



HAL
open science

Capricho (1943): entre negación y afirmación del concepto de género

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Capricho (1943): entre negación y afirmación del concepto de género. Miguel Ángel Lozano Marco. Azorín, renovador de géneros, Biblioteca Nueva, pp.81-98, 2009. hal-01287445

HAL Id: hal-01287445

<https://hal.science/hal-01287445>

Submitted on 29 May 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Capricho (1943): entre negación y afirmación del concepto de género

PASCALE PEYRAGA

Université de PAU et des Pays de l'Adour

Cuando supe que formaría parte de este proyecto, Azorín, *renovador de géneros*, estaba investigando sobre una de sus últimas obras narrativas, *Capricho*¹, y estudiaba el efecto de la forma caprichosa, forma transgresiva si la hay, sobre el género novelesco. Por eso propuse como primer título para este capítulo el de «*Capricho* (1943): entre negación y reafirmación del género novelístico», hasta que el análisis de esta obra metaficcional² hizo que me percatara de que *Capricho* no cuestionaba tanto el género novelístico en sí como la misma noción de género, con lo cual el título más idóneo se me apareció claramente bajo la forma de «*Capricho*: entre negación y afirmación del concepto de género».

¹ Me valdré, de aquí en adelante, de la edición de *Capricho* en las *Obras escogidas* (Azorín, *Capricho, Obras escogidas*, Tomo II, ed. de Miguel Ángel Lozano Marco, Madrid, Espasa, 1998) y las citas sacadas de *Capricho* solo vendrán acompañadas de la página correspondiente en dicha edición.

² Es decir una obra que reflexiona sobre sí misma y sobre la forma consustancial de su contenido, subordinándose con creces «la cosa referida» a «la manera de referirla».

Pascale Peyraga

LA CUESTIÓN DEL GÉNERO, PIEDRA ANGULAR DE *CAPRICHIO*

Desde el paratexto de la obra, el asunto del género desempeña un papel central en *Capricho*, empezando con el título, aunque éste no viene acompañado por ninguna indicación genérica en la primera edición de 1943³. Primer elemento del código hermenéutico del texto, el título aparece como un elemento informativo en el umbral del universo novelístico. Aquí, el término de «capricho», que apela al divertimento, a la fantasía, al humor pasajero, puede remitir tanto a la esfera personal -siendo entonces un capricho del autor, una expresión de su humor- como al tema central de la obra, a no ser que se erija como un indicador de género, orientación confirmada por los rasgos textuales de la obra así como por los demás elementos paratextuales. De hecho, se pone en tela de juicio la función temática del título, en la medida en que la fantasía o la espontaneidad no caracterizan el texto de *Capricho*, excepto en la actitud del millonario, personaje que se deshace de su millón, pero que no ocupa el primer término de la obra desde el punto de vista narrativo, por encontrarse este en un mero relato hipodiegético. Al contrario, la función genérica del *Capricho* se impone rápidamente como una problemática central, mediante los *índices*⁴ del paratexto. Aparece primero en el epígrafe, que retoma la definición del *Capricho* sacada de la primera edición del Diccionario de la Real Academia (1780), en la cual se ponen de relieve las distintas acepciones artísticas de «*Capricho*»:

³ No obstante, dicha indicación está presente de manera implícita, por haberse publicado *Capricho* en la serie azul de la «Colección Austral», que suele reunir los cuentos y las novelas.

⁴ J. M. Schaeffer define el campo de aplicación de los «*índices*», esencialmente integrados en el aparato paratextual (título, subtítulo, etiqueta genérica, declaración de intención) y, más ampliamente, en el contexto autorial y literario, por contraste con los «rasgos» genéricos. La función de estos últimos es claramente textual y su estatuto no es ostensible, mientras que la función de los *índices* es metaficcional y su estatuto ostensible, ya que buscan canalizar la labor de lectura y permiten al lector situar el texto con respecto a su horizonte de expectativa. Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 174.

Capricho (1943) : entre negación y afirmación del concepto de género

Capricho.- En las obras de poesía, música y pintura es lo que se ejecuta por la fuerza del ingenio, más que por la observancia de las reglas de arte. *Mentis conceptus: Phantasia*.

Mediante esta definición, nos orientamos hacia una función, si no genérica, por lo menos paragenérica⁵ del *Capricho*, que vendría a designar una especie de «innovación genérica» portadora de transgresiones y de libertad creadora. Viene completada por el texto liminar, titulado «Como gustéis», que debe considerarse con un fin programático, y que compensa la relativa indefinición del subgénero del *Capricho*, gracias a la interpretación dada por el «autor»: El autor por capricho tiene este libro. Divertimiento en la fábula, en los personajes y a veces en el léxico (p. 1193).

Dicho preámbulo refuerza la función genérica del *Capricho* (el libro no «habla» de capricho sino que «es» un *Capricho*) y se adapta a la forma en prosa de *Capricho*, al contrario del epígrafe de la obra que se limita a los ámbitos poético, musical y pictórico. Así pues, Azorín aplica la noción a la forma novelesca al elegir, como blancos que deben sufrir la subversión caprichosa, la trama y los personajes, que constituyen los ejes estructurantes de toda novela. El preámbulo asegura además la filiación novelística de la obra recurriendo a la intertextualidad: la afirmación según la cual *Capricho* integra un plagio entre sus páginas genera un símil con otra obra considerada como modelo, obra que, casualmente, resulta ser una novela⁶. De esta manera, Azorín proyecta también los

⁵ Adjetivo empleado por G. Genette en *Seuils*, para designar las titulaciones menos clásicas que los títulos oficialmente genéricos (como *Odas*, *Epigramas*, *Idilios*...), integrando dentro de los títulos paragenéricos las *Meditaciones*, *Divagaciones*, *Recogimientos*... Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 90.

⁶ Mediante la noción de plagio, Azorín acerca *Capricho* a una novela extranjera y teje una serie de correspondencias entre ambas obras, siendo el género de *Capricho* el único aspecto del símil que permanece en la sombra: «Imitando la añagaza de un novelista extranjero, he injerido, como el aludido autor injiriera en su novela un párrafo de un gran escritor de su nación, un párrafo, sin entrecomillar, de Cervantes» (p. 1194). La doble comparación («imitando», «como») entre el plagio del autor y el del novelista extranjero, reforzada por un paralelismo entre los verbos empleados («he injerido», «injiriera») y el fragmento textual plagiado («un párrafo», «un párrafo») deja aparecer una casilla vacía frente a «su novela», casilla cuyo contenido lógico sería «mi novela».

moldes del género novelístico sobre *Capricho*, de tal manera que el calificativo de «capricho» queda sustituido por el de «novela», antes de que uno y otro término se vean finalmente reemplazados en el preámbulo por el término más general de «libro»:

El autor *por capricho* tiene este libro.

[El autor] camina [...] por *las páginas de esta novela. Novela o lo que sea. Novela o circumspectas confidencias.*

Comienzan aquí, en este liminar, las dubitaciones que han de acongojar a los personajes del *epiceno libro* y al propio autor (la cursiva es nuestra).

Estas líneas subrayan la ambigüedad inherente a las denominaciones de «capricho» y de «novela», en la medida en que se establece una doble tensión, por una parte entre el capricho y la novela y, por otra parte, en el seno de ambas formas, ya que cada una se afirma y se niega a sí misma: «sí o no; capricho o no capricho», «no es, en el fondo, este libro un capricho», «novela o lo que sea». Aparentemente, solo se impone sin lugar a dudas la existencia del libro, en su materialidad «física» o su acepción más amplia, acepción confirmada por la exégesis de *Capricho*, que impone la obra como un lugar de intergenericidad y de intertextualidad generalizada: se trataría pues de afirmar el texto en tanto que lugar de encuentros, de crisol de textos y de subjetividades. Esta hipótesis debe relacionarse con la contestación de los géneros, propia de los textos de la modernidad, así como con la aspiración a la unidad y a la síntesis que se persiguió después del romanticismo y alcanzó su cúspide en los años 1880-1890, con la estética simbolista. Siguiendo la doctrina de las correspondencias, los simbolistas privilegiaron las formas que permitían transgredir las fronteras y albergaron el sueño, tras Mallarmé, no tanto de una novela sino de una poesía que incluiría todos los géneros, mediante la poética de la «Obra magna» o de la «Obra total»⁷. Pero,

⁷ Este tópico de la modernidad, enraizado en la transgresión genérica, compite sin embargo con el dogma contrario, también aludido en *Capricho*, en la medida en que la modernidad también se definió a partir de la concentración en el medio propio de cada arte, como una utopía de la pureza genérica: es el ideal de abstracción, es el rechazo del relato en la poesía, es la poesía pura del abad Brémond y es, asimismo, el rechazo de lo novelesco dentro de la novela, según un ideal propugnado por André Gide.

Capricho (1943) : entre negación y afirmación del concepto de género

¿bastaría este impulso hacia una obra total para declarar caduca la distinción entre los géneros? ¿Sería suficiente la denominación de «texto» o de «libro» para dar cuenta de la realidad de toda obra moderna?⁸

En este punto de la demostración, y para matizar el decaimiento de los géneros a expensas de la hegemonía del «texto», no podemos sino hacer hincapié en el adjetivo que califica el término de «libro» en el preámbulo de *Capricho*, el de «epiceno», que nos impide descartar de manera definitiva la noción de género. «Epiceno» es un término que se tomó prestado del latín clásico *epicoenus*, derivado del griego ἐπίκοινος «poseído en común, epiceno». Es un término de gramática que designa una especie sin precisar el sexo y es, asimismo, el nombre común que, con un solo género gramatical, puede designar seres de uno y otro sexo. El término de «epiceno» viene estrechamente relacionado con el género gramatical, hasta el punto de que se encuentra sistemáticamente asociado, en el *DRAE*, desde la edición de 1936, con el sustantivo de «género», «género epiceno». La catacresis con la cual «epiceno» acaba calificando el libro en el preámbulo caprichoso («el epiceno libro») proyecta, de manera lúdica, la cuestión del género en dicho libro. Así, no se niega tanto el género como lo que se cuestiona, sugiriendo un hermafroditismo de *Capricho*, a la par «novela» y «capricho», a no ser que se trate sencillamente de reflejar su capacidad para absorber los géneros o aceptar los rasgos variables dentro de un molde invariable -el del texto ficticio en prosa- o de una forma estable.

Pero la variedad presente debajo del mismo membrete del «libro» no se debe únicamente a la cohabitación de dos clases

⁸ Esta hipótesis se hace eco de una fuerte tendencia nacida con el romanticismo, que le asigna a la novela (particularmente en los escritos de los hermanos Schlegel) una función unificadora, ya que existe «en las novelas un género lírico, un género épico, un género dramático» (citado por Peter Szondi, *Poétique et poésie de l'idéalisme allemand*, Paris, ed. de Minuit, 1972, p. 352), con lo cual se prepara el privilegio otorgado a la novela como forma sintética. La idea de que lo absoluto en el arte se alcanza mediante la mezcla, la síntesis, fue también sugerida por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1871), aunque el filósofo le reservó a la tragedia este papel conciliador.

genéricas, el Capricho y la Novela, asociadas por relaciones de pertenencia, de subordinación, o independientes una de otra. Lo que cabe advertir en realidad, antes siquiera de interrogar la validez de la designación de Capricho y/o de Novela para este capricho azoriniano, es que varias teorías de los géneros coexisten en el paratexto, cuya mayor ambigüedad radica, al fin y al cabo, en la elección y en la jerarquización de los criterios de designación genérica. Azorín mezcla, en efecto, algunos criterios de genericidad retórica (normativa, prescriptiva) -derivados de la *Poética* de Aristóteles- con otros que se fundamentan en una lógica pragmática⁹ de la genericidad, enfocada en la interacción entre la intención del autor y la recepción del lector. Esta es indistintamente un fenómeno de producción y de recepción textual, y desemboca en una doble genericidad, en la dialéctica entre genericidad autorial y genericidad lectorial, que Azorín promueve a expensas de los demás criterios genéricos, así como nos proponemos demostrar.

DE LA RETÓRICA A LA PRAGMÁTICA DE LOS GÉNEROS

En un primer momento, y para presentar la noción de «Capricho», el epígrafe se vale de una clasificación formal y se apoya en la autoridad y el rigor de un diccionario -texto normativo por antonomasia-, que impone un carácter prescriptivo al Capricho. A continuación, el preámbulo introduce otras explicaciones genéricas que no se valen de esta lógica externa sino de un enfoque propiamente esencialista. En efecto, la relación de dependencia entre el texto y «su» género viene postulada en el preámbulo mediante oraciones tales como «X es un capricho» o «X es una novela», sobrentendiendo que el género es una esencia, una categoría causal o determinista, y que sigue un modelo biológico. Dicha lógica pertenece al método de clasificación de los

⁹ Entiendo aquí el término de «pragmático» en el sentido original de la palabra, tal y como la define Charles Morris cuando establece una diferencia, en el lenguaje, entre los niveles «semántico» y «sintáctico» -que se refieren a las relaciones de los signos con las cosas y de los signos entre ellos-, y el nivel «pragmático» -que se relaciona con el uso que el sujeto hace de dichos signos.

naturalistas y remite al principio de la *Poética* de Aristóteles, en la que este realza un paradigma biológico, definiendo el género como un ser natural, como una sustancia, refiriéndose a «especies» y a la «finalidad (*dunamis*) propia de cada una de ellas».

De hecho, ambos enfoques genéricos, el primero, prescriptivo-normativo, y el segundo, esencialista, se relacionan con la «retórica de los géneros», relación que el adjetivo «epiceno» no deja de recordar. Dado que «epiceno» designa una especie biológica y pertenece a la terminología gramática, este término remite a esos dos aspectos característicos de la «retórica de los géneros» de Aristóteles, el que se apoya en las categorizaciones naturales de las especies y cuya categorización de los géneros¹⁰, retórica en su principio, coincide con el sistema de categorizaciones gramaticales y con los tres discursos de la lengua griega¹¹.

Pero los dos enfoques genéricos aludidos -esencialista y normativo- quedan desacreditados en *Capricho*. Basta con observar, por una parte, los enunciados en los que la lógica esencialista transparente para comprobar que aparece bajo un signo negativo: «*No es, en el fondo, este libro un capricho*» (p. 1193) niega rotundamente la consubstancialidad entre el texto y el género así como la determinación interna de la genericidad. Lo mismo ocurre con «*novela o lo que sea*», en que la apertura debida al «o lo que sea» permite deducir que no se puede fijar *a priori* la esencia del género novelístico, según un principio de causalidad interno que determinaría una inmutable organicidad. Por otra parte, la lógica normativa acumula las contradicciones en torno suyo: esta lógica se concreta en el discurso del Diccionario, pero la seriedad que este esgrime viene desmentida por el contenido de la acepción proporcionada, explícitamente opuesta al establecimiento de un sistema fundado en las reglas, ya que la única ley aceptada por el *Capricho* es no tener ninguna. Además, si los ámbitos artísticos aludidos por el Diccionario de la Real Academia abarcan las artes escritural, pictórica, y musical, sin embargo, no incluyen las ficciones en prosa, permaneciendo en blanco la definición del

¹⁰ Mediante la cual se asegura la perpetuación de la «triada» épica, lírica, dramática.

¹¹ Véase a este propósito el trabajo de síntesis hecho por Dominique Combe, *Les genres littéraires*, Paris, Hachette, 1992.

Capricho referida a la novela. Por fin, el impacto de la prescripción normativa, según la cual un capricho sería una obra ejecutada «por la fuerza del ingenio, más que por la observancia de las reglas del arte», queda invalidado por el estudio textual de *Capricho*, que presenta al contrario dicha obra como una verdadera encrucijada normativa –aunque se convocan las normas para mejor denigrarlas.

Nos encontramos pues ante el callejón sin salida de la genericidad, sea normativa, sea esencialista, que se hace aún más patente cuando consideramos las dos formas narrativas del Capricho y de la Novela, ya que ambas destacan por una misma reticencia inmanente con respecto a cualquier posibilidad de genericidad teórica¹². Ahora bien, ante el fracaso de la genericidad retórica, otra lógica emerge en el preámbulo de *Capricho*: una lógica específica, contextual, relacionada con la mirada que el autor proyecta sobre *Capricho*, abierta a la recepción y a una genericidad lectorial. De esta manera, el prólogo se elabora mediante una dialéctica entre el autor y su lector, convocando de lleno el origen etimológico de «género», en el sentido pleno de la palabra de *genera dicendi*, con lo cual los «géneros del discurso» llegan a invadir el acto comunicacional. Tras la aseveración según la cual «El autor por capricho tiene este libro. Divertimiento en la fábula, en los personajes y a veces en el léxico», la definición del capricho compete a la decisión del mismo escritor, y tanto el reconocimiento del libro como «capricho» como la definición dada están sometidos a la subjetividad del autor designado. Este no fija

¹² Ninguna de las dos pudo definirse jamás a partir de normas o de criterios internos consecuentes -si exceptuamos el criterio formal del relato en prosa-, y se recurrió más bien a una impresión de *déjà vu*, a una red de parecidos con otras obras ya integradas bajo las denominaciones genéricas de «novela» o de «capricho». Esta red de parecidos, este *air de famille* representa, según Antoine Compagnon, uno de los criterios que deslindan esa forma de discurso que constituye el género: «Porque, al fin y al cabo, un género es esto: una forma de discurso, no en el sentido de forma lingüística, o de una forma que se consigue mediante una disociación. En el universo del discurso, esencialmente en literatura, llamamos forma a otra cosa, algo como un *air de famille*, un conjunto borroso de rasgos micro- y macro- estructurales, algunas convenciones pragmáticas que rigen los intercambios discursivos y que se imponen como el código lingüístico». Antoine Compagnon, *La notion de genre*, <http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>.

Capricho (1943) : entre negación y afirmación del concepto de género

el sentido del capricho o de la novela, en la medida en que las oraciones alternativas «sí o no; capricho o no capricho» o «novela o lo que sea» implican el relevo del lector, en la otra extremidad de la cadena discursiva. Así, la denominación genérica no es un proceso unidireccional -sea autor, sea lector- sino un espacio dialógico entre las instancias autorial y lectorial. En efecto, cabe recordar que dicho preámbulo, significativamente titulado «como gustéis», está totalmente orientado hacia el lector y hacia el acto comunicativo que se entabla desde el paratexto y se prolonga luego en el texto de *Capricho*. El autor, al enseñarle al lector el camino del Capricho y al proporcionarle indicios caprichosos («la fábula», «los personajes y el léxico»), lo mantiene en una situación de duda relativa que se inserta claramente dentro de una estrategia autorial. Lo mueve a la reflexión, no solo acerca de la denominación genérica, sino también acerca de su validez.

Parece pues que el paratexto esboza una auténtica poética de los géneros, que tiende a poner en tela de juicio la causalidad genérica como factor interno y a promover al contrario la causalidad externa de la denominación genérica. Si cualquier relato puede ejemplificar su denominación genérica, no es tanto por una causalidad textual como por la elección, por parte del autor, de cierta modalidad de enunciación. Dicha concepción viene luego confirmada en el texto de *Capricho*, en el párrafo metatextual del capítulo XXXII, «Responde el autor», que recalca la función del autor y del lector en la determinación genérica:

Las influencias literarias son complejísimas; [...] La influencia fecunda es a modo de irradiación tenue de una obra que nos place, sobre la obra que estamos escribiendo o vamos a escribir. La obra leída será de una índole y la nuestra será novela; la obra leída será ensayo y lo nuestro será poema (p. 1268).

Esas líneas revelan la capacidad de transformación genérica según la intencionalidad del autor. Aparece, en filigrana, que un género no puede reducirse a algunos criterios semánticos o temáticos (motivo, tema...) y que el único rasgo genérico aceptable es el que viene impuesto por el estado de ánimo del escritor. El creador, según Azorín, no adapta su producción a los géneros, sino que adapta los géneros en función de sus necesidades creativas y de su estilo propio, idea que actualiza en *Capricho*

mediante los procesos de transmodalización y de re-escrituras, que le permiten, verbigracia, fagocitar la forma dramática del *Burlador de Sevilla* o de *La vida es sueño*, para someterla a la reelaboración narrativa. Tales ejemplos muestran que la temática o la modalidad de una obra no son rasgos suficientes como para imponer una prescriptiva genérica y ponen de realce el papel de la intención autorial en la definición del género. Volvemos a encontrar, puesta en práctica, una postura que Azorín había defendido ya en noviembre de 1912, en el conocido artículo «El fracaso de los géneros» (*ABC*), cuyo título cabe aclarar. No se trata, como podríamos pensarlo a primera vista, de declarar caduca la noción de género, sino de promover una genericidad que no corresponda con la retórica aristotélica de los géneros ni con la estética de los géneros desarrollada con el pensamiento romántico. Con la afirmación según la cual «las obras de arte son, existen por la idea que de ella nos formamos», se impone la flexibilidad de los géneros, que no obedecen a una definición esencial y que se subsumen a la voluntad del creador¹³. No obstante, este primer aspecto sugerido por el artículo viene complementado y rebasado por la afirmación de que «el crítico es el verdadero creador», lo que desplaza la autoridad genérica hacia la recepción. «El fracaso de los géneros» es, por lo tanto, uno de los primeros textos en que Azorín expuso, desde un punto de vista teórico, la función pragmática de la genericidad, antes de ponerla en práctica en *Capricho* y explicitarla de nuevo en sus *Memorias inmemoriales* (1946), insistiendo en la idea de la adaptación genérica en función de la subjetividad autorial y con respecto al fluir temporal, aspecto este que implica la variabilidad de la recepción, o sea la genericidad lectorial¹⁴. La idea que Azorín no desarrolla en sus

¹³ Miguel Ángel Lozano Marco estudió la originalidad de la concepción genérica por parte de Azorín, basándose en algunos fragmentos de las *Memorias inmemoriales* y en varios artículos dedicados al mismo asunto. Estos se escalonan a lo largo de su carrera, ya que las ideas encerradas en las *Notas sociales* de 1895, quedaron profundizadas en «El fracaso de los géneros» (*ABC*, 20-11-1912) y se confirmaron en 1946 en las *Memorias inmemoriales*. Véase Miguel Ángel Lozano Marco, «El problema de los géneros», in Azorín, *Novela completa, Obras escogidas*, Tomo I, *op. cit.*, pp. 37-46.

¹⁴ «Los géneros literarios no son cosas en sí, sino en relación con el escritor. [...] Creer que la novela -el género que yo practico- es uniforme y regular en todos los

Capricho (1943) : entre negación y afirmación del concepto de género

escritos, y que subyace en el preámbulo de *Capricho*, es que el régimen autorial -que corresponde al nivel de la génesis del texto-, se define por una estabilidad que es la de la intencionalidad original y se refiere exclusivamente a «la tradición anterior al texto»¹⁵, dibujando fenómenos genéricos que respetan unos procedimientos conscientes de elección, de imitación o de transformación. Al contrario, el régimen lectorial, relacionado con una situación de recepción de la obra, puede encontrarse parasitado por fenómenos de retroacción genérica relacionados con un contexto nuevo.

Consta que el género de *Capricho* se supedita pues a una pragmática, de tal manera que las nociones de «capricho» y de «novela» solo pueden pensarse en la tensión entre la genericidad autorial y la genericidad lectorial, entre estas dos instancias a las que *Capricho* apela asimismo por sus rasgos textuales, como lo demuestra la exégesis del texto. Este genera en efecto una especie de esquema geométrico en el que el texto aparece bajo la forma de una productividad, colocado entre la doble acción del escritor y del lector, de tal manera que la visión novedosa que Azorín echa sobre la poética de los géneros se compenetra totalmente con el sentido profundo de la obra. Debido a dicha característica, ninguna novela azoriniana hubiera podido promover más idóneamente que *Capricho* una genericidad fundada en la pragmática de los géneros, en la tensión entre genericidad autorial y genericidad lectorial.

Al fin y al cabo, las reflexiones de Azorín ilustran la conciencia aguda que manifestó ante las complejidades genéricas y ante la emergencia de nuevas genericidades. Si, hoy en día, esos comentarios ya no podrían dar pie a polémicas, cierto es que pudieron desentonar a principios del siglo veinte, en un momento en que las transgresiones genéricas convivían aún con numerosas

tiempos y en todos los países, adaptada a todos los escritores, es no ser artista. Varía todo según el temperamento: la materia artística es blanda arcilla, y cada alcañal hace en su rueda lo que le viene en mientes; es decir, lo que su imaginación le dicta». Azorín, *Memorias inmemoriales*, Cap. XXVI «Concepto de las memorias», Madrid, Biblioteca Nueva, 1946, p. 95.

¹⁵ Schaeffer, *op. cit.*, p. 148.

convenciones de géneros. Ahora bien, cabe notar que las intuiciones azorinianas encuentran su correspondencia en los estudios bajtinianos o en la crítica de finales del siglo XX, especialmente en la de Tzvetan Todorov¹⁶ o la de Jean-Marie Schaeffer¹⁷. Solo recordaremos a este propósito que Bajtín fue uno de los primeros que relacionó directamente el problema de los géneros del discurso (*genera dicendi*) con una perspectiva pragmática al concebir el empleo del lenguaje como una actividad, y al considerar el «enunciado» en situación, en relación con otros enunciados. Esta pista le permitió abrir una brecha entre «las» teorías de los géneros y salir de los esquemas gramaticales que aprisionaban la retórica de los géneros, para privilegiar el concepto de situación de discurso, y ya no de postura de enunciación. De esta manera, un mensaje no puede existir fuera del marco de las convenciones pragmáticas que rigen los intercambios discursivos y toda obra debe establecer su singularidad con respecto a un horizonte genérico preexistente, para imitarlo, alejarse de él, subvertirlo o modular las futuras expectativas genéricas.

En cuanto al análisis de J. M. Schaeffer sobre las clases genéricas, este le condujo a la deducción de que las clases genéricas no poseían un dinamismo de engendramiento interno, y que «es vano esperar poder deducir causalmente las clases genéricas a partir de un principio subyacente : aunque exista una competencia genérica, solo puede ser la de los autores y de los lectores»¹⁸, lo que le llevó a sustituirle a la oposición fundamental entre régimen textual y régimen clasificador, la que se establece entre régimen autorial y régimen lectorial.

¹⁶ Véase Tzvetan Todorov, *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ *Idem*, p. 74.

Capricho (1943) : entre negación y afirmación del concepto de género

EL DESFASE CAPRICHOSO ENTRE GENERICIDAD AUTORIAL Y GENERICIDAD LECTORIAL

Cotejar la temprana concepción genérica de Azorín con la de Bajtín o de la de Schaeffer recalca cuán visionario fue el monovero al negar la validez de la retórica de los géneros para promover una pragmática de los géneros. Pero si, ahora, consideramos la adecuación entre la intención del autor y el horizonte de expectativas del lector en *Capricho*, refiriéndonos primero a la noción de «novela» y luego a la de «capricho», advertimos unas diferencias notables en la plasmación de ambos géneros. Necesitando este trabajo un desarrollo consecuente, resumiré sus líneas directorias y las conclusiones que se pueden sacar de ellas.

De los dos conceptos, «capricho» y «novela», el que resulta menos problemático es el de la novela. El carácter formal del relato en prosa se impone de inmediato como un rasgo constitutivo de la obra, así como el carácter ficticio del relato, que queda confirmado por la referencia ostensible a la *fábula* y a los personajes del relato. Ahora bien, la intención autorial anuncia la desviación con respecto a esos aspectos que fundamentan la novela, o sea la intriga y los personajes. En efecto, lo que venía presentado como un «divertimiento» resulta en realidad poco divertido, y la lectura de *Capricho* revela el verdadero sentido de la palabra «divertimiento»¹⁹, ya que se refiere, según su etimología, a la desviación, de manera que el autor anuncia de manera prescriptiva la transgresión, la singularidad de su obra con respecto a un horizonte de expectativas. Saber si esta desviación impide la identificación con el género novelístico, es la cuestión que se plantea entonces. Por cierto, en esta obra, la intriga queda relegada

¹⁹ Nos encontramos aquí ante uno de los problemas de la genericidad lectorial, que Antoine Compagnon resume en términos de precomprensión que podría corregirse en función de las sucesivas lecturas: «Digamos de entrada que si la noción de género tiene una validez [...], esta se encuentra del lado de la lectura, de la fenomenología de la lectura. Al leer, hago conjeturas acerca del género; estas conjeturas guían mi lectura; las corrijo si el texto las contradice; [...] al fin y al cabo, es posible que esta obra no pertenezca a ningún género definido, pero para que yo llegara a dicha conclusión, es necesario que la leyera, haciendo conjeturas acerca de su pertenencia genérica y corrigiendo dichas conjeturas al multiplicar mis lecturas». Antoine Compagnon, página de Internet citada.

en un segundo término, los personajes se parecen más bien a antipersonajes y el relato principal se constituye en un comentario crítico. Pero el hecho de convertirse *Capricho* en «novela de la novela», incluso en «antinovela» con respecto a la novela del siglo XIX ¿puede amenazar su determinación genérica con respecto a las expectativas del lector? Volver a las expectativas de los años cuarenta permite entender las modulaciones genéricas acaecidas en la conciencia leyente. Desde el principio del siglo XX, la promoción de la novela metaficcional (con André Gide, Miguel de Unamuno, Ramón Gómez de la Serna...) perfiló un nuevo horizonte de expectativas con respecto a la ficción novelesca. El mismo Azorín, al comentar en sus *Memorias inmemoriales* la recepción de *La voluntad* en 1902, advirtió la evolución de las expectativas genéricas del lector en unos pocos años²⁰, ya que después de considerarse como ajena al género novelístico, *La voluntad* vino luego a formar parte del Panteón de las novelas y ya no fue necesario demostrar su legitimidad como tal. Globalmente, los años veinte aceleraron la transformación de la novela, liberándola de sus moldes a la par que trataban de definirla. Por consiguiente, pese a las transgresiones esgrimidas por su autor -o a causa de ellas- *Capricho* pudo fácilmente, en el contexto dibujado, insertarse en el corpus de esas novelas -metanovelas, antinovelas, prenovelas- que acabaron dibujando nuevas convenciones en la primera mitad del siglo XX.

Al contrario, evocar una «forma» caprichosa resulta más delicado, pese al hecho de que el autor inserta en el paratexto los criterios genéricos que pueden orientar al lector hacia el *Capricho*, o sea, la fantasía, el rechazo de las normas y la facultad transgresiva de dicha noción. Ante la intencionalidad declarada del

²⁰ «Cuando yo comencé a escribir, se dijo, por voz autorizada, que mi novela *La voluntad* era un amasijo de incongruencias. En efecto, no guardaba relación alguna aquel libro con *Pepita Jiménez* o con *La puchera*. Ha pasado el tiempo; las ediciones de *La voluntad* se multiplican; se busca con afán por los lectores la primera edición. Y el grupo de lectores independientes -que es el que impone la ley- considera que *La voluntad* es una novela tan cabal en su género como las otras, y que la pretensa incongruencia es tan sólo apariencia». Azorín, *Memorias inmemoriales*, op. cit., p. 95.

paratexto, el lector debe recurrir al horizonte de expectativas constituido por su propia experiencia, por la intencionalidad del autor y por los criterios internos del texto.

Ahora bien, el hipertexto caprichoso²¹ -o sea el conjunto de obras «caprichosas» contemporáneas o anteriores a la obra de Azorín- resulta limitado a principios de los años cuarenta: el *Capricho* no forma un retículo narrativo muy constituido, ya que la única obra narrativa «caprichosa» casi contemporánea es la de *Caprichos* (1925), de Ramón Gómez de la Serna, cuando los caprichos se desarrollaron sobre todo en el campo poético, con los *Caprichos* (1905) de Manuel Machado, con la parte de las *Evoluciones* (1918) de José Moreno Villa titulada «Caprichos», o la serie de poemas escrita en 1921 por Federico García Lorca, que lleva esta misma denominación. Así pues, el lector aborda *Capricho* con un conocimiento bastante reducido de la noción de Capricho, conociendo, en el mejor de los casos, los *Caprichos* de Goya –de los cuales recuerda la función satírica–, y fiándose del sentido común de la palabra, que remite a una determinación arbitraria fundada en el humor, la fantasía, y la ausencia de trascendencia.

En cuanto a los indicios dejados por el autor en el paratexto, le hacen entrar al lector en un terreno resbaladizo, ya que las marcas textuales revelan que la identificación genérica autorial es contradictoria o engañosa²², y que los indicios del paratexto pueden acondicionar una lectura falseada del texto. Por cierto, se asegura la subversión, mediante las interferencias narrativas y las metalepsis, pero nada prueba que estas transgresiones sean exclusivas del *Capricho*, en la medida en que también caracterizan a la novela metanarrativa. Por otra parte, el rechazo teórico de las

²¹ Nos valemos de la definición de J.M. Schaeffer, quien amplía la definición de G. Genette del hipertexto: «Al emplear el término de relación hipertextual, le doy probablemente al adjetivo un sentido más amplio que el sentido dado por Genette. Acepto como relación genérica hipertextual toda filiación posible que se pueda establecer entre un texto y uno o varios textos anteriores o contemporáneos, acerca de los cuales [...] es lícito postular que funcionaron como modelos genéricos durante la elaboración de este texto, sea para imitarlos, sea para alejarse de ellos, sea para invertirlos, etc». *Op. cit.*, p. 174.

²² Maurice Couturier preferiría hablar de «mala fe» del autor. Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

normas puede cuestionarse, por multiplicarse en *Capricho* los juicios epidícticos y por constituirse la obra como una verdadera encrucijada normativa. Sobre todo, el término de «divertimiento» no se refiere tanto a la distracción como a la desviación, y la fantasía y la ligereza tan anheladas no rigen el funcionamiento de la obra, quedando explícitamente desmentidas por el discurso metaficcional del texto, y por la afirmación de la seriedad del Capricho:

Acabo de *escribir esta fantasía, no indeliberadamente, sino después de madura reflexión* (p. 1198).

Preciso es, *si queremos hacer algo serio*, que pongamos un poco de atención a lo que hacemos (p. 1201).

¿Para qué prolongar *lo que parece un juego y es cosa muy seria en realidad?* (p. 1264).

El lector se percata pues del engaño en la medida en que *Capricho* juega con las dos facetas, la de seriedad y la de fantasía. Sus expectativas, condicionadas por la intención del autor, no se adecuan a las informaciones que el texto le proporciona, y esta inadecuación entre la genericidad autorial y la genericidad lectorial es tal que la no-concordancia entre emisión y recepción destruye el mensaje en sí. En realidad, el estudio profundizado del hipertexto caprichoso –a lo largo de los siglos y en sus distintas manifestaciones artísticas– permite entender el porqué de dicha fractura. Al analizar el Capricho en su diversidad, nos percatamos en efecto de que el *Capricho* de Azorín se enraíza en caprichos muy alejados en el tiempo o en formas cultas de caprichos, en la forma pictórica del *Capriccio architetonico*, que conoció su apogeo en la Italia del siglo XVIII, y en los *Ensayos* de Montaigne²³, a quien se le atribuye la autoría del concepto estético de Capricho en Francia, «la justificación del paso del capricho al Capricho»²⁴. Para Montaigne, el término de capricho no solo designa los efectos

²³ Véase a este propósito mi estudio inédito, *Capricho ou le règne des passeurs* (Pau, Université de Pau, 2008, 297 p.), en el que analizo más detenidamente el hipertexto caprichoso así como las relaciones de *Capricho* con el *Capriccio architetonico* y los *Ensayos* de Montaigne.

²⁴ Guillaume Peureux, *Le Caprice*, Rennes, La Licorne, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 17.

Capricho (1943) : entre negación y afirmación del concepto de género

de la imaginación sino también la anécdota relatada a partir de la impulsión caprichosa, de tal manera que se lleva a cabo un deslizamiento mediante el cual el relato de las manifestaciones caprichosas adopta el nombre de estas, generando el *Capricho* una relación de reflexividad de los *Ensayos* sobre sí mismos. ¿No es este el procedimiento del que se vale Azorín, apoyándose en la doble función del *Capricho*, temática y générica, para efectuar una vuelta especular de la novela sobre sí misma y desarrollar su función metaficcional? Prolongar, ahora, el parangón entre los *Ensayos* de Montaigne y el *Capricho* de Azorín no hace más que ratificar la filiación desde el ensayo caprichoso hacia la novela caprichosa: la dialéctica de lo privado y de lo público, la forma reflexiva, la creación de un mismo espacio dialógico, la integración intertextual de los escritos de los antiguos, la comunicación instaurada entre los dos autores y sus lectores, son unos de los numerosos puntos de contacto que patentizan dicha relación.

Quedando establecida la relación entre la novela caprichosa de Azorín y *Los ensayos* caprichosos de Montaigne, no deja de sorprender dicha filiación con respecto al deseo de Azorín de promover una nueva lógica générica, fundada en la dialéctica entre genericidad autorial y genericidad lectorial. En el momento en que Azorín instauraba en *Capricho* una pragmática générica, le quitaba asimismo toda eficiencia al enraizar su intencionalidad générica en un periodo muy alejado del horizonte de expectativas del lector, sumiéndolo en una situación inextricable, ante un criptograma cuyo código desconocía. Pero al fin y al cabo, ¿no sería esta una manera astuta de reafirmar, indirectamente, en el fracaso de la inadecuación, el dominio de la fluctuación générica según el contexto, cayendo una misma forma caprichosa del lado del ensayo o de la novela en función de la época?