógenes, vienen persiguiendo los humanistas, los ilustrados y los pensadores más sagaces casi contemporáneos, como por ejemplo los que el crítico Paul Ricoeur llama “de la sospecha”: Marx, Freud y Nietzsche (Ricoeur 32). El criticismo de estos cínicos modernos, a juzgar nuevamente por los libros aquí mencionados, parece haber tomado retirada de la política y la vida pública para refugiarse cada vez más en la creación artística y representar ahí, en las novelas filosóficas o en los cuadros donde aparecen, “that modernized, unhappy consciousness –según describe la politóloga Sharon Stanley el cinismo moderno–, on which enlightenment has labored both successfully and in vain” (Stanley 389). Al final, los protagonistas de las novelas satíricas de Diderot y Flaubert y de esta autobiografía apócrifa aquí en cuestión son cínicos que parecen encarnar la acepción coloquial de cinismo al uso en la actualidad: el cinismo de los que creen que todas las personas están motivadas solo por sus propios intereses *idiotas* y que, por lo tanto, desconfían y sospechan de todo, no esperan nada en lo absoluto de nadie, y en función de tal desgobierno de cosas, opinan faltando conscientemente a la verdad: “the final, melancholic resting place of an exhausted critical consciousness”, como zanja el asunto el controvertido filósofo Peter Sloterdijk en su *Crítica de la razón cínica*, publicada tan solo tres años antes de *Historia de un idiota* (Sloterdijk 385)⁷.

Último reducto de las figuraciones del cínico y el cinismo hasta aquí presentadas, *Historia de un idiota* narra la vida y opiniones de uno de estos ‘Diógenes modernos’: un cínico de la segunda mitad del siglo XX, concretamente. Un ciudadano barcelonés que se ha desencantado, entre otras cosas, con las expectativas situacionistas del 68 y con las luchas

⁷ Sobre la noción de cinismo moderno, además de Sloterdijk ver también David Mazella y la mencionada Sharon Stanley.

antifranquistas de la transición y que, como cuentan de Diógenes y en realidad le sucedió a más de un *soixante-huitard*, ha pretendido en lo más hondo de su desencanto quitarse la vida. Al narrarnos su historia a modo de ejemplo testimonial –y militante– de su desencanto y de la *realidad* de su “MUNDO VERDADERO” (89), el mismo cínico sin embargo ha plagiado como vimos su autobiografía, cumpliendo uno de los principales mandamientos del viejo Diógenes –“predicar con el ejemplo, con gestos y actitudes extraídos de la vida de uno”–, pero también poniendo en cuestión este mismo mandamiento. La autobiografía apócrifa de este cínico moderno, en consecuencia, se convierte toda ella en una parodia de la tradición anecdótico-biográfica del cinismo, y en particular, sobre todo de *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, escrita por Diógenes Laercio en el siglo III antes de Cristo.

Historia de un idiota contada por él mismo narra la “verdadera conciencia” del sujeto biografiado, como decía Bajtín que hace toda novela biográfica, desvelando a la vez la “falsa conciencia” del protagonista: un personaje profundamente desencantado con el mundo en que le ha tocado vivir, desengañado de todo y crítico en extremo contra cualquier promesa de felicidad; pero un sujeto también *consciente* de que la verdad o la lección extraíble de ambas cosas, de su profundo desencanto y de su irremisible desdén hacia cualquier principio de esperanza, es también otra *falacia*. Vemos entonces a este protagonista predicar la *minima moralia* de los cínicos antiguos, refugiándose dentro de su “habitación desnuda” –como Diógenes en tonel– en ese “estado de libertad y desdicha” que le proporciona la crítica feroz del mundo y la proverbial indiferencia. Y a la vez, vemos también que el mismo personaje lenguaraz que está reivindicando así la libertad, está haciéndolo sin embargo con una *falsa conciencia* de sí mismo, es decir sin creérselo tampoco, sin confiar en lo absoluto en que su impertinente criticismo pueda devolverle la felicidad al mundo ni hacerlo en últimas más justo ni verdadero.

Cada vez menos natural y más impostado que en los tiempos de Diógenes Laercio, menos salvaje y más domesticado e ilustrado además conforme va incorporándose a los tiempos modernos, en *Historia de un idiota* el ilustre filósofo Diógenes el Cínico lo encontramos ya definitivamente transformado en un presuntuoso fantasma, en un personaje arquetípicamente novelesco. Después de tambalearse por siglos entre la existencia real y la leyenda y después también de oscilar su prédica entre la filosofía verdadera y la estupidez insolente, el auténtico Diógenes aparece convertido en un personaje exclusivamente *de novela*, consciente además de serlo y sabedor para colmo de la inutilidad de sus prédicas; un personaje, ejemplarmente libre y feliz en otra época, devenido ahora en un personaje *vacío* de contenido para el mundo moderno: un fantasma envanecido sin apenas significancia real ni para la filosofía ni para la política ni para el gobierno de sí ni de los otros. Burlador burlado, en conclusión, el histórico militante del cinismo se transforma dentro de la *Historia* de Azúa en una emulación falsa e indigna de sí mismo. Y sus críticas y diatribas, verdaderas y revolucionarias acaso en el pasado aquí se convierten a su vez en humorísticas extravagancias, relevantes mayormente para los mercaderes del arte y las ideas, como el cómico Luciano de Samosata había insinuado ya en el siglo II al “sacar a subasta” la vida y opiniones de Diógenes. Y no sólo Luciano, también el humorista Cervantes al contar luego en el siglo XVII que al loco Vidriera se lo rifaba en las calles de la corte todo el mundo, y todos lo cortejaban, mientras fuera eso: un ídolo de la estupidez y la insolencia, una humorada cuyo principal propósito fuera divertir al personal alborotándolo.

Recibida con aplausos y reediciones varias por críticos y lectores, *Historia de un idiota* igualmente obtuvo un gran éxito literario y comercial cuando apareció, y, desde entonces, este librito ha contribuido a impulsar sobremanera la meteórica trayectoria creativa de Azúa. Entre todas sus numerosas obras periodísticas y de ficción, poéticas y académicas, ha sido *Historia de*

un idiota contada por él mismo el escrito que más visibilidad le ha dado al autor de *Las lecciones de Jena*, y la obra de la que probablemente más ejemplares ha vendido; y no sólo entre los lectores eruditos sino también entre los estudiantes y hasta entre los ciudadanos de a pie, los que compran el periódico en los quioscos de la calle, donde algunos llegaron a proponer que esta farsa auto infligida de un profesor de filosofía se adoptara en los institutos de enseñanza secundaria como lectura obligatoria⁸.

La lengua del ahorcado

Con esta burla filosófica, frívola y fetichista hasta el absurdo, pero asimismo ingeniosa e insólita como pocas otras en su momento, Azúa logra hacer varias cosas, sin embargo. Y todas ellas – filosófica y políticamente– hasta cierto punto relevantes, además. Aplicándose el viejo lema de Diógenes *parakharattein to nomisma*, que como vimos demandaba ‘falsificar la moneda en curso’ y, con ello, trucar los valores, adulterar el significado y legitimidad de las cosas, Azúa invita a trastocar también los extremos ideológicos cada vez más idiotizados de la utopía y del desencanto, del narcisismo y de la auto-ironía, de la apuesta feliz por el cambio y de la triste perpetuación de los regímenes pasados. Y no sólo esto, el humorista Azúa también azuza los perros, paulatinamente domesticados en Europa tras la Segunda Guerra Mundial, del testimonio y la novela; es decir, con su *Historia* también estimula conceptos – hoy ya absolutamente radicalizados– como son el infundio o la impostura y su contraparte la contundente evidencia⁹. El resultado no puede ser más sugerente, entonces, a efectos de comunicarle al lector *quién* es exactamente el misterioso cínico protagonista, tan antiguo y moderno, a la vez tan versátil y complejo de *Historia de un idiota contada por él mismo*. Pues, si nos fijamos bien, solo al contar su vida ejemplar de idiota él mismo, pueden confundirse el protagonista con el narrador, el idiota con el investigador, e incluso el personaje de la novela con la persona del autor y transformarse, conjuntamente, en la singular figura de un *trickster* o en español de un burlador, de un *embaucador* de manual¹⁰.

Consciente de que su vida está *idiotizada* y es toda ella una *falacia*, como dijimos repetidas veces, en la historia con la que este burlador pretende propagar su “visión del mundo”, también la realidad circundante aparecerá idiotizada y las vidas de sus congéneres ridiculizadas. Con sus duelos y celebraciones, también el mundo prácticamente finisecular de finales de los ochenta se revelará falaz, en este librito promisoriamente finisecular también de Azúa. En concreto, el pertinaz *desencanto* que asolaba a los antifascistas y sesentayochistas de España y medio mundo, más al suicida protagonista de la *Historia*, aquí será también blanco de este burlador y se resarcirá a la postre en *boutade*: en “salida extravagante e ingeniosa, de intención a menudo provocadora” (RAE). Desencantado con las expectativas que le brinda la restauración de la democracia: “España es hoy una así llamada democracia porque lo decidieron de este modo los torturadores, los explotadores y los estafadores” (22); decepcionado por la crisis que atraviesa la izquierda con el crecimiento rampante del capitalismo: “¡Magníficos camaradas los de la

⁸ La propuesta nació concretamente con una reseña en la popular revista satírica *Le Canard Enchaîné*, de la que aparece publicado un extracto en la contracubierta de la edición en Anagrama de *Historia de un idiota*. Pero esta propuesta se extendió después a otros ámbitos, como cuando se creó en la enseñanza media la asignatura de Ética y se discutió qué libro de texto usar. Junto con *Ética para Amador* (1991), de Fernando Savater (el libro que finalmente se usó en la mayoría de los institutos), esta obrita de Azúa obtuvo gran popularidad también.

⁹ Ver al respecto *El impostor* (2014), de Javier Cercas.

¹⁰ Para un estudio resumido de esta figura del *trickster* en relación con la literatura, ver Beltrán-Almería (*Anatomía* 35-50).

militancia en la extrema izquierda revolucionaria! ¡Así nos luce el pelo! En cuanto alguien... les ofreció una parcelita de promoción pública, se dieron de codazos para entrar en Palacio” (22); defraudado por la “SIGNIFICONCIA o ‘sentido del significante loco’” (77) que en pleno auge de la posmodernidad adquieren las nociones de moral, justicia, libertad¹¹; en definitiva, absolutamente desengañado con todo, hasta con la solución de matarse, este embaucador tiene el coraje y la osadía de descargar esos mismos malogros y frustraciones vividos por él como por cualquier otro iluso de su época, conduciéndose como un lenguaraz Diógenes: burlándose ferozmente de dicha experiencia de decepción y fracaso profundos, incluido acaso un malogrado intento de suicidio, hasta el extremo de ridiculizar la biografía de toda una población, la española, y también la verdadera biografía de una persona en particular, con nombres y apellidos: Félix de Azúa.

En últimas, este *trickster* o embaucador sorteja y desafía los ominosos lindes del desencanto y la aflicción –o de la ‘muerte en vida’, como interpreta, después de matarse, la condición liminal de la depresión– conduciéndose, felizmente, al modo de los míticos coyotes: como un *transgresor de fronteras*. De tal modo, precisamente, define el historiador de la imaginación Lewis Hyde –como “boundary-crosser”– la figura arquetípica del *trickster* (14). Sortear y desafiar los lindes de la aflicción así, enfrentándose a la *melancolía* –o a la “identificación narcisista del yo con el objeto abandonado” (Freud 249)– de la forma burlesca o transgresora que lo hace este *trickster*, resulta paradójico y complejo en grado sumo, a pesar de haber surgido todo con la iniciativa de *un idiota*. En boca de este burlador, toda la investigación filosófica sobre el contenido de la felicidad en la segunda mitad del siglo XX, irónicamente, parece conducir a una conclusión similar a la que llegaba también otro personaje tan atrevido como el idiota de la *Historia* y coetáneo asimismo a Azúa: el filósofo y jurista español Antonio Escohotado, quien recién salido del siglo XX sostenía, al cabo de una vida de militancia en asuntos relativamente subversivos, que “toda utopía, además de una memez, es una inmoralidad” (595).

La mejor forma de sobrevivir al descalabro de aquellas utopías, a tenor de montaraces parresiastas como Escohotado y Azúa, es burlándose de todo y especialmente de uno mismo. Es decir, la mejor forma de sobrellevar las intratables crisis que dicha ‘identificación con la pérdida’ produce, y *hablar* de ellas interviniendo incluso en la posibilidad del suicidio, es apostándole a *burla* como forma genuina de conocimiento. Y *jugárselo* todo: hasta la identidad más íntima y comprometida de uno si es preciso, poniendo la forma autobiográfica al límite entre lo veraz y lo inventado, y poniendo asimismo la verdadera historia de España y de medio mundo al borde también de su memoria histórica y su engañosa alteración novelística. Tal parece ser la lección última de *Historia de un idiota*, y también de los ensayos periodísticos de Azúa reunidos por aquella misma época, y en torno a esta misma cuestión de la utopía y el desencanto, en *El aprendizaje de la decepción* (1989): la *burla filosófica*, apostarle al mismo tiempo a la filosofía y a locura, esto es a la “biografía del espíritu”, que escribe Hegel después de haber fracasado la Revolución Francesa, y a los “poemas de la locura”, que simultáneamente escribe Hölderlin, recluido entonces en casa del carpintero Zimmer (Azúa, *El aprendizaje* 126). Y lo que es más, tal parece ser también la lección fundamental de las clases universitarias impartidas en aquel

¹¹ Eugenia Afinoguénova analiza la figura del “idiota superviviente” de Azúa y de otros autores contemporáneos en relación con la problemática de la posmodernidad. En estrecha relación con esto, Vance Holloway escribe *El posmodernismo y otras tendencias*: “El desencanto global llega a su cénit nihilista cuando el protagonista [de *Historia de un idiota*] pretende suicidarse” (209).

entonces por el recién doctorado en filosofía Azúa, a juzgar por su docencia en la “facultad más utópica y atípica que pueda imaginarse”, según la recuerda el mismo Azúa para este reportaje de Emilio Alfaro sobre los orígenes de la mítica Facultad de Filosofía en Zorroaga: una colina cerca de San Sebastián, donde “un grupo de talentosos e irreverentes *penenes* y veteranos profesores heréticos” (como Azúa y Savater, entre los *penenes*, o Rafael Sánchez Ferlosio y Agustín García Calvo, entre los veteranos) había fundado una extravagante escuela, y desde 1978 hasta 1985, había encendido el “mito de Zorroaga” y había cuestionado los límites entre la burla y la filosofía hasta el extremo de ganarse toda la Facultad el sobrenombre de “la colina de los locos”¹².

No se trata, sin embargo, esta lección de fundir filosofía y locura bajo la forma de la *burla filosófica* una medida muy original del “idiota” de Azúa, ni tampoco de esos “locos” de la colina de Zorroaga. En palabras del historiador de la cultura Johan Huizinga, desde el origen de los tiempos, y con el objeto asimismo de sobreponerse a todo tipo de crisis, la humanidad viene aplicándose la misma lección: apostarle al *juego*, a vivir y habitar el mundo, civilizadamente, *pretending*, jugando: “genuine, pure play is one of the main bases of civilisation” (Huizinga 5)¹³. Sobrellevar la depresión crónica –como, por ejemplo, la depresión en que debía de encontrarse la vida del investigador de la *Historia* cuando decidió descerrajarse un tiro en la cabeza– y apostarle –como él decía– a “la felicidad artística o creativa” para narrar su vida de superviviente *jugando*, irónicamente, con su identidad es una propuesta sin duda tramposa. Pero no es tan vana y ridícula como parece, pese a ser una propuesta en verdad *idiotista* (del tipo “como no sé la respuesta verdadera a mis problemas, me la invento”), y también una propuesta desconsiderada, impertinente ante los demás: probablemente ante todos aquellos lectores que podrán reconocerse en la traumática experiencia del protagonista. En 1987, un año después de que Azúa publica su *Historia*, la filósofa, semiótica y psicoanalista francesa Julia Kristeva publicará *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, uno de los libros hoy seminales sobre el lenguaje y la muerte, la condición depresiva y sus tratamientos literarios. Y en él defiende que la *imaginación* es acaso el dispositivo más usado en todas las sociedades a lo largo de la historia para tratarse la depresión y la melancolía:

La creación estética y particularmente la literaria, pero también el discurso religioso en su esencia imaginario, ficcional, proponen un dispositivo cuya economía prosódica, cuya dramaturgia de los personajes y cuyo simbolismo implícito son una representación semiológica muy fiel a la lucha del sujeto con el desmoronamiento simbólico (Kristeva 26).

La *imaginación* –concretamente aquí– *burlona* de Azúa también permite representar la lucha agónica consigo mismo del protagonista de la *Historia*. Irónicamente, bajo la actitud extravagante del narrador subyace la depresión del personaje, o, cuando menos, subyace una profunda sensación de desesperanza que, en oposición a la frivolidad del narrador, confirma esta máxima, compartida en palabras del filósofo Simon Critchley por cómicos y médicos de todos los tiempos: “all humor is replete with the unhappy black bile, the *melan-cholia*” (Critchley 94). En una aplicación de la práctica medicinal homeopática (*simula similibus curantur*), que en teoría cura al paciente de su mal aplicándole el mismo mal que padece, el burlador de esta *Historia* –que en su vida ha aprendido nada que al final no resulte en un engaño– adopta el

¹² Para este episodio biográfico de Azúa, ver Emilio Alfaro.

¹³ Yuval Noah Harari recopila varias teorías más sobre el lugar que ocupan en la evolución de la humanidad la imaginación en general y las formas literarias del cínico “chismorreo” en particular.

artificio mismo del *engaño*, del fingimiento y el truco de la falsificación, como única alternativa a caer nuevamente en más y más engaños. Y en una *peripéteia* –o en un *revés* de toda la *Historia*– que resulta casi tan “aristotélico” como el bofetón primero, el burlador comienza a adquirir conciencia de su innata idiotez, justamente, practicando la idiotez misma. O, puesto en términos quizás más claros y seguro más contemporáneos: si el estado natural y auténtico de los viejos cínicos –desconfiar por estar desengañado de todas las promesas utópicas de felicidad– es precisamente lo que lo ha conducido al investigador de la *Historia* al suicidio, a intentar buscar en la muerte una solución última a su desconcierto, el mismo investigador superviviente, después de intentar suicidarse, hace un *meme* de Diógenes y con él, también, un *meme* o imitación caricaturesca de su yo previo, y de todo lo que aquel cínico representaba. Es cierto entonces, a juzgar por este revés de la trama en la obra, que desde mediados de los años ochenta se instala en occidente, según sostienen respectivamente la politóloga Wendy Brown y el sociólogo Ralf Dahrendor, “a profound political disorientation” (3) y “a post-revolutionary situation of near-anomy in which disenchantment is almost unavoidable” (12). Así como es cierto también que, como resultado de esta desmoralización generalizada del idealismo de los años sesenta, el fin de siglo XX se convierte, según el historiador Raymond Carr, en otro “caso clásico de fin de siglo” (11). Pero no es menos cierto tampoco, a tenor de lo que venimos manteniendo, que la burla auto infligida por Azúa en *Historia de un idiota* indica una forma de exorcizar el ominoso fantasma de esa “melancolía de izquierda” que, al decir de Enzo Traverso, empieza a recorrer occidente conforme el siglo XXI se aproxima.

Convertir la enfermedad en motivo ingenioso de risa y afrontar con sentido del humor las crisis y contrariedades más devastadoras de la vida, es un truco que ha resultado asombrosamente provechoso a lo largo de la historia de la humanidad. Tan antiguo como presuntuoso, este *truco* viene produciendo, en el mejor de los casos, la ampliación de la conciencia, y, en consecuencia, como auguraba el autor de *Crítica de la razón pura*: “la salida del ser humano de su autoculpable minoría de edad”. Desde el siglo IV antes de Cristo, en plena crisis moral e ideológica de la ciudad-estado, Diógenes el Perro practicó religiosamente tal truco, según vimos. Como cuando sin salir de la triste tinaja que le servía de morada respondió a la ayuda que le ofrecía en persona el propio rey Alejandro Magno, espetándole, tan irreverente como ingeniosamente, “no me tapes el sol” (Hard xi). El sarcasmo del viejo Diógenes se arrogó entonces nada menos que el derecho seminal a la libertad y la independencia del ser humano. Semejante truco de intervenir en los breves personales y las crisis sociopolíticas de la historia con ingeniosas *boutades*, con salidas extravagantes y provocadoras como la del cínico Diógenes, en occidente vuelve a adquirir ventaja con la transición de la crisis de la baja edad media a las expectativas creadas por el humanismo renacentista. Erasmo de Róterdam, por ejemplo, transformó en otra seminal burla filosófica, *Elogio de la locura*, todo el sufrimiento que al parecer le produjeron a este sacerdote católico la corrupción de la curia romana y la insoportable pedantería de ciertos letrados de su época. Desde el título mismo, esta obra publicada en 1511 es, al mismo tiempo, una dignificación de la estulticia, de la idiotez y la insolencia, y una apología de la libertad y la justicia: el rótulo en griego *Morias Enkomion*, de hecho, puede traducirse como “Elogio de la locura o de la tontería” y a la vez como “Elogio de (Tomás) Moro”, amigo de Erasmo y autor de la famosa *Utopía* –a su vez una ingeniosa obra, a caballo entre el diálogo filosófico y la narración fantástica, sobre los avatares de la democracia y la tolerancia religiosa en la Inglaterra de principios del siglo XVI–. Aquí el sentido del humor de Erasmo se arroga otros derechos, como el derecho a la libertad de culto y el derecho a la libertad de expresión.

De manera más sonada y provechosa todavía para la literatura universal que el mismo Erasmo, también Miguel de Cervantes hace naturalmente acopio magistral de la *boutade*, dignificando la locura, la tontería anecdótica más otras formas simples de la literatura, con el propósito explícito en el “Prólogo” a la Primera Parte del *Quijote* de que “el melancólico se mueva a risa”. Sin poder entrar aquí en detalles, bastaría recordar este ejemplo en particular de toda la monumental parodia del Caballero de la Triste Figura –la famosa imitación que hace de la melancolía amorosa en Sierra Morena– para recalcar, con semejante *meme* del amante deprimido, la fructífera relación que mantienen la burla y la depresión también durante la modernidad temprana: “Es precisamente –sostiene el estudioso de la melancolía en los siglos de oro Roger Bartra– el simulacro de la melancolía artificial –junto con otras locuras ingeniosas– lo que puede alegrar el mundo y dar la esperanza de una salvación” (160).

En plena modernidad, la lucha entre la ironía y la melancolía sigue redundando en beneficio de una forma de conocimiento que le permite a la humanidad salir, nuevamente en el mejor de los casos, de su autoculpable minoría de edad. La paradoja de transformar la sensación total de desencanto –i.e. de que nada en la vida tiene sentido– en burla filosófica y, con ello, en esperanza de salvación, llegada la primera mitad del siglo XX adquiere su expresión última y más extrema entre los escritores entonces más avanzados y modernos: los *vanguardistas*. Así, los autores recogidos en la seminal *Antología del humor negro* (1940), del surrealista André Breton, comparten un tipo de “humor inteligente... enemigo mortal del sentimentalismo” (23) que, irónicamente, surge de la “sensación de que nada tiene sentido” (Breton 342). El *sinsentido* de las cosas, en un contexto de Primera Guerra Mundial y de incipiente deshumanización de la cultura, es la base misma del sentido del humor vanguardista. Tal es la paradoja que explotan los autores ahí antologados: desde “verdaderos iniciadores” como Jonathan Swift y Charles Baudelaire hasta consagrados de las vanguardias como Jakob van Hoddis y Leonora Carrington.

En esos autores vanguardistas, la insolencia, la provocación, en suma, la actitud paradigmáticamente *perruna* o cínica constituye “una rebelión extrema de la mente” (Breton 6). Su humor, para Breton, es una forma de adquirir conciencia y, en consecuencia, de burlar múltiples convenciones heredadas. Dentro de esta penúltima renovación del sentido del humor, la alegre historia de la insolencia en las vanguardias artísticas es a su vez la historia inconsolable de frustraciones y desengaños sin fin en las sociedades de la primera mitad del siglo XX. La actitud cínica ahí de los vanguardistas vuelve a resarcirse de la melancolía y del decimonónico *mal de siglo*. Como en las provocaciones previas de Cervantes, Erasmo y Diógenes, en las *boutades* reunidas en *Antología del humor negro* la impostura de la risa y los serios embates de la historia entablan entre sí un combate todavía provechoso para la filosofía y la literatura (tanto Charles Fourier o Nietzsche como Rimbaud o Kafka figuran en esa antología), y especialmente productivo además para el mercado del arte y las ideas: desde el Marqués de Sade y Pablo Picasso hasta Salvador Dalí y Marcel Duchamp, la *Antología* reúne también a los artistas luego más cotizados en bolsa. La burla se erige en prácticamente otra categoría de la razón, a juzgar por Breton. En el ámbito político, además, la burla se transforma, casi oficialmente, en un escudo y arma revolucionarios: en ninguna otra época han escrito y promulgado los artistas tantos manifiestos políticos como en esta época de las vanguardias. Y con el capitalismo salvaje en ciernes, el humor salvaje de las vanguardias empieza también a subastarse salvajemente, atiborrando de gente los museos y enriqueciendo en consecuencia a los artistas más insolentes¹⁴.

¹⁴ A este nuevo fenómeno dedica el historiador de la cultura Carlos Granés su libro *Salvajes de una nueva época* (2019).

En la segunda mitad del siglo XX, a juzgar por el protagonista de *Historia de un idiota*, la protética lucha de la burla contra la melancolía continua, como vemos. Pero también da muestras de amilanarse, no obstante. *Tricksters* o personajes embaucadores como los protagonistas de las obras de Diderot, Flaubert y Azúa aquí estudiadas, a la vez que burlan las reglas y convenciones de su tiempo, también se ensimisman y recaen hasta cierto punto en la misma melancolía que tratan de combatir con sus diatribas. Conscientes de la falacia de sus propias chanzas, sabedores de la banalidad de sus blasfemias, estos cínicos, como vimos, amenazan con capitular en la vieja lucha de Diógenes y abandonar su militancia en las raquílicas filas de la resistencia para dejarse atrapar en su lugar por las finas redes del mercado: contra las que ya avisaron, precisamente, los maestros primeros del humor Luciano y Cervantes, el uno sacando a subasta la vida y opiniones de Diógenes y el otro sorteando entre los cortesanos al loco Vidriera.

Entrado el siglo XXI, la burla sigue alcanzando todavía altas cotas de controversia. Del debate que genera la apropiación de una obra de Pablo Picasso en la Barcelona de los años sesenta por parte de un grupo de militantes de extrema izquierda, quienes la recibieron en donación a modo de apoyo a una acción revolucionaria y finalmente la usaron para lucro propio y no en beneficio de la revolución, se ocupa por ejemplo otra novela también de Azúa, publicada en el año 2000: *Momentos decisivos*. No menos interés y controversia generan también, y en la más rotunda actualidad, otras burlas en verdad blasfemas y desde luego propias y representativas del más atrevido Diógenes. Como, por ejemplo, la burla en 2012 del grupo ruso de música punk, *Pussy Riots*, que de sorpresa y sin consentimiento hizo una *performance* dentro de la catedral moscovita de Cristo el Salvador, e injurió con su acto a María Santísima y hasta “se cagó” –en la letra de su canción– en el mandatario ruso Vladimir Putin; o también, la no menos blasfema burla en 2021 al estado norteamericano por parte del grupo asimismo de “punks” (en palabras de la congresista Nancy Pelosi), cuando ocupó el Capitolio y *se cagó*, literalmente ahí, en los despachos de los congresistas. Ambas *boutades* han sido recibidas con tanto oprobio como aplauso. *Punkies* encabezando cotas salvajes de *likes* y salvajes populistas *okupando* despachos y hasta presidencias. La controversia está, una vez más, felizmente servida...

Obras citadas

- Afinoguénova, Eugenia. *El idiota superviviente. Artes y letras españolas frente a la 'muerte del hombre'*. Madrid: Libertarias, 2002.
- Alfaro, Emilio. "Zorroaga. La academia en medio del infierno". *El País*. 3 de enero de 2004. https://elpais.com/diario/2004/01/04/domingo/1073191959_850215.html Consultado enero 2022.
- Aristóteles. *El hombre de genio y la melancolía (problema XXX)*. Trad. Jackie Pigeaud y Cristina Serna. Barcelona: Quaderns Crema, 1996.
- Azúa, Félix de. *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- . *El aprendizaje de la decepción*. Ed. J.A. González Sainz. Pamplona: Pamiela, 1989.
- . *Momentos decisivos*. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bajtín, Mijaíl. *La novela como género literario*. Trad. De Carlos Ginés Orta. Ed. De Luis Beltrán Almería. Costa Rica: Editorial Universidad Nacional, 2020.
- Bartra, Roger. *Melancolía y cultura. Las enfermedades del alma en la España del siglo de oro*. Barcelona: Anagrama, 21 edición, 2021.
- Bastien-Lepage, Jules. *Diógenes*. https://it.wikipedia.org/wiki/File:Bastein-Lepage_Diogenes.jpg
- Beltrán Almería, Luis. "El hombre inútil en la novela española moderna". *Hispanismos del mundo*. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2016. 25-32.
- . *Anatomía de la risa*. México D.F.: Ediciones sin nombre, 2011.
- Bracht Branham, R. Marie-Odile Goulet-Gazè. *The Cynics. The Cynic Movement in Antiquity and its Legacy*. Berkeley, CA: University of California Press, 2000.
- Breton, *Antología del humor negro*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1991.
- Brown, Wendy. *Politics out of History*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2001.
- Car, Raymond. *Visiones de fin de siglo*. Madrid: Taurus, 1999.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Castalia Ediciones, 2011.
- . *El licenciado Vidriera*, en *Novelas ejemplares*, edición de Harry Sieber, vol. II, Madrid: Cátedra, 43-74.
- Critchley, Simon. *On Humour*. London; New York: Routledge, 2002.
- Dahrendorf, Ralf. *After 1989: Morals, Revolution and Civil Society*. Basingstoke: Macmillan in association with St Antony's College Oxford, 1997.
- Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. New York: Columbia UP, 1990.
- Diderot, Denis. *Le neveu de Rameau*. Paris: Bibebook, 2015.
- Escohotado, Antonio. *Frente al miedo*. Madrid: Página indómita, 2015.
- Flaubert, Gustave. *Bouvard et Pécuchet. Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Flammarion, 2011.
- Foucault, Michel. *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France, 1982-1983*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: FCE, 2010.
- Freud, Sigmund. "Mourning and Melancholy" *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. Trad. James Strachey. Vol. 14. London: Hogarth, 1917. 49-50.
- García Gual, Carlos. *La secta del perro*. Madrid: Alianza, 1987.
- Granés, Carlos. *Salvajes de una nueva época. Cultura, capitalismo y política*. Madrid: Taurus, 2019.

- Harari, Yuval Noah. *Sapiens. De animales a dioses. Una breve historia de la humanidad*. Trad. Joandomènec Ros. Madrid: Debate, 2016.
- Hard, Robin. *Diogenes the Cynic. Sayings and Anecdotes with Other Popular Moralists*. Trad. Robin Hard. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Hardt, Michael. "Militant Life". *New Left Review* 64. July-August 2010. 146-156.
- Heinrich Niehues-Pröbsting, "The Modern Reception of Cynicism. Diogenes in the Enlightenment". En *The Cynics*, ed. Bracht Branham, R. 329-365.
- Holloway, Vance. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos, 1999.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens. A Study of the Play-element in Culture*. Angelico Press, 2016.
- Hyde, Lewis. *Trickster Makes this World*. Canada: DM Publishers, 1998.
- Jackson, Stanley W. *Melancholia and Depression. From Hippocratic Times to Modern Times*. New Haven and London: Yale University Press, 1986.
- Kant, Emmanuel. "¿Qué es la Ilustración?" Trad. Eugenio Ímaz. *Filosofía de la Historia*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2000, 25-37.
- Kristeva, Julia. *Sol negro. Depresión y melancolía*. Trad. Mariel Sánchez Urdaneta. Girona: Wunderkammer, 2017.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Trad. Ana Torrent, Angel Loureiro. Madrid: Megazul-Edymion, 1994.
- Luciano de Samósata, *Subasta de vidas*. Trad. José Luis Navarro Gonzalez. Online. Consultado 09-2021.
- Marías, Javier. *Pasiones pasadas*. Madrid: Alfaguara, 1999.
- Mazella, David. *The Making of Modern Cynicism*. Virginia University Press, 2007.
- Nietzsche, Friedrich. *La gaya ciencia*. Trad. José Lara. Madrid: Ariel, 2019.
- Platón. *Apología de Sócrates*. En *Diálogos*. México: Porrúa, 2000, 1-19.
- Pussy Riots. "Mother of God, Drive Putin Away". 2012. https://en.wikipedia.org/wiki/Pussy_Riot. Consultado enero 2021.
- Ricoeur, Paul. *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez. Madrid: Siglo XXI, 1990.
- Shea, Louisa. *The Cynic Enlightenment: Diogenes in the Salon*. Baltimore: John Hopkins UP, 2010.
- Sloterdijk, Peter. *Critique of the Cynical Reason*. Trad. Michael Eldred. Minneapolis: Minnesota Press, 1988
- Solomon, Andrew. *The Noonday Demon. An Atlas of Depression*. New York: Scribner, 2001.
- Stanley, Sharon. *The French Enlightenment and the Emergence of the Modern Cynicism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.
- Traverso, Enzo. *Melancolía de izquierda. Después de las utopías*. Trad. Horacio Pons. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2019.
- Vázquez Montalbán, Manuel. *Crónica sentimental de España*. Madrid: Debolsillo, 2011.