HAL
open science

Los relatos intercalados de Capricho, meollos de una fantasía bien pensada

Pascale Peyraga

To cite this version:

Pascale Peyraga. Los relatos intercalados de Capricho, meollos de una fantasía bien pensada. Azorín : 1939-1945, Oct 2003, Pau, Francia. pp.77-94. hal-01290996

HAL Id: hal-01290996

https://hal.science/hal-01290996v1

Submitted on 3 Jun 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.

Los relatos intercalados de *Capricho*, meollos de una fantasía bien pensada

Pascale PEYRAGA
Pau, Francia

LOS CUATRO RELATOS intercalados al final de la primera parte de *Capricho*[1], «El Problema y los personajes», y antes de la apertura de la segunda parte, «Las soluciones », ocupan de hecho una posición privilegiada: situados entre esas dos piezas de *Capricho* dadas, semánticamente hablando, por principales, se encontarían en el centro estructural de la narración si no se sumara una tercera parte, «Añadimiento», que las coloca, desde el punto de vista del desglose formal, no en la mitad, sino en la primera tercera parte de la obra. Ahora bien, un juego entre estructura de la obra y paginación compensa este descentramiento inicial y vuelve a colocar las páginas dedicadas a esos retratos en el mismo corazón de la obra. El centro formal de *Capricho* no se presenta pues directamente, lo cual obliga al lector a seguir la vía oblicua de la ironía. También dentro de esta perspectiva es como deben leerse los autorretratos de esas cuatro españolas ya que, pese al hecho de que arrastran a su destinatario por el camino de la vacuidad y de la desilusión, el narrador principal desgrana, en el capítulo anterior a la cuádruple inclusión narrativa, una red de signos correctivos que sugieren la presencia de un juego ilusionista.

I. Previos avisos al lector

Consideremos precisamente en el capítulo aludido, «Envío al poeta», las pocas líneas que le permiten al narrador justificar ante el personaje del poeta la inserción de los cuatro retratos de mujeres:

> «Y yo me he complacido en imaginar, en tu honor, algo que acaso te sorprenda: he dibujado cuatro retratos de mujer y te los ofrezco. Ni tú ni nadie podrá afirmar que esas mujeres no han heredado, a través de mil viceversas, una porción de la fortuna desparramada en la casa enigmática. Y en último extremo, si esto te parece inverosímil, yo intercalo en este libro esos retratos al modo que en las novelas antiguas, el *Quijote*, *La garduña de Sevilla*, por ejemplo, se intercalan narraciones dilatorias.»[2]

A partir de estas cuantas líneas podemos formular algunas observaciones liminares y a primera vista inequívocas:

-El narrador se posiciona en tanto que voz autorial dominando el conjunto y asume plenamente la autoridad de estos relatos cuyo carácter fictivo afirma («he imaginado», «yo intercalo esos retratos»).

-Los presenta como un homenaje («te los ofrezco», «en tu honor»), un regalo susceptible de gustarle al poeta, personaje definido como un asceta alejado de cualquier consideración material.

-Establece una vinculación lógica, de causa a efecto, entre la trama principal y la historia del millón esparcido y esas cuatro *mises en abyme*: al definir a las cuatro mujeres como herederas de ese tesoro, supedita sintagmáticamente los cuatro subrelatos a los relatos anteriores, mediante el vínculo de causalidad que los reúne.

No obstante, cada una de esas aserciones es ambigua o se ve sometida a la contradicción o a la inversión:

-Si el narrador asume desde el exterior la paternidad de sus retratos, no penetra dentro de los relatos intradiegéticos cuyo discurso es llevado a cabo por las voces autodiegéticas de las cuatro mujeres. Por esto traslada hacia las mismas mujeres la responsabilidad del discurso emitido del que se desolidariza y señala su toma de distancia con respecto a éste.

-En cuanto al homenaje al poeta, viene íntimamente vinculado a la idea de sorpresa («acaso te sorprenda»), pudiendo ésta referirse o al contenido de los relatos, o a la intención enunciativa del narrador. Por otra parte, al presentar el texto al poeta como una de las figuras «delegadas» del autor implicado, portador de su propia teoría literaria, la anunciada desorientación puede expresar un desfase con respecto a la regularidad textual instaurada en el relato primero.

-Además, por mucho que se justifica por una relación de causalidad el nexo entre relato primero y relatos intercalados, esta continuidad lógica viene desmentida por la pausa que los relatos intercalados le imponen al relato primero, doblemente señalada por el verbo «intercalar» y por el adjetivo «dilatorio». Le dejan pues al lector «esperando a» y crean una ruptura en lo que podría ser la linealidad sintagmática de *Capricho*.

-La paradoja revelada por la contigüidad entre textos heterogéneos mana por fin mediante la alusión a los orígenes de los relatos intercalados, que se apoya en el *Quijote* de Miguel de Cervantes, lugar privilegiado de la ironía, y en la *Garduña de Sevilla*, de Alonso de Castillo Solórzano. Esta relación implica un campo de tensión con otros relatos, entre el texto y el hipertexto, entre el enunciado y un enunciado exterior, citado, parodiado, introduciendo así con la intertextualidad el concepto de imitación, de *mímesis* («al modo que»), pero también de distancia.

Fijémonos además en que ese juego de imagen e inversión viene prolongado por la misma estructura del marco que deslinda un espacio separado del relato principal y que, a la manera de una *veduta*, enseña otra representación incluida en la primera. Dicha separación, la del marco narrativo, se duplica con la imagen de unos cuadros verdaderos que muestran los retratos de las cuatro mujeres que el narrador ha dibujado primero («he dibujado cuatro retratos»). Al regalar al poeta unas figuras definidas por una terminología puramente pictórica, el narrador se aleja de su expresión «normal» y crea una inversión, pero compensada mediante una «traducción» de las figuras que requieren un modo de enunciación escrito («narraciones dilatorias»), lo cual implica una doble distancia entre relato primero y relato encajado. La alternancia entre lo que se considera como representación visual y lo que aparece más claramente como representación escrita pone de manifiesto la problemática propiamente dicha del modo de representación y de los rodeos que separan la imagen primera de la representación final que de ella se da. Dicho cuestionamiento se duplica con una puesta en tela de juicio de la *mímesis* y de la verosimilitud al venir tachados de «inverosímil» los retratos pictóricos de base y al necesitar un tratamiento segundo para volverse aceptables para el poeta. Se vislumbra pues que los primeros «dibujos», que sólo la mirada del poeta podrá ver (dibujos ocultos pues), no se libran de la inverosimilitud sino a través de su integración dentro de un relato englobante, legible a la vez por el poeta y por los destinatarios externos.

-Ahora bien, la inversión no está exclusivamente relacionada con el motivo del marco: la relación de causalidad asentada entre relato primero y relato segundo es creada también de manera indirecta, a través de una doble preterición:

> «Ni tú ni nadie podrá afirmar que esas mujeres no han heredado, a través de mil viceversas, una porción de la fortuna desparramada en la casa enigmática.»

El proceso de permutación viene reforzado entonces por la expresión «mil viceversas», que designan en un primer momento las incertidumbres de la herencia, aunque la ambigüedad global de la enunciación nos incita a contemplar otra acepción del término «viceversa», o sea, «invirtiendo los términos de cierta afirmación que acaba de hacerse», que pone en tela de juicio la organización jerárquica del enunciado. Las mujeres y su condición no serían ya únicamente deudoras de la historia de la fortuna desparramada sino que al contrario la condicionarían. No pudiendo ahondar de momento en esta hipótesis en este punto de nuestra reflexión, apuntamos simplemente que los elementos integradores de los relatos intercalados ponen en entredicho, a través de un juego de afirmaciones y de negaciones, el microcosmo que dibujan el que, incluso antes de desplegarse narrativamente, aparece ya como un mundo invertido, falso. Los destinatarios tienen pues que atenerse a una gran desconfianza, tanto más cuanto que el narrador juzga sus propios dichos de manera ambigua: reivindica una rectitud de escritura («no veas en mis palabras ni el más ligero desvío para nadie»), pero defiende esta rectitud recurriendo a la negación, y su práctica escrituraria da muestras de una constante oblicuidad. Es por lo tanto a través del filtro de la ironía como conviene descifrar el funcionamiento de los autorretratos construidos de manera paradójica, con tendencia a mostrar lo contrario de lo que están afirmando.

II. Los cuadros de mujeres: espejo de vanidad y de vacuidad

Esos retratos de mujeres intervienen pues en un momento en el que el lector sabe que, del hecho de las señales locales de distanciación, está leyendo una novela globalmente irónica. El juego del engaño y del desengaño se prolonga una vez cruzado el umbral de la intradiégesis: la verosimilitud potencial que implica el carácter autobiográfico del autorretrato es contrarrestada por la afirmación previa, por parte del narrador primero, del carácter imaginario de estos retratos, apareciendo éstos inmediatamente bajo la modalidad fraudulenta de la mentira. Además, los títulos de esos capítulos (nombre y apellido de las narradoras femeninas) y el subtítulo común de «autorretrato» señalan la entrada inmediata en el relato intradiegético que se supone las jóvenes han de escribir. Ahora bien, en dos de estos cuatro relatos («Lola Crespí, cap. XX, y «Adriana Campos», cap. XXI), las narradoras no presentan su discurso como el resultado de su acto de escribir sino que anuncian su proyecto de coger la pluma, presentándose como si estuvieran en espera de una función narrativa. Una,

Adriana Campos, relata los momentos que preceden el acto de escribir, evocando insistentemente las «cuartillas blancas», signos del potencial creativo. Otra, Lola Crespí, recurre a las oraciones condicionales para evocar un hipotético autorretrato que tanto una como otra acaban por proponer definiendo así, dentro del capítulo que rigen, un nuevo límite narrativo: hay producción de un segundo autorretrato incluido en el primero pero, esta vez, asumido como tal, al contrario del primero. Estamos evidentemente involucrados en una narración que anticipa su propio porvenir a la par que se niega a sí misma la existencia bajo el pretexto de que no es ficción sino realidad. Así es como la instauración de la enunciación descalifica pues de antemano las enunciadoras y sus retratos cuya composición, cuya temática, cuyos rasgos construyen una imagen fija y mecánica.

Este término y concepto de «imagen» es a todas luces el fundamento de los cuatro capítulos evocados, cuyos subtítulos, «autorretratos», proponen un modo de representación visual, el del retrato que viene a ser sinónimo de superficialidad ya que la vuelta que operan las cuatro mujeres sobre sí mismas revela una incapacidad para apartarse de la imagen narcisista que les devuelve la imagen del doble espejo narrativo de la inclusión. Este objeto paradójico, que France Borel define como «hiéroglyphe de la vérité tout comme hiéroglyphe de la fausseté»[3], multiplica sus apariciones y sus formulaciones en los relatos intercalados, semejando esencialmente la vanidad y el engaño. Basta considerar, por ejemplo, cómo la inclusión de un segundo autorretrato en «Adiana Campos», reflejo del primero, se convierte en pretexto para reafirmar la identidad de la protagonista que muestra un *ego* descomunal al elegir como título del segundo autorretrato su propio nombre que ella escribe arriba de la cuartilla blanca «con letras grandes»[4].

Además de la estructura narrativa de la duplicación de una misma imagen, la reflexión narcisista cobra la forma metafórica del espejo en el que Adriana se contempla[5] y que la lleva a la constatación de su vanidad[6] o la del cuadro en el que Lola Crespí quiere ser representada. La imagen del espejo se acompaña para las cuatro narradoras de un nutrido discurso sobre su belleza plástica, en el cual se multiplican tópicos de belleza y adjetivos laudatorios, señal de una «escalarización» que sirve de fundamento a un sistema de valores. De esta manera, a la reiteración del adjetivo «bonito», vienen asociadas las referencias corporales múltiples que recogen los canones de la belleza clásica.

No obstante, estos retratos aparentemente unívocos dan lugar a un doble sistema significante que revela el desfase entre realidad e idealidad, ya que al orgullo real que ellas manifiestan, oponen una sencillez fingida rodeada de un halo de religiosidad. La falsa modestia de Carmen Cancela adopta la forma de incisos que presentan la referencia corporal como aneja pero que al crear prosódicamente hablando un espacio separado, la pone al mismo tiempo de

manifiesto[7]. En cuanto a Lola, hace asumir a la voz ajena la responsabilidad de los elogios con los que se engalana[8], pero no vacila en referirlos.

Así pues se va dibujando la personalidad de las cuatro mujeres, totalmente impregnada de una vanidad que, combinada con su falsa modestia y con el motivo recurrente del marco, permite esbozar verdaderas *Vanitas*, en el sentido pictórico del término. Se acumulan indudablemente los signos de posesiones terrenales que, aunque valoradas por las narradoras, terminan todas por ser desacreditadas, tanto por la misma calidad del descriptor femenino desvalorado como por un sistema de reglas y de valores que son fuente de ironía. Efectivamente rigidez y seriedad se oponen a la ligereza del discurso sesgado, lo que autoriza a Philippe Hamon[9] a afirmar que el material predilecto del enunciado irónico lo formaría un conjunto de sistemas de valores -normas, jerarquías, ortodoxias- que rige una sociedad: sistemas morales, estéticos, ideológicos, trayendo también a colación los textos de Jankelevich[10] para constatar que todo en la ironía es de índole social.

Ahora bien, ¿qué contemplamos en estos cuatro retratos de mujer? La reproducción mecánica de un mismo esquema narrativo, una misma sumisión a las normas de la sociedad burguesa que invaden el espacio narrativo de los autorretratos y les resta cualquier espesor. Cuando la toma de palabra por parte de las mujeres podría ser un signo de emancipación, todas las narradoras describen su trayectoria vital -vida dedicada al boato, ritmada por las salidas al teatro, los paseos- bajo la modalidad de lo normativo, y se definen en relación con un estatuto social, un estado civil de mujeres casadas o viudas. En las cuatro narraciones además, dominan los valores comerciales y para todas, su domicilio viene a ser el escaparate de una situación social acomodada, y las descripciones que hacen ponen de realce las materias nobles que se concentran en ellas («paredes vestidas de damasco amarillo», «porcelana de Copenhage», «cama de caoba con cubierta de damasco verde», «chimenea de mármol negro y bronce»[11]).

Desde luego, subyace una moral en la totalidad del enunciado, mediante una terminología epidíctica, una evaluación que juega sobre la positividad y la negatividad. Así pues, la evaluación, censura elogiosa o elogio censurador, se sitúa en el corazón de la enunciación irónica. El juicio emitido sobre las cosas, impregnado de subjetividad, divide el entorno de las cuatro mujeres según un sistema de vicios y virtudes, de norma y de no-norma[12], cobrando la regla la forma de la costumbre, incluso de la rutina[13]. Los elementos dignos de estimación son valorados por admiraciones o afirmaciones apreciativas[14], que se valen de adjetivos relacionados con «lo grande» o «lo bueno», ellos mismos combinados con adverbios y superlativos generadores de énfasis o de dramatización[15]. Dicho esquema de reglas adopta formas variadas que se pueden

reagrupar bajo el motivo de una rigidez temática o formal. Se va tejiendo por ejemplo una red de lugares comunes, que empieza con la referencia a las ascendencias, relacionadas con una situación social, y que delinea los rasgos de una sociedad española aferrada a su pasado. Lola Crespí, con su obsesión por su futuro título nobiliario, revela un rancio apego por los títulos aristocráticos, mientras que Juana Larramendi hace hincapié en los orígenes vascos de su familia, siendo su tío Camilo Inciarte, el tipo de «lo verdadero» y el portador de tradición y de «honra» («vasco más genuino», «su honradez es el dechado y compendio de la honradez tradicional vasca»[16]). Mediante la acumulación de estos tópicos, el envaramiento de los relatos alcanza un punto máximo: los cuatro retratos esbozan pues el tipo de la mujer genuina de la oligarquía española de principios del siglo, víctima de frecuentes desmayos, dibujando cada una a través de una serie de tópicos regionalistas un mapa de la España tradicional. No es casualidad que Carmen Cancela sea gallega, Adriana Campos andaluza, Lola Crespí, valenciana y Juana Larramendi, vasca y que a cada una le corresponda una forma de determinismo onomástico o regional. Y los lugares comunes regionales se prolongan en la actividad productora que genera la riqueza de cada una: el padre de Juana Larramendi es dueño de una «fábrica papelera en Tolosa» y una «Casa de banca en San Sebastián», mientras el marido de la andaluza es un terrateniente dueño de los mejores viñedos de Montilla.

De esta manera, la ritualización de las relaciones sociales lleva a la deshumanización de las narradoras femeninas -por lo demás tan orgullosas de su identidad- y atañe también a los personajes que ellas ensalzan: a la imagen petrificada de los padres, quienes encarnan las reglas sociales, le corresponde la del tío de Juana, cuya rigidez («encastillado en su integridad», p. 1240), raya en la estrechez mental, de tal modo que su discurso en el que se multiplican las repeticiones lleva la huella de lo grotesco. No sólo reitera delante de su sobrina, a punto de salir para Inglaterra, la misma frase: «Tú ver cosas; sí verás. Tú ver cosas como Guipúzcoa, no verás»[17], sino que el empleo del verbo «ver» sin conjugar acentúa la falta de flexibilidad del discurso. Además, en el contexto de la salida de Juana para el extranjero, el trastorno de la síntaxis castellana sugiere mejor la lengua de un inglés que no domina el español que la de un español que hubiera estado en Inglaterra. Estamos pues ante una rigidez normativa combinada con una inversión de las jerarquías, muy propia de la ironía.

Y en realidad, la falta de originalidad de estos relatos se debe tanto al uso de una trama y una temática común, conocida de antemano como a la enunciación seria, otra cara de la rigidez: prolongación del tipo del «vasco genuino», de la «andaluza genuina», el discurso «recto» es el que Adriana Campos reivindica, a través de una enunciación «limpia», perfectamente ordenada y controlada. Pero las veleidades femeninas para construir ese discurso serio y recto, apuntalado por

la búsqueda de un efecto de realidad, resultan defraudadas ya que terminan produciendo un discurso prefabricado.

En el anhelo por una rectitud discursiva por ejemplo, la multiplicación de referentes espaciales y temporales, a la que se une un deseo de exhaustividad, apunta a producir un discurso realista, y la enunciación tiende ella también a imponer una coherencia lógica al discurso. Pero el respeto de una cronología estricta, la acumulación de acontecimientos que no deja arrinconados ningún momento clave de la vida de la narradora, le confiere al retrato un aspecto estático, incluso impersonal. Del mismo modo, el encadenamiento de las frases se hace eco de un yugo sintáctico al que las descriptoras están sujetas: el recurso a las figuras retóricas llamativas, paralelismos[18] y sobre todo anadiplosis[19], produce un encadenamiento aparentemente sin discusión, armazón de este discurso serio. Percibimos rápidamente los límites de un discurso que pretende ser unívoco pero que respeta, al fin y al cabo, una falsa lógica o una relación de causa a efecto artificial. Ciertamente, existe un desfase por lo general entre la manera original con la que las narradoras creen presentarse y la imagen final que el lector recibe. Esta imposibilidad para alcanzar la autenticidad la dice también la estructura repetitiva de los cuatro relatos -títulos y subtítulos equivalentes, narradora homodiegética presentada en situación de escritura, regularidad temática cuádruple-, que las petrifica en una inmutabilidad alienadora que no autoriza sino variantes paradigmáticas. Tal desfase entre ideal de autenticidad y realidad condena el discurso serio, discalificado en su relación con las reglas del lenguaje y de la lógica y porque los elementos considerados hasta ahora, el cuerpo, la religión, el personal que encarna la ley social autorizan la creación de un objeto semiótico sometido a la ironía. Ésta penetra este sistema, hace como que toma en serio lo que no estima, para socavar el sistema desde el interior. Como afirma Schoentjes, se insinúa en el espíritu del juego ajeno para demostrar que sus reglas son estúpidas o perversas[20].

Y es mediante el proceso deceptivo como la labor de zapa se efectúa y condena definitivamente el discurso de las cuatro narradoras. La primera desilusión viene vinculada, claro está, a la enunciación «recta»: mientras que el empleo de la primera persona tiende a hacer creer que se trata de un discurso auténtico, las advertencias del narrador diegético le quitan, lo hemos visto ya, su credibilidad. Además, la contrariedad entre el enunciado y la realidad invalida a las cuatro mujeres en su capacidad para hacer pronósticos o analizar la realidad. Al tratar de «reconstruir una vida» gracias a la multiplicación de referencias cronológicas, Lola Crespí propone al fin y al cabo unos datos incompatibles: le da como punto de partida a su historia el año 1915, fecha de su nacimiento, ocurriendo la defunción de su padre seis años más tarde o sea, en 1921. Ahora bien, en el momento en que está escribiendo, después de tres años de un

matrimonio contraído en 1934, o sea en 1937, ella declara que la muerte de su padre se remonta a 12 años antes, es decir en 1925, lo cual crea un desfase de cuatro años entre los dos cálculos.

En cuanto al discurso serio que tiende a no proponer sino un sentido unívoco a las palabras, se ve rebatido muy pronto por la polisemia de los términos o por la ambigüedad de los enunciados. La facilidad abusiva con la que Adriana Campos proyecta el adjetivo «limpio», afectado a la limpieza, en su propia capacidad para escribir una prosa exenta de ripios, pone de manifiesto el escollo sobre el que puede ir a parar el discurso «recto». Pasa lo mismo con la frase de Juana Larramendi, con su «he de confesar que antaño pecaba mi cuerpo de un tantico anguloso», impregnada de ambigüedad ya que el relato sugiere la relación entre los tres términos pecado/cuerpo/narradora, pero según una relación inversa en la que el sujeto del pecado no es el cuerpo, sino la narradora que peca por la relación de vanidad que ella mantiene con su cuerpo. Hay aquí, entre sentido explícito y sentido implícito, o mejor dicho, entre la intención y el sentido, una relación de contrariedad que es lo propio del discurso irónico.

Naturalmente, también el énfasis que caracteriza los cuatro discursos es fuente de decepción. Mediante la escalarización se ven colocados arriba de una escala de valores elementos que no merecen tales elogios encomiásticos, y la sobrevaloración no vale sino para mejor desvalorar. Así, para ilustrar lo «universal» de su belleza, Lola enumera los numerosos lugares en donde la reconocen, pero media una distancia entre la enumeración llevada a cabo y la débil extensión geográfica que estos lugares ocupan.

Por lo general, la ironía suele desarrollarse sobre un fondo de espera defraudada que genera la frustración del lector: si el relato de Juana Larramendi fomenta unos efectos de anticipación, desde las alusiones a la muerte trágica del padre, hasta los tres años «horribles» que pasó con su marido, en ningún momento aporta elementos explicativos para satisfacer la curiosidad del lector. Pero el campo más claramente afectado por el proceso deceptivo es el de la escritura, ya que rebasa la simple decepción por el enunciado y, mediante el carácter homodiegético de los relatos, corrompe la misma enunciación. Adriana Campos empieza *verbi gracia* por presentar los preliminares de la escritura sobre el fondo de una batalla que gana sobre el espacio de su marido: va por cuartillas blancas al despacho de su esposo para llevárselas a su habitación y las enarbola como una bandera arrancada de manos del enemigo, empleando las expresiones «satisfecha» o «gozaba por adelantado mi triunfo». Pero el triunfo anunciado se ve frustrado mediante el desfase entre las proclamaciones anunciadoras de la escritura y el momento fatídico de la escritura, marcado por el cuño de la impotencia. Es más, la actitud de Lola Crespí, que rechaza la idea del retrato y reniega de las convenciones de una escritura «realista», es portadora de

esperanza. Se vale del modo condicional, presentado pues la escritura como algo no evidente y mediante el empleo de negaciones, rechaza las normas referenciales de lugar, de tiempo y de espacio («ni decir ni dónde he nacido, ni cuándo, ni dónde estoy, ni cuál es mi posición, ni cómo me llamo»), y aplica así las teorías literarias afirmadas en la diégesis de *Capricho*. Pero esta fuerte espera se ve defraudada ya que el discurso cuestionador reintegra el molde del discurso serio a partir del momento en que Lola echa al olvido sus dudas y afirma: «Estoy segura de mí misma»[21]. Esboza entonces un retrato que hace que el proyecto inicial de «contrarretrato» aparezca como una simple figura de retórica, como una preterición: al contrario de lo que ella pretendía no hacer, va dibujando su retrato y multiplicando las referencias «seudoobjetivas». Tanto en su escritura como en la de las demás mujeres, la falta de originalidad del discurso producido, la insipidez de su estilo, crea una distancia irónica tanto más importante cuanto que la espera lo era también.

Mediante la introducción en el discurso de hechos incompatibles, de razonamientos erróneos o de contradicciones internas, el ironista obliga a su público a detenerse y a interrogarse sobre el sentido de sus palabras. No cabe duda de que con estos autorretratos tratados de manera irónica, se dirige una advertencia a las vanidosas. Pero la lección rebasa el marco de los relatos intercalados. Podemos decir que los autorretratos son figuras ambivalentes y complejas que combinan, a imagen y semejanza del proceso irónico, discurso inmediato y discurso distanciado, un doble rostro del que no se ve más que una cara visible en relación con la cual la ironía no funciona sino referida a otra cara oculta, invisible. El «aparentar» de las vanidosas no se denuncia sino en función de un «ser» invisible a este nivel pero sugerido por una parte por la distancia irónica y preconizado por otra parte por el relato primero. Esta compleja relación queda metafóricamente expresada por la búsqueda desesperada de Lola Crespí de un «bonito» fondo que colocar detrás de su retrato que un joven artista tiene proyectado pintar. Ahí también este «fondo» se carga de ironía gracias a la visión segunda de la madre que opone una sonrisa a la obsesión de Lola:

> «Mamá dice sonriendo que estamos abusando de los fondos. Y acaso tenga razón.»[22]

Ahora bien, al haber desacreditado Lola a su madre en su narración, y al ser descalificada aquella por la enunciación irónica, la validez del discurso de ésta viene a ser superior a la de su hija. Su sonrisa permite volver sobre el sentido ambiguo de este fondo que adquiere una dimensión doble: es la manifestación de la vacuidad de Lola, pero el juego creado sobre «el fondo que nadie encuentra» remite implícitamente a la profundidad de campo opuesta a la bidimensión reductora de la imagen llana. El fondo del cuadro es entonces la encrucijada entre la forma y el fondo, la apariencia y la esencia. Expresa el carácter

aporéticamente indisociable de los dos términos así como lo indisociable de los dos niveles de relato, actuando los autorretratos como repelentes internos de la diégesis, a la par que instauran una tensión entre el texto y su intertexto.

III. Las «mises en abyme»: ¿repelente interno o sinécdoque de *Capricho*?

Estos retratos, estas «Vanidades» pictóricas distan mucho de ser simples caprichos del autor y se presentan al fin y al cabo como contrablasones del macrorrelato, creados mediante una red de analogías y contraposiciones[23], relacionándose la más importante de estas oposiciones con la primacía que ejerce lo ideal sobre lo real en la diégesis, contraria a la omnipresencia de la apariencia en los relatos intercalados.

Efectivamente, desde el primer capítulo de la obra «El problema», en el que el alejamiento de la vida mundana viene simbolizado por la referencia al libro de Tomás de Kempis, *La imitación de Cristo* -el cual condensa las referencias al ascetismo cristiano[24]- hasta el final de la obra, pasando por el capítulo XVIII, «Envío al poeta», en el que el elogio al poeta se funda en la afirmación «prescindes del mundo externo y te refugias en el interior»[25], el conjunto de la diégesis rodea los relatos intercalados para oponerles una crítica mordaz, alimentando ésta la hipótesis según la cual los autorretratos servirían de repelente interno a la diégesis. Parece pues que la distensión entre el ser y el parecer se vuelve eje estructurante que se reproduce hasta el infinito en *Capricho*: presente, gracias al proceso irónico, a nivel de las microestructuras de los relatos intercalados, se amplifica en la relación entre dichas microestructuras, imágenes de la apariencia, y la macroestructura, búsqueda de la esencia.

Ahora bien, este «valedor por inversión» no se aplica sólo a la temática sino también a la forma de la novela propuesta: si bien los relatos intercalados ponen de realce el *ego* de las narradoras, y recurren a referentes espaciales y temporales numerosos, propios de la novela realista, tanto el discurso metanarrativo de la diégesis como su mismo funcionamiento se enmarcan dentro de una dinámica de cuestionamiento de la novela, ya que propone una narración «sin espacio, sin tiempo, y sin personajes», nociones sin lugar a dudas que salen malparadas en la práctica de *Capricho*. En efecto, la noción de personaje se ve afectada por el contenido del enunciado diegético en la medida en que, entre otras cosas, a todos los miembros del periódico se les niega cualquier verdadera identidad, siendo apenas definidos por su función escritural. Por otra parte, si se le dedica un capítulo entero a cada uno de ellos, es para que luego su caso se deje a un lado, exceptuando al poeta, el doble más convincente de la figura del narrador. Y después de que la noción de personaje, como la de la trama narrativa, ha sufrido

una fuerte impugnación en los capítulos II a XII, las nociones de realidad, de tiempo y de espacio soportan un mismo tratamiento en los capítulos XII, «La realidad en Minaya», XIII, «El tiempo en Yecla», XV, «La voluntad en Malvar».

Parece pues que el contraste temático entre lo espiritual y lo material, asociado a una oposición formal entre «nueva forma de la novela» y «novela tradicional» llevan a una doble antítesis entre relato primero y relatos incluidos. Pero, por lo tanto, ¿nos autoriza esto a tachar los autorretratos intercalados de doble repelente interno?

Esto sería como olvidarnos de que los relatos intercalados se desarrollan bajo la égida de la ironía y de que detrás de la imagen colocada en primer plano, la de las mujeres y de su vanidad, se condenan por una parte esta superficialidad y por otra parte, el modo de escritura empleado, el del discurso serio en el cual estriba cualquier representación realista. Mediante el juego de contrarios y de signos bivalentes, mediante la construcción de un relato hecho, al fin y al cabo, de parodias (parodia de la novela realista o de su forma degradada –bien sea la «novela rosa», la «novela romántica» o «por entregas»–, parodia del discurso serio, del discurso religioso, de las *Vanidades*), el conjunto de los relatos intercalados promueve de rebote lo contrario de lo que la narración de las cuatro mujeres presentan y en esto, no son repelentes de la diégesis sino su ilustración. De esta manera, el mensaje final de la intradiégesis es similar al de la diégesis, cambiando sólo el medio de alcanzarlo, la faceta visible de la narración: por el lado del relato primero, se buscan la esencia de las cosas y la nueva forma que le corresponde, la de una «nueva novela», objetivo perseguido en contraste con una materialidad, y una norma novelística pasada. Por el lado de los relatos intercalados, la apariencia y la normalidad escritural se dan a ver, pero la tensión entre texto visible y texto invisible, sugerida por la intertextualidad, y sobre todo por el proceso irónico, promueve el reverso de la medalla, el de la modestia y de la esencia. A la luz de estas deducciones, estamos en medida de dar también uno de los significados del doble marco que introduce los relatos intercalados («he dibujado cuatro retratos»), ya que, en lugar de darnos el reverso del espejo, de proponernos la simple imagen de «repelente interno», y de actuar como un filtro deformante, el doble encajonamiento de la representación acarrea una vuelta hacia un signo equivalente al de origen.

¿Serían entonces los relatos intercalados una simple ilustración del relato de base, que no tendría más que una función sintética rayana en la tautología? En absoluto, pues el juego entre descentramiento y vuelta al centro de estos relatos, la recurrencia del motivo del cuadro en cada uno de los capítulos anteriores a los relatos intercalados[26], señalando así su pregnancia, nos obliga a considerarlos como una clave hacia la cual las miradas deben apuntar. A pesar de las apariencias engañosas, funcionan, tanto por el fondo como por la forma, a

imagen y semejanza de las «mises en abyme» como las concebía André Gide[27], como el instrumento de un volverse la obra sobre sí misma, y cuya propiedad consiste en resaltar la inteligibilidad y la estructura formal de la obra.

Siguiendo nosotros también un camino sesgado para encontrar las claves exegéticas de *Capricho*, empecemos por volver al doble tema, esencia *vs* apariencia, en relación con el concepto de causalidad que rige el enlace entre los dos niveles narrativos -que nos lleva de la diégesis a la intradiégesis-. Analicemos, en un primer tiempo, la representación espacial que se da del binomio citado en *Capricho*. A la esencia, le corresponde un espacio psíquico, interior, espacialmente materializado por la imagen de la profundidad o de la inclusión, mientras que a la apariencia, se le aplican referencias a lo externo. El antagonismo apariencia *vs* esencia, materialidad *vs* inmaterialidad coincide con las oposiciones espaciales «fuera» *vs* «dentro», o incluso «sobre» *vs* «debajo de». Por eso el narrador opone al Poeta la mayoría de los poetas[28] mediante las antítesis «el mundo externo» *vs* «lo interior», «ellos dicen voceando sus cosas» *vs* «tú dices a media voz las tuyas», «se van tras lo que brilla» vs «qué te importan las fastuosidades del mundo». Ahora bien, si consideramos el aspecto dominante de la diégesis y de los relatos intradiegéticos, resulta que el marco de los relatos encajados conlleva la superficialidad, cuando la inmaterialidad pertenece esencialmente al relato primero: la corteza del relato dice la esencia y su corazón la apariencia, de tal manera que la organización del relato toma al revés las representaciones mentales habituales y confirma la ironía que, más allá de un mero juego de contrariedades entre sentido explícito e implícito, invierte las «relaciones» o discalifica las modalidades de razonamiento, de argumentación. Antes de proseguir con nuestra reflexión acerca de los enlaces lógicos que relacionan los dos relatos, que probablemente distan de ser unilaterales, tenemos que volver ineludiblemente al concepto de ironía en *Capricho.*

La ironía, que invade la totalidad de la novela, se plasma como la primera clave de ésta y relaciona los dos niveles del relato entre sí. Si estructura los relatos intercalados de manera casi caricatural, se ubica también, de manera más sutil, en el centro del relato primero. Desde las descripciones paradójicas de los personajes, hasta las críticas de algunos que apuntan las soluciones que los demás dan al misterio de la fortuna desparramada, pasando por el cuestionamiento del autor real por el autor, ente de ficción, nada o nadie se libra de la mirada irónica, verdadera señal de una vuelta sobre sí mismo y que encuentra su blanco predilecto en la misma actividad escrituraria. Resulta que, si los relatos intercalados coinciden con la definición de la «mise en abyme», la del «blasón» o modelo reducido que pone de realce las intenciones del modelo primero, es, por una parte, por recalcar, a modo de sinécdoque, el proceso irónico

que rige la obra. Pero, como ya lo comentamos, la ironía implica también una tensión entre dos textos, un texto presente, visible, y la referencia a un texto ausente, y en esta tensión radica la segunda clave de funcionamiento de *Capricho*.

En efecto, reparemos ahora en los textos implícita y explícitamente atañidos por los dos niveles de la narración. Ya hemos vislumbrado que los relatos intercalados se construían con respecto a un doble sistema de referencia: uno, relacionado con la intertextualidad, nos orienta hacia las formas pasadas del *Quijote*, de las Vanidades pictóricas, del discurso realista o religioso; y otro, hacia el proyecto ideal de una escritura que escaparía de las normas pero que permanecería en la sombra.

En cuanto a la diégesis, presenta sin rodeos un proyecto metanarrativo que tiende a definir una nueva forma de novela, pero resulta inmediatamente que la cara visible de la diégesis se elabora «con respecto a» un modelo anterior, a un postulado previo. Por eso, se autodefine «en negativo de», cuando por ejemplo el primer personaje narrador, autor del relato de la fortuna desparramada, describe su «fantasía», y declara: «Ni pinto la figura del personaje, ni doy su nombre, ni hablo de su condición social»[29], negando así la definición «tradicional» del personaje que le sirve de repelente. De la misma manera, el director del periódico propone su visión de la novela ideal mediante la repetición de la preposición «sin» y el empleo del sufijo privativo «in»:

> «Desearía yo escribir la novela de lo indeterminado: una novela sin espacio, sin tiempo y sin personajes.»[30]

Pero dicha referencia, implícita en la diégesis, y que le es anterior ya que la diégesis se construye como un negativo de esta forma original, ¿dónde se expresa de manera visible? Pues la vislumbramos en los relatos intradiegéticos, que habíamos presentado, en un primer momento, como estructuralmente posteriores a la diégesis, hasta tal punto que los relatos encajados dan una visibilidad a lo invisible del relato primero. Dicha advertencia trastorna las relaciones que habíamos definido entre niveles narrativos ya que las «mises en abyme» incluidas en el relato principal acaban relacionándose con él según un doble enlace de posterioridad y de anterioridad; nos encontramos de nuevo con la ironía que atañe las relaciones de inclusión[31] y que la definen más bien como una tensión, un intercambio entre los dos niveles que como una inversión. En lo que atañe a la diégesis ahora, da una visibilidad al ideal frustrado de las narradoras de los relatos encajados. Dicha bivalencia estructural entre visible e invisible, esencia y aparencia, está presente en el mismo marco que encaja diégesis e intradiégesis, mediante la doble «mise en abyme» ya aludida : ésta deja en la sombra los retratos pictóricos, imagen de la *mimésis*, cuando su integración visible y legible se produce mediante la actividad escrituraria y la narración.

Anterioridad/Posterioridad
Causa/Efecto

	RELATO PRIMERO	DOBLE UMBRAL (Cap. XVIII, «Envío al poeta»)	RELATOS INTERCALADOS	
LO VISIBLE O EXPLÍCITO	Negación de la novela tradicional	«Traducción narrada»de los retratos dibujados	Forma «degenerada»(limitación formal de la mise en abyme) de la novela tradicional	
LO INVISIBLE O IMPLÍCITO	Novela tradicional	Retratos «dibujados»por el narrador	Formas parodiadas (novela «realista», Vanitas, novela por entregas, novela rosa…)	Forma ideal de una novela nueva

Todas las componentes de la relación funcionan pues según una modalidad dual, de la materialidad y de la inmaterialidad, de lo implícito y de lo explícito, de la norma y de la no-norma; se refieren todas a otro enunciado que el suyo, y esta doble enunciación cobra entonces la forma de la intertextualidad o de la ironía, e incluso de la autorreflexividad, cuando no se combinan estas tres formas de distancia o de distanciación.

Pero, ¿qué interpretación se puede dar a un universo regido por una dualidad inmutable pese al cuestionamiento perpetuo de una de las caras del binomio? ¿En qué medida, por otra parte, puede constituir la «mise en abyme»un acrecentamiento del significado de la obra con respecto a la diégésis, acrecentamiento que justifique su presencia?

Desde el punto de vista temático, *Capricho* afirma la superioridad de la ficción sobre la realidad, la de la poesía que suple la *mímesis*, y la de la lengua que socorre la imagen. Sin embargo, y pese a los numerosos intentos del relato, las proclamaciones anunciadoras para salvar definitivamente la frontera de «lo terreno a lo puramente inmaterial»[32], *Capricho* revela una inaptitud para prescindir del soporte de lo real, incompetencia estrechamente relacionada con la dificultad para acabar con las formas novelescas pasadas. Incapaz de resolver el conflicto entre «novela pura» y fluir vital, la única estética factible consiste aparentemente en inyectar en la novela impura que se está escribiendo la teoría de una novela pura que no se puede escribir, siendo insoslayable la reflexión sobre sí misma para lograr la transformación de la novela. La «mise en abyme» responde pues a esta necesidad y la «interrelación» que mantiene aquélla con el

relato principal, nutrida por los movimientos contrífugo y centrípeto asociados que sacan a relucir la imagen de un sistema cerrado sobre sí mismo y sobre la escritura.

Desde luego, la repetición interna dota la obra de una estructura firme, asegura su sentido, pero sobre todo, y ante el fracaso anteriormente subrayado, le permite a la obra dialogar con sí misma, diálogo intrínsecamente relacionado con la misma estructura del marco. No resulta anodino el hecho de que el tema del marco, metáforicamente presente en la totalidad de los capítulos de la primera parte no venga siempre acompañado de un fondo, una imagen o un enunciado que le corresponda. En efecto -y varias veces en la primera parte- unas descripciones pormenorizadas van seguidas por evocaciones de marcos (marco del cuadro, o de la cuartilla) cuyo contenido se ignora o se desconoce[33], cuando al contrario se hace hincapié en el soporte (la tabla, la cuartilla) o en la actividad creadora que implica[34]. A imagen y semejanza de esta metáfora que recalca la importancia del marco en sí, la «mise en abyme» vale sobre todo por su capacidad para remitir a algo o reproducir algo: permite citar un contenido, establecer una relación entre dos enunciados, plantea la problemática de la escritura que se mira a sí misma. Según indica Lucien Dällenbach en *Le récit spéculaire*:

> «[La mise en abyme] manifiesta que sólo es signo y proclama, como cualquier tropo - pero con una potencia decuplada por su tamaño: soy literatura, yo y el relato que me encaja.»[35]

Ahora bien, esta potencialidad para «decir la literatura» supera la problemática de la representación; rebasa el sujeto de la representación para reflejar la actividad de representación. Al aniquilar la jerarquía entre contenido y continente, la prelación de la obra reflectada sobre la obra reflectora, la novela se sustrae al dominio de la representación para promover la autorrepresentación. Y a este punto de nuestra reflexión, no podemos sino concluir pensando en la aseveración de Jean Ricardou relativa al Nouveau Roman francés:

> «La autorrepresentación vence a la representación. Todos los esfuerzos realizados por la ficción para representar la narración que la engendra se cumplen en detrimento de toda representación del mundo.»[36]

NOTAS

[1] Azorín, *Capricho*, *Obras escogidas***,** 2 vol, coordinador Miguel A. Lozano Marco, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
[2] *Op. cit.*, p. 1238.
[3] France Borel, *Le peintre et son miroir*, Tournai, La renaissance du livre, 2002, p. 17.
[4] *Op. cit.*, p. 1240.
[5] « Me contemplo en el espejo y no me encuentro mal. » *Ídem*, Chap XIX, «Juana Larramendi», p. 1240.
[6] «Quiero ser por una vez vanidosa.» *Ibíd.*
[7] «Yo misma, con los brazos remengados -los tengo bonitos, dicho sea al paso », «Se me enciende la cara, me salen unos colores de carmín -porque, ea, como bonita, soy bonita.» *Ibíd.*, p. 1246.
[8] «me miren tanto», «repiten mi nombre con admiración», «todos se paran a mirarme», «se vuelven para contemplarme», «todos los gemelos se enfocan hacia mí», «soy popular», «se habla de mí», «me conocen». *Ibíd.*, p. 1242.
[9] Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 9.
[10] «Il [le conformisme ironique] s'installera, par exemple, en pleine moralité bourgeoise, pour la désagréger.»
Vladimir Jankélévitch, *L'ironie*, Paris, Flammarion, 1979, p. 110.
[11] *Op. cit.*, p. 1240.
[12] «no tiene vicios» *Ídem*, p. 1245. «de las más respetables y valiosas», *Ibíd.*, p. 1239.
[13] «suelo escribir», « cosa tradicional », « con gesto en mí habitual», *Ibíd*., p. 1244.
[14] «me gusta tanto la limpieza», «¡Qué bonita es! ¡Cómo me gusta a mí!», *Íbíd*., pp. 1244 y 1246.
[15] «vasco más genuino», «el mejor obsequio», «los mejores viñedos», «mejor vino», «la llama vivísima», «parquísimo de palabra», «verdaderamente horrible», «amargura sin cuento», *Ibíd*., pp. 1239, 1240, 1244.
[16] *Ibíd.*, p. 1240.
[17] *Ibíd.*, p. 1240.
[18] «Todo el año trabaja Juan y todo el año trabajo yo también. Juan va por las tardes al café; yo voy alguna vez, dos o tres todos los meses, al cine con los niños». *Ibíd.*, p. 1246.
[19] «Cuando me casé. He vivido casada tres años. Han sido tres años...». *Ibíd.*
[20] Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 200.
[21] *Op. cit.*, p. 1241.
[22] *Ídem*, p. 1243.
[23] Desde luego, las oposiciones sólo tienen una funcionalidad con tal de asociarse con una serie de parecidos que le mueven al lector cotejar los dos niveles narrativos. Si propendemos a oponer a las mujeres de los autorretratos con los hombres de la diégesis, siendo aquéllas perfectamente nombradas y descritas y éstos unicamente definidos por su función en el periódico, les reúne un mismo proyecto de escritura: el de escribir un autorretrato o dar un desenlace a la fábula del millón esparcido. Además, el encadenamiento de los capítulos entre sí genera un doble funcionamiento en serie -la serie de los redactores y la galería de los autorretratos-, series regidas por constantes sintagmáticas que sólo autorizan algunas variantes paradigmáticas. Sólo difiere el número de capítulos que constituyen cada serie, apareciendo la serie de las mujeres (cuatro capítulos) como un concentrado formal de la de los hombres (nueve capítulos). Lo que ya

habíamos comprobado con las mujeres -la tensión entre apariencia y esencia- vuelve a repetirse con los hombres: para todos los redactores sometidos a contradicciones internas, existe -en mayor o menor grado- una tensión entre materialidad e inmaterialidad, pero el apego por lo real acaba siempre dejando paso a lo irreal, lo que implica que el conjunto de la diégesis ensalza un valor opuesto al que ponen de manifiesto las cuatro mujeres de la intradiégesis.

[24] La referencia a *La imitación de Cristo* da paso a la espiritualidad española, mediante la referencia a su traductor, Fray Luis de Granada, y a su Casa editorial, propriedad de la Compañía de Jesús, alusión implícita al fundador de la orden y autor de los *Ejercicios espirituales*, Ignacio de Loyola.

[25] *Op. cit.*, p. 1236

[26] Por su frecuencia y su riqueza semántica en *Capricho*, el motivo del marco podría ser objeto de un estudio más detallado.

[27] «J'aime assez qu'en une œuvre d'art [écrit Gide en 1893], on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se trouve la scène peinte. […] Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, […] c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre en second "en abyme"». André Gide, *Journal 1889-1939*, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1948, p. 41.

[28] «Poeta: eres fino y sensitivo; prescindes del mundo externo y te refugias en el interior. […] Haces lo contrario que la generalidad de los poetas; esos poetas se van irresistiblemente tras lo que brilla y es ostensible. Ellos dicen voceando sus cosas y tú dices a media voz las tuyas. […] ¡Y qué te importan a ti las fastuosidades del mundo y el tráfago de las cosas!». *Op. cit*., p. 1237.

[29] *Ídem*, p. 1191.

[30] *Ibíd.*, p. 1235.

[31] Aquí encuentra su verdadera justificación el « camino sesgado » que habíamos tomado hace poco.

[32] *Op. cit.*, p. 1196.

[33] «y aunque vio pendientes de las paredes algunas tablas, no pudo alcanzar a ver las pinturas que contenían.» *Ibíd.*, p. 1205.

[34] «¿Y que vale lo que pase o no pase al lado de estas manos en lo blanco, que no se sabe dónde están ni cuando han sido?» *Ibíd*., p. 1209.

«Al llegar a la redacción, y poner en la mesa las cuartillas donde ha depositado sus anotaciones, no sabe lo que ha escrito.» *Ibíd.*, p. 1217.

[35] «Elle manifeste qu'elle n'est que signe et proclame tel n'importe quel trope -mais avec une puissance décuplée par sa taille: Je suis littérature, moi et le récit qui m'enchasse.»

Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977, p. 79.

[36] «L'autoreprésentation bat en brèche la représentation. Tous les efforts que fait la fiction pour représenter la narration qui l'engendre s'accomplissent au détriment de toute représentation du monde.»

Jean Ricardou, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, t. II, Paris, Union générale d'éditions, col. «10/18», 1972, p. 221.