



HAL
open science

Azorín y los nuevos Ejercicios espirituales de Capricho (1943)

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Azorín y los nuevos Ejercicios espirituales de Capricho (1943). *Revista de festes de maig.*, 2004, pp.57-59. halshs-01300293

HAL Id: halshs-01300293

<https://shs.hal.science/halshs-01300293>

Submitted on 10 Jun 2018

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.

AZORÍN Y LOS NUEVOS EJERCICIOS ESPIRITUALES

DE *CAPRICO* (1943)

Pascale PEYRAGA,

Universidad de Pau (Francia)

Detrás de la ligereza de su título y la fantasía que rezuma el paratexto de *Capricho*, el cuerpo de esta novela plantea como cimienta una problemática mucho más seria y más afín a las preocupaciones del último Azorín que a las excentricidades de un poeta novel: el desasimiento mental con respecto a lo concreto, lo cual cobra la forma de una desvinculación entre lo material y lo inmaterial.

Y no por mera casualidad invade esta temática —por otra parte subyacente en el conjunto de la novela— el primer capítulo de *Capricho*, cabalmente titulado "El problema". En éste, la idea que se impone como neurálgica no radica en el mismo tránsito de lo mundano a lo espiritual —admitido como postulado de base—, sino más bien en la representación que se le puede dar. Esta idea se afianza fundamentalmente en el hecho de que este primer capítulo, después de presentarse como si fuera el relato principal, se plasme finalmente como relato secundario, un relato escrito con anterioridad al relato inclusivo, o sea como un relato "re-presentado" cuyo autor, un periodista que asoma al final del capítulo, afirma el carácter de ficción, de representación. Además, la misma estructura del capítulo revela la dificultad para dar una concreción a lo inmaterial, ya que el relato encierra una reorientación formal, estructurándose como un díptico de dos tablas, separadas por la manifestación de la duda:

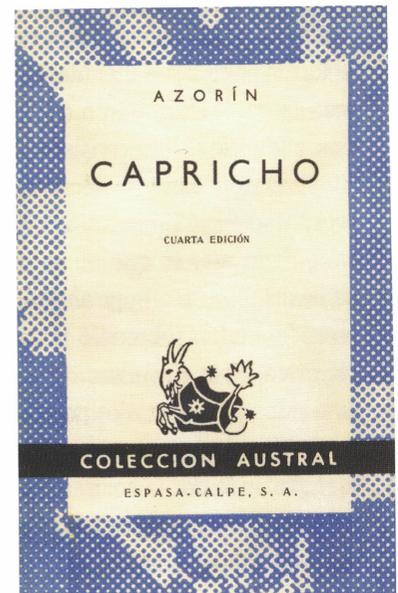
"¿En qué forma se operará este paso (de lo terreno a lo puramente inmaterial)? Tal vez en la misma forma paradójica, acaso sarcástica, en que se ha cristalizado el contraste entre lo espiritual y lo mundano: en el cuadro de Rubens y en el diamante."

El dilema aquí expuesto introduce la forma deceptiva en la medida en que la primera "tabla" dibuja un alejamiento progresivo de lo concreto, un desvanecimiento paulatino de los vocablos referidos a lo material, que ilustra una experiencia mental individual a la par que colectiva, presentándose aquélla como el término del camino espiritual incoado por los místicos occidentales. Ahora bien, en el momento del tránsito decisivo de lo terreno a lo inmaterial, el narrador pare-

ce hallarse en un atolladero perceptible en los interrogantes sobre la forma ("¿Qué forma?", "La misma forma"), los cuales no enjuician el cambio en sí, sino la configuración física que se puede conferir

al tránsito, y conllevan dentro del relato incluso un retroceso formal, fuente de frustración.

En efecto, a partir del cuestionamiento que amenaza el término del ascetismo y sirve de clavija entre las dos tablas, se abre la segunda parte del relato, en que la tensión entre bienes materiales y desasimiento sigue persistente, pero se cristaliza en una trama y un personaje concreto. El ser apenas aludido en la primera mitad del capítulo mediante la presencia de sus manos —siendo lo esencial su espiritualidad— adquiere la personalidad de un millonario, propietario de un magnífico automóvil y que desparrama veinte fajos de cincuenta billetes de mil pesetas, o sea un millón en una casa humilde. Desde luego, esta segunda parte, consecuencia material y sobre todo señal visible de una evolución mental impalpable, será el único eje que recordarán de ahí en adelante los personajes-periodistas del relato principal, atareados en encontrar un final a este "Cuento del millonario", problemático tanto por ser inconcluso como por no necesitar más conclusión ("No he querido proseguir; no era preciso"). No cabe añadir que detrás de la meta declarada —nos hallamos ya ante la tensión entre lo velado y lo revelado— lo esencial del cuento radica en la forma paradójica que lo estructura, la cual se traslada a la totalidad de *Capricho*, que se puede calificar así de novela de lo imposible. Efectivamente, el que la conclusión de la evolución mental quede inmediatamente contrarrestada por la comprobación de una necesidad insoslayable —la de una representación legible— impone, apenas negada, la re-affirmación de la corriente material, no



como noción sino como mediadora, como instrumento de formalización de lo inmaterial. Por lo tanto, el narrador llega a la conclusión de que no puede alcanzar la forma absoluta anhelada, necesitando siempre, como reza la novela, "un punto de apoyo y contraste", concepción que lo invisible consiente a la figurabilidad.

Desde luego, valerse de elementos físicos, "representación", "símbolo" o "concreción" de la abstracción, hacer ver lo que no es visible, no tiene en suma nada original. De muy antiguo, la problemática de la representación subtendió las artes, desde la figuración pictórica de la *Encarnación del Verbo* hasta los procedimientos aprovechados por la poesía simbolista en pos de la idea de las cosas, más allá de su representación real, pasando por la corriente de pensamiento jesuítica, implícitamente convocada desde el primer capítulo mediante la alusión a una edición de la *Imitación de Cristo* de Tomás de Kempis, impresa en las prensas de la Compañía de Jesús. Por lo demás, no resulta insustancial la referencia indirecta a Ignacio de Loyola —que casi nos haría hablar de "Nuevos ejercicios espirituales" aplicados a *Capricho*— puesto que la representación paradójica de lo inmaterial en función del doble eje —"visible" versus "invisible"— remite directamente a la preceptiva oracional ignaciana, cuya piedra angular radicaba en el método de la "contemplación o composición de lugar", consistente en la imaginación, con profusión detallista, del lugar "físico" vinculado al objeto de la meditación.

Ahora bien, buscando con ahínco los protagonistas y los narradores de *Capricho* "desdeñar los hechos" para "levantarse sobre la realidad", *Capricho* se gesta aparentemente bajo la égide del símbolo, que no se limita pues a la forma particular del camino místico: la desgarradora comprobación de que es imposible "levantarse sobre la realidad, metafísicamente, sin la realidad" justifica que se extienda la asociación de la realidad y del símbolo a todas las modalidades de lo invisible, compendiadas en la noción de misterio.

De ahí la sistematización en la diégesis de términos que patentizan el salto mediante el cual toda referencia a lo real adquiere una función simbólica: expresiones como "cristalizar el contraste entre lo espiritual y lo mundano", "pasar de realidad a símbolo", "encerrar un estado de espíritu", "todo en el universo se adensa y constriñe", "todo se convierte necesariamente de realidad en símbolo", "acaso continúe el símbolo", "ha sido simbolizada la realidad en conducho sintético", "concretar la aventura con profusión de pormenores auténticos" etc., evidencian el proceso de representa-

ción de lo invisible, proceso que determina también en *Capricho* la integración de retratos de mujeres superfluas que sirve de respaldo a la construcción de la novela de lo indeterminado, una novela "sin espacio, sin tiempo y sin personajes".

No obstante, este funcionamiento binario encuentra sus límites para enfrentarse con los fallos de la figuración. Si el poeta, al renunciar a las apariencias y al recluirse en lo íntimo, se expone a la incompreensión de los demás, al contrario, el exceso de representación amenaza con aniquilar la quintaesencia de lo invisible; es obvio, verbigracia, que al adquirir una visibilidad el misterio dejaría de ser misterio. Y cuando Azorín convoca una serie de enigmas, "el misterio impenetrable", "la solución del enigma", "el misterio de la casa enigmática", "el gran misterio de la realidad que nos circunda" sintetizados todos por la idea de que "El universo entero es un enigma ; [...] enigma el conocimiento de la realidad ", no plantea tanto la problemática del ver y del saber, como la del no-ver y del no-saber, que incluye la conciencia de que existe una región inexplorada, invisible y desconocida. Y tal sería la apuesta: pensar la ausencia frente a la presencia, la pérdida frente a la ganancia o más bien amigada con ella, la ignorancia arrebuada en el conocimiento, y lanzarse, más allá del saber en sí, a la prueba paradójica del no-saber, lo que viene una vez más a pensar el trabajo mismo de la figurabilidad de las imágenes artísticas, sometida a la imperfección. Más allá de la insuficiencia de las palabras, que comprueban tanto el personaje del poeta como el del crítico literario, existe la voluntad que protege lo invisible del peligro de la expresión. Así pues, la oscilación establecida entre la insuficiencia de la expresión y la negación de la misma condena la búsqueda expresiva, cuya meta es hacer sensible una cosa por medio de un signo que saca a relucir su sentido: "Las mismas palabras [...] son insuficientes para expresar lo que no se desea ver expresado." "Ni tiene palabras para exteriorizar su sentir ni cree que, en los linderos a que ha llegado, sea necesario expresar nada. No se expresa lo vago, lo difuso, lo inefable."

Se rehusa pues el intento de mero simbolismo, siendo esencial lo que existe detrás de las cosas y no en las cosas. Por lo tanto, y siguiendo la exégesis que el autor del cuento da a su creación, el conjunto de *Capricho* niega tanto el propósito de realidad como el de simbolismo, tratando más bien de hacer "más visible la aspiración eterna y universal hacia la perfección del espíritu", el anhelo hacia lo infinito. Dicho de otra manera, no se requiere la visibilidad perfecta que daría un

signo unívoco y la clave de la búsqueda radica en la "tensión hacia", en la actividad que el ser despliega en el espacio que media entre las cosas y la lejanía espiritual. A una misma deducción nos conduce el estudio del marco, motivo omnipresente en *Capricho* por ser el emblema de la representación pictórica o literaria.

El marco reúne en una misma funcionalidad los espejos, los libros, los cuadros. Que enmarque, narrativamente, un relato intercalado o, físicamente, un lienzo de Rubens, de Hobbema, que sea volumen impreso o cuartilla blanca, el marco crea un espacio aparte, genera asimismo un desdoblamiento, una ironía entre el modelo y su imagen. Sobre todo, no vale únicamente por su contenido ya que menudean las referencias al marco —reflejo de una labor de representación— sin precisión de la imagen o del texto que encierra; otras veces, de manera más sugerente, se remite a una representación, a veces conocida, otras no, pero inasequible a la mirada: al afirmar que la sombra no permite ver el cuadro de Rubens, o que el editorialista no puede alcanzar a ver las pinturas que contienen las tablas que ve pendientes, el narrador juega con las categorías del saber y del no-saber, de lo visible y de lo que, pese a tener una existencia propia, sólo se revela con dilación o permanece oculto. A la inversa, al comentar el narrador una página de *Imitación de Cristo* antes de que su personaje abra el volumen impreso, la revelación del contenido invisible precede la revelación legible dada por el espacio de la representación. Se insiste más el instrumento —el marco— y la actividad —la creación— que relacionan las dos zonas del saber y del no-saber que en el resultado imperfecto dado por la representación. Así pues, el marco actúa esencialmente como fenómeno de algo que no aparece clara y distintamente. No es signo articulado, no es legible como tal. Se ofrece, simplemente, como indicio de algo de lo cual somos conscientes pero no tenemos el conocimiento.

Desde luego, la cuartilla inmaculada, constante en la obra de Azorín, concentra y amplifica las potencialidades del marco, en parte por funcionar, lo veremos a continuación, a imagen y semejanza de la *Sagrada Escritura*. La cuartilla blanca, omnipresente, se difunde por la totalidad de *Capricho*. Blanca, no es enteramente visible por encontrarse siempre "en espera de" una representación. Tampoco es invisible por ser materia, papel. Pertenece al mundo de las imágenes pero las intensifica fuera de sus límites ya que es receptáculo de representaciones futuras —las distintas soluciones que los protagonistas darán el problema del

millón sin darse ninguna como definitiva— y de las representaciones pasadas —los textos ascéticos o los cimientos de la literatura convocados a lo largo de *Capricho*—. Por lo tanto, nunca se presenta como estática, bajo la perspectiva de la finitud, ya que es movедiza, sometida a cambios y enriquecimientos constantes. Además, por ser la blancura y el despojamiento la característica de las pocas imágenes que el poeta se digna a dibujar —como la de blancas manos femeninas en la albura de un lienzo por ejemplo— la cuartilla permite el salto de una imagen a otra, siendo éstas meros lugares de memorias, sometidos a extrañas lagunas que abren las puertas del laberinto de la conciencia. Desde luego, la hipótesis subyacente a este funcionamiento de las imágenes es que no deben su eficacia a la sola transmisión de saberes, visibles o legibles sino que ésta se vale al contrario de las lacerías, del embrollo de conocimientos sugeridos y dislocados, tanto más importantes cuanto que las imágenes prescinden de detalles y la blancura se constituye como paradigma, receptor de sensaciones impalpables. La cuartilla blanca, que vale como imagen y como lugar de la actividad de representación es ante todo el receptáculo de una actividad, de la "figurabilidad manos a la obra", cosa que podemos intuir al analizar la labor del reportero que, respetando un impulso vital, escribe en las cuartillas blancas y, al poner en la mesa las cuartillas, ya no sabe lo que ha anotado. Y la actividad creadora, en su inacabable movimiento de lo real a lo ficticio, dibuja, concentra el movimiento tan anhelado hacia lo impalpable; y como puede sugerir la presencia de "algo", Azorín la inserta dentro del elenco de los grandes misterios impenetrables, aduciendo que "escribir es un misterio".

Llegados a este punto de nuestra reflexión, y teniendo siempre presente en la mente las facultades misteriosas de las impolutas cuartillas y el camino místico, generador de la tensión estructurante de *Capricho*, no podemos sino echar una ojeada hacia la *Sagrada Escritura*, ojiva mayor entre el ejercicio espiritual y la labor escritural, cuyos misterios abarca. Considerado como portador de una doble potencia, del acontecimiento y del misterio, de lo patente y de la oscuridad, el *Libro*, como la blanca cuartilla no es legible en el primer sentido de la palabra. Hay que ahondar el texto y practicar una arborescencia de relaciones, de asociaciones para que los acontecimientos que entrañan, tan solicitados por Ignacio de Loyola, funcionen ellos también como paradigma, matriz de imágenes y símbolos, pero siempre más allá del símbolo aislado.