

## SOBRE LA *MISE EN ABYME* Y SU RELACIÓN CON LA ÉCFRASIS Y LA INTERTEXTUALIDAD. APROXIMACIÓN A UNA TIPOLOGÍA<sup>1</sup>

## ABOUT THE *MISE EN ABYME* AND ITS RELATION WITH ÉCFRASIS AND INTERTEXTUALITY. AN APPROXIMATION TO A TYPOLOGY

Lucía Tena Morillo  
Universidad de Extremadura

### ABSTRACT

The *mise en abyme* is, as we know, a prolific device used not just in literary field. We find beautiful exemplars on its use in different genres and artistic venues as well as in various periods. From classic studies of renowned theorists, such as Lucien Dällenbach, Gérard Genette or Mieke Bal, and from the analysis of a corpus covering different artistic manifestations and genres (from painting to cinema, theater, novel, story and poetry), this paper offers a typology that allows to sort each case proposed, in spite of the wide range of shades that unfolds.

**Keywords:** *mise en abyme*, Dällenbach, typology of the *mise en abyme*, specular tale, mirror text.

---

<sup>1</sup>La realización de este trabajo ha sido posible gracias al Grupo de investigación «Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento» (LAPAR) de la Universidad de Extremadura. La autora pertenece al Instituto de Investigación LingLap.

## RESUMEN

La *mise en abyme* constituye, como es sabido, un recurso prolífico utilizado no solo en el ámbito literario. Hallamos bellos exponentes en su aplicación a diferentes géneros y ramas artísticas, así como en diversas épocas. A partir de los estudios clásicos de reconocidos teóricos como Lucien Dällenbach, Gérard Genette o Mieke Bal, y del análisis de un corpus de obras que abarca distintas artes y géneros (desde la pintura hasta el cine, el teatro, la novela, el relato y la lírica), este artículo ofrece una tipología que permite clasificar cada uno de los casos propuestos, a pesar del amplio abanico de matices que se despliega en ellos.

**Palabras clave:** *mise en abyme*, Dällenbach, tipología de la *mise en abyme*, relato especular, texto espejo.

Fecha de recepción: 20 de junio de 2019.

Fecha de aceptación: 16 de julio de 2019.

**Cómo citar:** Tena Morillo, Lucía (2019): «Sobre la *mise en abyme* y su relación con la écfrasis y la intertextualidad. Aproximación a una tipología», en *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3: 481-505.

DOI: <https://doi.org/10.15366/actionova2019.3.020>

## INTRODUCCIÓN

La *mise en abyme* o caída en abismo presenta una fuente inagotable de aplicaciones, por lo que me limito a interpretar algunos casos que se me antojan interesantes, bien por resultar emblemáticos y aclaratorios, bien por comportar ciertas dificultades. En este estudio adopto una posición próxima a la teoría que postula Lucien Dällenbach, y me sirvo de las disquisiciones de Mieke Bal y Gérard Genette para la construcción de una posible tipología<sup>2</sup>.

El artificio que nos ocupa no ha de entenderse como la «obra dentro de la obra», pues entonces solo cabría hablar de relato en segundo grado. Dällenbach acuña una definición «pluralista»: «[...] es *mise en abyme* todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple, repetida o especiosa» (Dällenbach, 1991: 48-49). Su suerte ha sido muy variada; el procedimiento ha gustado mucho en determinadas corrientes estéticas como el Naturalismo, el Simbolismo y el *Nouveau Roman*, tendencias que llevan a cabo su máxima explotación, y especialmente en el caso de la última mencionada, para la cual la *mise en abyme* se convierte en símbolo característico. Ante el embrollo terminológico y conceptual que afecta al tratamiento de este fenómeno conviene establecer una definición planteada a partir del análisis de un determinado corpus de obras literarias y cinematográficas, y de un repaso de su función en las artes plásticas. Opto por catalogar como *mise en abyme* a toda obra en segundo grado que mantiene con la básica una relación temática según la cual la primera puede considerarse señal de aquella en la que se integra por recordarla, explicarla, establecer un contraste o adelantarla.

A mi juicio la caída en abismo no refleja necesariamente el «conjunto del relato», puesto que su funcionamiento puede proyectarse también sobre un aspecto determinado e incluso imperceptible en una lectura superficial, y aunque esta refracción no resulte evidente puede llegar a hacerse fundamental para la interpretación de la obra. Recordemos por ejemplo cómo en el *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck, en *El cambista y su mujer* de Q. Massys, o en el *Díptico de la Virgen con Maarten van Nieuwenhove* de H. Memling la *mise en abyme* plástica recae sobre el detalle del espejo, que ofrece una perspectiva oculta de la contemplación frontal, pero no refleja toda la escena. A este respecto Bal incide en que la regresión puede generarse no solo sobre gran parte del contenido del texto básico, sino

---

<sup>2</sup> A pesar de la frecuencia con que se registran casos de *mise en abyme*, en los últimos lustros no han surgido nuevos estudios relevantes de conjunto sobre este fenómeno.

también sobre cierto aspecto de este, y dado que la conexión entre ambos textos no siempre se da de manera total, la estudiosa distingue analogías fuertes y débiles (Bal, 1989: 287-289).

Resultan fundamentales los planteamientos que Bal y Genette propusieron a la hora de elaborar una taxonomía de la caída en abismo. Genette (1998: 63-65) despliega en *Nuevo discurso del relato* la evolución de sus reflexiones acerca del texto en segundo grado retomando lo que había dicho tiempo atrás en *Figuras III* (Genette, 1989: 287-289), pues su intención es establecer una nueva tipología basada en las enmiendas realizadas sobre su propia teoría junto a la clasificación que también había planteado J. S. Barth. Para Genette la *mise en abyme* constituye una de las variantes posibles del relato en segundo grado; en un principio, el crítico distinguía en función de la importancia del acto narrativo tres tipos de relato en segundo grado, *scilicet*, de tipo explicativo (en el cual se evocan las causas o las consecuencias de la situación diegética), de relación puramente temática por contraste o analogía (nuestra *mise en abyme*), y de irrelevancia temática (Genette, 1989: 287-289). Más adelante, con la publicación de *Nuevo discurso del relato*, reanuda el estudio del recurso e intenta fusionar su trabajo con el de Barth, quien no llegó a conocer, que se sepa, la tipología del teórico francés.

Según su último trabajo, el relato metadieético puede desempeñar hasta seis cometidos que dependen del grado de relación temática entre los dos textos: 1. «función explicativa» (por analepsis), 2. «función predictiva» (por prolepsis), 3. «relación temática pura» (la *mise en abyme* propiamente dicha), 4. «función persuasiva» (retomada de la clasificación de Barth), 5. «función distractiva» y 6. «función obstructiva» (integrada en el tipo 3 de su anterior sistematización) (Genette, 1998: 64). Pero a pesar de presentar esta utilísima taxonomía de las funciones del relato en segundo grado, en la que se incluye la *mise en abyme*, Genette no explora las opciones clasificatorias de este fenómeno, si bien admite que caben en él tanto la analogía como el contraste con respecto al relato básico.

El hecho de que la caída en abismo ofrezca múltiples concreciones se debe precisamente a los muchos factores que intervienen en su construcción, que van desde el lugar que ocupa el relato metadieético en el principal y el género en el que se vierte hasta el grado de visibilidad del recurso. Bal dedica un epígrafe de su *Teoría de la narrativa* al lugar de inserción del texto espejo y al modo como esa localización restringe en gran medida la aplicación de las funciones de la *mise en abyme*. Por otro lado, la caída en abismo puede incorporarse de diversas maneras, a saber, unitariamente, dividida y en alternancia con el relato que la incluye, o en otras condiciones. En el ámbito literario el género en el que se inserta el relato especular también limita a este último: si bien el teatro y la novela se prestan

perfectamente a intercalar un relato en segundo grado con caída en abismo, es poco frecuente encontrar tal procedimiento en la poesía, pues, a excepción de la de carácter narrativo, tanto su brevedad característica como otros componentes pragmáticos del género son refractarios a dicha estrategia; sin embargo, un poema puede actuar como *mise en abyme*, especialmente cuando lleva aparejado el procedimiento de la écfrasis. Desde el punto de vista transversal, la obra de arte que sirve de impulso a la *mise en abyme* condiciona la forma en que se presenta el mecanismo, ya sea este de naturaleza literaria, pictórica o musical. Otro aspecto que influye en el tratamiento de la caída en abismo es el ente al que se atribuye el relato especular, si bien el reemplazo narrativo y el corte diegético no son integrantes obligatorios de la *mise en abyme*. Dällenbach se plantea cómo el lector puede «confiar» en el relevo narrativo, si es que se produce dicho cambio, en el texto espejo; en su aproximación señala tres principios:

- 1) Elegir agentes que no sean tercera parte en la intriga, lo que conduce a poner el encargo en manos de (a) ancianos, (b) extraños o (c) acompañantes que pueden no intervenir en la acción sino para cumplir con el desempeño que se les atribuye;
- 2) Contratar personal especializado, que suele reclutarse preferentemente entre especialistas o profesionales de la verdad, de ahí el típico recurso a personajes de (a) novelista, (b) artista, (c) crítico, (d) hombre de ciencia, (e) hombre de iglesia, (f) bibliotecario, (g) librero, aunque también pueda tratarse de un (h) enajenado, un (i) inocente, un (j) borracho o un (k) soñador.
- 3) En caso de no tener a mano ninguno de tales «órganos de la verdad», abstenerse, recurriendo a los servicios de una obra de arte, que no necesita de ningún aval, porque es válida *per se* (Dällenbach, 1991: 67-68)<sup>3</sup>.

## 1. HACIA UNA TIPOLOGÍA

A partir del análisis de diversas manifestaciones artísticas que contienen el efecto especular, esbozo los tipos principales de *mise en abyme* que yo distingo, aunque el estudio de un ejemplo concreto siempre puede ofrecer variantes y matices que pongan en entredicho no solo la sistematización que me dispongo a realizar, sino también la propia definición de

---

<sup>3</sup> Es ilustrativo del formato 2. “novelista” el ejemplo de *La ilustre casa de Ramires* (*A ilustre Casa de Ramires*) de J. M. Eça de Queirós: el protagonista, Gonçalo Mendes Ramires, escribe *La torre de don Ramires*, relación en la que narra la historia de sus antepasados, tomando por personaje principal a su ancestro Tructesindo. El mismo Eça de Queirós en *El primo Basilio* (*O Primo Basilio*) emplea el recurso fundado de nuevo en el escritor en el papel de agente, pues en su interior Ernestinho Ledesma escribe el drama *Honra y pasión*. Del mismo modo, en la paradigmática *Los monederos falsos* (*Les Faux-Monnayeurs*) de A. Gide, el protagonista, Édouard, redacta una novela que comparte el título con aquella en la que se inserta. Puede aducirse como representativa de 2. “artista” la pieza teatral de P. Muñoz Seca; en *La venganza de Don Mendo* el protagonista, bajo el falso nombre de Renato, se presenta actuando de trovador para introducir la canción con la que pretende que Magdalena delate su culpabilidad. Por último, destaco como emblemática del estadio 3 *El único problema* (*The Only Problem*) de M. Spark, en la que el cuadro del lorenés G. de La Tour *Job y su mujer* sirve de principio al recurso especular.

*mise en abyme* a la que me he adherido, pues los modelos aportados no son compartimentos estancos. Los cuatro grandes tipos propuestos responden a las funciones de recuerdo, intensificación, contraste y anticipación. Sin embargo, además de la existencia de casos que denomino «límitrofes», cada uno de estos bloques alberga distintos grados de concreción y sobre cada uno de ellos cristalizan de diferentes modos factores como la visibilidad, el lugar o la instancia que porta el relato especular. De los cuatro tipos enumerados el primero se caracteriza por recordar parte del relato básico, el segundo intensifica las semejanzas entre el texto especular y el relato en que se encastra, el tercero evidencia un contraste entre ambos relatos y el cuarto anticipa acontecimientos que aún no han tenido lugar en el texto primario.

### 1.1 TIPO I

El *tipo I* se presenta en forma de un recuerdo que mantiene una relación temática con el presente del relato primario. En este apartado aduciré un caso emblemático de la literatura española, el astracán *La venganza de Don Mendo* de P. Muñoz Seca, en el que la puesta en funcionamiento de la *mise en abyme* es clara y muy provechosa, pues constituye el soporte del desafío que da título a la obra; don Mendo, una vez que escapa del torreón donde ha sido recluido, toma el nombre de Renato y la apariencia de un trovador que viaja en compañía de tres judías y dos moras. Lo que canta Renato es la historia de don Lindo García, Marqués de Fuente-Amor, que puede resumirse del siguiente modo: el noble don Lindo García mantiene una relación amorosa con doña Sancha Mendoza, hija del Conde Aldoz, pero este último ignora el romance entre su hija y el trovador, de modo que apalabra el casamiento de doña Sancha con don Suero de Waldeflor, valido del rey. Doña Sancha, movida por la ambición, accede a dicho matrimonio y acusa al amante de ser un ladrón cuando don Suero los descubre a ambos en la misma estancia. Don Lindo, que había recibido como regalo un collar de doña Sancha y había prometido defender su honor, no revela lo que realmente ocurre. Tenido por ladrón, el trovador es juzgado y condenado a muerte. En líneas generales, el argumento de la historia que canta Renato coincide con el de la primera jornada de la acción básica en la que se inserta, y el reconocimiento del paralelismo entre ambas historias por parte de la mayoría de los personajes explica que los deseos de venganza se contagien y converjan cómicamente poco después. Don Pero, el prometido de la dama del relato primario, advierte las correlaciones y se las explica así a su suegro:

El trovador ha trobado  
mi casorio, caballero.  
Ella es Sancha, yo don Suero  
y vos el Conde menguado.  
Y si es cierto, ¡vive Dios!  
que desde que me casé  
hice el burro, juro que  
habréis de llorar los dos (Muñoz Seca, 1984: 178)<sup>4</sup>.

## 1.2 TIPO II

Otro efecto del relato especular es explicar, reforzar o aclarar el contenido del texto básico. Entre los ejemplos más célebres que ilustran este tipo de *mise en abyme* encontramos «La caída de la Casa Usher» («The Fall of the House of Usher») de E. A. Poe —profusamente estudiado por Dällenbach—, *La madre naturaleza* de E. Pardo Bazán, *La impaciencia del corazón* (*Ungeduld des Herzens*) de S. Zweig, *El único problema* (*The Only Problem*) de M. Spark, o *La hija de Agamenón* (*Vajza e Agamemnonit*) del albanés I. Kadaré, todos ellos apoyados sobre la intertextualidad.

En *La madre naturaleza* don Gabriel relee la traducción de Fray Luis de León del *Cantar de los cantares* y cae en la cuenta de que con ella aprendieron a leer Perucho y Manuela, los mediohermanos cuyo lazo se oculta desde *Los pazos de Ulloa*. El tío, preocupado por su sobrina, que no ha conocido una verdadera madre a excepción de la misma naturaleza, comienza a establecer una analogía entre la peculiar unión que aprecia entre Manuela y Perucho y la lectura del *Cantar de los cantares*. La nueva interpretación del texto despierta en él un sinfín de dudas:

[...] Si tu sobrina ha leído eso, sería de niña, cuando deletreaba; y a fuerza de ser clásico y castizo y repulido, ni lo entendió entonces, ni lo entendería ahora. Esta lectura te hace efecto y te da en qué pensar a tí, por lo mismo que estás muy civilizado y muy saturado de libros y muy harto de meterte en honduras. Lo que es a ellos... No has de ser majadero por empeñarte en ser sagaz (Pardo Bazán, 2014: 388).

Lo más interesante del funcionamiento de la *mise en abyme* en esta novela no es tanto la función intensificadora y simbólica que implica una relación incestuosa entre Perucho y Manuela a partir de la lectura del *Cantar de los cantares*, sino la capacidad que tiene el recurso

---

<sup>4</sup> Vv. 799-806.

para desencadenar el conflicto latente desde *Los pasos de Ulloa*, pues condiciona y limita las acciones de los personajes (Kirby, 1978; Urey, 1987).

### 1.3 TIPO III

El *tipo III* es aquel que pone de manifiesto un contraste entre el relato metadieгético y el primario. Esta función no exige una estructura determinada, pues el contraste se puede establecer tanto a través de la inserción unitaria del texto espejo como de su desarrollo paralelo y gradual, y generalmente produce un efecto de sorpresa. Con esta función se emplea el recurso en *El Quijote* del 15, en la novela galdosiana *La corte de Carlos IV*, en *La ilustre casa de Ramires* de J. M. Eça de Queirós, en *El mensajero* (*The Go-Between*) de L. P. Hartley, o en la película *Mujeres en Venecia* (*The Honey Pot*) de J. L. Mankiewicz.

En los capítulos XIX, XX y XXI de la Segunda Parte de *El Quijote* se desarrolla el episodio de «las Bodas de Camacho». Basilio y Quiteria se aman desde niños a pesar de la distancia social que los separa; el padre de la joven se niega a conceder la mano de su hija a Basilio, y para sofocar las murmuraciones acerca de esos amores apalabra el matrimonio de Quiteria con Camacho, un rico labrador. Don Quijote y Sancho acuden al lugar del banquete; entre las danzas que sirven de apertura a las bodas, aparece una de las que llaman danza de artificio, en la que un conjunto de personajes alegóricos representan el triángulo amoroso que conforman Basilio, Quiteria y Camacho<sup>5</sup>.

El fracaso del Amor, figura que sustituye a Basilio en la representación, condiciona tanto al lector como a los asistentes a las nupcias de Camacho y Quiteria; como cabía esperar, en la alegoría el triunfo recae sobre el Interés, figura que corresponde al personaje de Camacho, puesto que de lo que se trata es de alabar la unión matrimonial de este último con Quiteria. Sin embargo, antes de que se celebren los esponsales Basilio urde una estratagema para conseguir casarse con Quiteria. El contraste entre el relato básico y el especular se reserva hasta ya empezada la ceremonia, lo que suma una mayor tensión a la historia.

De parecida índole es el contraste de la caída en abismo presente en *La corte de Carlos IV*, construida a partir de dos textos: la versión española que T. de la Calle hizo de *Othello*,

---

<sup>5</sup> En su estudio sobre la desmitificación del género pastoril en la trayectoria literaria de Cervantes, M. Á. Teijeiro da cuenta de las equivalencias que se establecen entre las figuras alegóricas y los protagonistas de las bodas (Teijeiro Fuentes, 2016: 134).

*ou le More de Venis*, refundición neoclásica de J-F. Ducis, a su vez basada en la tragedia escrita por Shakespeare, y de *Un drama nuevo* de M. Tamayo y Baus.

En los capítulos XXII-XXVI de *La corte de Carlos IV* Gabriel Araceli representa el papel de Pésaro del drama *Otelo, o el moro de Venecia*, dirigido por Pepita González, que está enamorada del intérprete de Otelo, Isidoro Máiquez. Del mismo modo que ocurre en *Un drama nuevo*, el recurso de la carta sirve de desencadenante al conflicto de infidelidad que se plantea. En esa misiva se desvela al actor que interpreta el papel del celoso que la actriz a la que quiere le es infiel con otro hombre; en la obra de Tamayo Alicia es infiel a Yorick con Edmundo, a quien el engañado ha querido como a un hijo; en la representación que tiene lugar en *La corte de Carlos IV* Lesbia, de quien está enamorado Isidoro Máiquez, además de estar casada mantiene relaciones con Juan de Mañana.

El contraste entre ambas piezas se produce hacia el desenlace; en *Un drama nuevo* Walton, frustrado por no interpretar el papel de Conde, entrega a Yorick una carta para que conozca la infidelidad de su mujer. El actor principal se identifica tanto con el personaje al que interpreta que termina asesinando en escena a Edmundo. Igualmente, los personajes que interpretan el clásico en *La corte de Carlos IV* dejan que sus rencillas personales pasen a las tablas; sin embargo, Gabriel Araceli en su papel de Pésaro interviene a tiempo, justo antes de que Máiquez, desengañado por la misiva que Pepita González le hace llegar y en la que se desvelan las intenciones de Alicia, intente asesinar a esta. Finalmente, el impacto es resuelto por la misma Pepita, que da paso al sainete de Cruz y al fin de fiesta<sup>6</sup>.

La contraposición se expone de manera graduada en *La ilustre casa de Ramires*; el relato intradieгético no se incorpora de forma unitaria, sino jalonada. La novela, desarrollada en la segunda mitad del XIX, presenta a Gonçalo Ramires, último descendiente de un reconocido linaje portugués, que aborda la escritura de una novela titulada *La torre de don Ramires*; en ella relata la historia de sus antepasados, y tiene por protagonista a un noble del siglo XII llamado Tructesindo. La conexión entre los relatos primario y secundario es notoria a partir de la caracterización y las funciones de los personajes que participan en ambos niveles; de ese modo, Gonçalo desempeña el mismo papel que Tructesindo, su hermana

<sup>6</sup> De acuerdo con Dorca (2011: 107), la inclusión del componente metaficcional y la variación del desenlace pueden explicarse del siguiente modo: «Como ha argüido Paul Patrick Rogers, si el autor canario incorporó dicho artificio en la novela fue porque así le convenía a sus propósitos. El juicio de Rogers podría hacerse extensivo a la representación entera de *Otelo, o el moro de Venecia* dentro de *La corte de Carlos IV*, pues no en vano se prefiguraban en ella tres aspectos decisivos que recorren la primera serie de *Episodios nacionales*: el poder del amor (*omnia vincit amor*), la crítica de la aristocracia y la conciencia artística de Gabriel como autor de sus memorias».

Gracinha se corresponde con la figura de Doña Violante, André Cavaleiro coincide con el antagonista de Tructesindo, Lopo de Baião, y João Gouveia con Garcia Viegas. Pero quizá el dato más interesante resida en la estructura y en la inflexión que tiene lugar entre los dos personajes principales a partir del capítulo X. Si dibujásemos la trayectoria de la dignidad de Gonçalo y Tructesindo Ramires, obtendríamos una especie de diábolo tumbado cuya parte más estrecha coincidiría con este capítulo, punto a partir del cual el honor de Tructesindo comienza a descender en contraste con el ascenso social y moral de Gonçalo. Videirinha, el trovador que canta la historia de los Ramires, expresa así el contraste entre Gonçalo y sus antepasados:

Os Ramires doutras eras  
Venciam com grandes lanças,  
Este vence com um chicote,  
Vede que estranhas mudanças!  
É que os Ramires famosos,  
Da passada geração,  
Trinham a força nas armas,  
A este a tem no coração! (Eça de Queirós, 1995: 288)<sup>7</sup>

En *El mensajero* de Hartley, Leo Colston, un sesentón solitario, recupera gracias a su diario infantil el recuerdo de su verano de 1900 en la campiña inglesa, cuando era un niño de doce años perteneciente a una familia de clase media. En aquella época es invitado por su amigo Marcus a visitar la mansión de Brandham Hall, en la que descansa la familia de este último. Marian, hermana de Marcus y prometida del noveno vizconde de Norfolk, Hugh Trimmingham, se ve envuelta en un conflicto amoroso y social. Así, Leo se convierte en el intermediario de la relación amorosa que arrastra a Marian Maudsley y al granjero Ted Burgess a un trágico final. El mensajero, cada vez más involucrado en el embrollo y consciente de las posibles consecuencias de esta relación, se ve forzado a detenerla, pero es entonces cuando todo sale a la luz. Su sentimiento de culpabilidad sumado al amor que profesa a la joven Maudsley genera en Leo una contradicción que jamás ha sabido resolver.

---

<sup>7</sup> Los Ramires de otros tiempos  
Vencían con grandes lanzas,  
Éste vence con la fusta,  
¡Ved cuán extrañas mudanzas!  
Y es que en los grandes Ramires  
De la vieja generación,  
La fuerza estaba en las armas  
¡Y en éste en su corazón! (Eça de Queirós, 2004: 407)

En esta novela hallamos una doble caída en abismo que descansa, por un lado, en la historia que Hugh cuenta a Leo acerca del quinto vizconde y, por otro, en el partido de críquet que enfrenta a los dos amantes de Marian. Si bien la primera *mise en abyme* responde en su construcción a un relato en segundo grado, de la última no puede decirse lo mismo, puesto que tan solo se trata de una metáfora con efecto especular. Además, la historia del quinto vizconde determina la acción de Leo y concluye en contraste con el desenlace del relato primario, mientras que el partido de críquet adelanta el final de la novela.

Hugh cuenta a Leo el desdichado final del quinto vizconde, quien murió tras batirse a duelo con el amante francés de su esposa<sup>8</sup>. A partir de este momento, Leo comienza a establecer concomitancias entre la historia que ha narrado Hugh y aquella de la que él mismo se siente cómplice:

«As I ruminated on his answer, it slid into my mind, for the first time, that there was a parallel between the fifth Viscount's situation and his own. I dismissed the idea at once, so sure was I that Marian had given up being too friendly with Ted. But it affected my imagination [...]» (Hartley, 1972: 161)<sup>9</sup>.

La situación se agrava cuando Leo descubre el contenido de las cartas que intercambian Marian y Ted, y es entonces cuando se siente parte del engranaje que permite la relación de los dos enamorados. El peligro que Leo pronostica es muy sencillo: Ted, excelente tirador, se batirá en duelo con Hugh y le vencerá, y de este modo se repetirá la tragedia del quinto vizconde. Sin embargo, el hecho de que tal vaticinio proceda de las conexiones establecidas por un niño de trece años resta importancia a estas conclusiones prematuras. A ello contribuye la segunda caída en abismo de la novela, que señala a Hugh como vencedor en un duelo metafórico entre este y el granjero a partir de un partido de críquet. A pesar de que inicialmente es el equipo de Ted el que parece ir ganando, a medida que avanza el partido el equipo de Hugh remonta y logra su victoria gracias a la participación de Leo. La incertidumbre acerca del desenlace del triángulo amoroso se resuelve de una manera opuesta a la historia del quinto vizconde, pues, además de que Hugh no es asesinado, el duelo que determinó la tragedia de su antepasado queda sustituido por el suicidio de Ted.

<sup>8</sup> El gallo destacaba por ser un excelente tirador. Este dato constituye un elemento de conexión con respecto al relato primario, ya que Ted se distingue por lo mismo. No obstante, a diferencia del uso que hace el amante francés de su habilidad, el granjero la emplea en su perjuicio al suicidarse.

<sup>9</sup> «Mientras cavilaba sobre su respuesta, se me ocurrió por primera vez que existía un paralelismo entre la situación del quinto vizconde y la suya. Deseché la idea al instante, tan seguro estaba de que Marian había renunciado a mostrarse demasiado amable con Ted. Pero tuvo su efecto sobre mi imaginación [...]» (Hartley, 1984: 198).

#### 1.4 TIPO IV

Por último, el cometido del *tipo IV* es anticipar los acontecimientos que más adelante se desarrollan en el texto básico. Según este modelo, el texto especular proporciona al lector la clave no solo para comprender el relato primario, sino también para hacer conjeturas e incluso predecir su desenlace. Este tipo de caída en abismo se presta con facilidad a la repercusión en el argumento del texto básico, puesto que cualquier personaje que conozca el relato especular y lo entienda en su calidad de premonición puede modificar sus actos para evitar que el desenlace coincida con los vaticinios que ha extraído del texto espejo.

La *mise en abyme* anticipadora encuentra claros ejemplos en obras como el cuento «La ley de la vida» («The Law of Life») de J. London, las novelas *Cañas y barro* de V. Blasco Ibáñez, *El Gatopardo (Il Gattopardo)* de G. T. de Lampedusa y *El beso de la mujer araña* de M. Puig, o la adaptación cinematográfica de *El maestro de esgrima* de A. Pérez Reverte, a cargo de P. Olea. Como he indicado antes, en el ámbito literario la *mise en abyme* opera con una mayor facilidad en las obras narrativas largas y dramáticas, y por eso me parece de especial importancia el empleo que se hace del procedimiento en «La ley de la vida», donde los límites espaciales que impone el género del cuento hacen cuando menos difícil el desempeño de la caída en abismo. En este relato se presenta la antigua costumbre de una tribu india del Yukon de abandonar a los ancianos cuando es necesario trasladar el campamento. Koskoosh es abandonado por su hijo del mismo modo que él en su juventud abandonó a su padre.

El narrador heterodiegético focalizado en el protagonista constituye la puerta hacia la *mise en abyme*, ya que solo a través de la remembranza del Koskoosh adolescente y espectador es posible recordar el episodio de la muerte del viejo alce que más tarde –en el tiempo presente del relato– se reproduce de manera anafórica. Los elementos comunes entre ambos episodios resultan fáciles de identificar; tanto el alce como Koskoosh son viejos e incapaces de seguir al rebaño, en el caso del alce, y al campamento, en el del indio. Ambos quedan expuestos al peligro cuando les abandonan, pero ello no implica que los dos no luchan con brío por mantener su vida. Solo por medio del recuerdo puede interpretarse el relato especular como un vaticinio de la muerte del anciano.

*Cañas y barro* está ambientada en la Albufera valenciana y recoge la vida de los Palomas, familia de pescadores que ve su fin como tal cuando los últimos miembros del clan

deciden dedicarse a la agricultura. Entre ellos se encuentra Tonet, un chico vago y despreocupado que está enamorado de Neleta, compañera de infancia. La historia de amor de los antiguos amigos encuentra su ejemplo correspondiente en la leyenda popular de la serpiente Sancha. Según la fábula, en tiempos remotos un pastor iba a la llanura y allí llamaba a la serpiente, su única amiga. Más tarde, el joven partió para combatir en las guerras de Italia; por miedo, los pescadores no volvieron a pasar por la llanura de Sancha. Ocho o diez años después el hombre volvió, fue al llano y llamó a su amiga, pero esta apareció distinta, crecida, y, en lugar de jugar con su compañero, lo asfixió.

Algo parecido sucede en la relación de Tonet y Neleta. Ambos se quieren desde pequeños, pero el primero abandona El Palmar para luchar en la Guerra de Cuba. Durante la ausencia de Tonet, Neleta contrae matrimonio con Cañamel, un rico tabernero. Cuando el soldado regresa de Cuba encuentra cambiada a Neleta, ahora adinerada y soberbia. No obstante, tras la muerte del tabernero, Neleta y Tonet reanudan su idilio, que desemboca en el nacimiento de un hijo. Neleta, que solamente puede mantener como suya la fortuna de su marido si sigue guardándole fidelidad, decide junto con Tonet deshacerse del fruto de su amor. Determinan dejar al recién nacido en algún hospicio, pero Tonet, por miedo a ser descubierto al salir de la Albufera, lanza el niño al agua. Durante una jornada de cacería desde las barcas en la Albufera, Tonet es sorprendido por la presa que trae el perro de caza: es la cabeza del bebé, devorada por las sanguijuelas del lago. El muchacho no consigue soportar tal descubrimiento y termina suicidándose en la misma Albufera, donde más tarde su padre irá a recoger su cadáver. Este ejemplo es un caso muy explícito de caída en abismo, ya que el mismo narrador señala las conexiones entre las dos historias:

Pasaba confusamente por su memoria la vieja tradición de la Sancha, aquel cuento de la serpiente que repetían las generaciones en las riberas del lago. Él era como el pastor de la leyenda: había acariciado de pequeña a la serpiente, la había alimentado, prestándole hasta el calor de su cuerpo, y al volver de la guerra asombrábase viéndola grande, poderosa, embellecida por el tiempo, mientras ella se le enroscaba con un abrazo fatal, causándole la muerte con sus caricias.

Su serpiente estaba en el pueblo, como la del pastor en el llano salvaje. Aquella Sancha del Palmar, desde su asiento de la taberna, era la que le mataba con los anillos inflexibles del crimen (Blasco Ibáñez, 2017: 277).

También hay cabida para el fenómeno que nos ocupa en la única pero magistral novela de Lampedusa, *El Gatopardo*. Ambientada en Sicilia, muestra el fin de la aristocracia local y la fuerza de una emergente burguesía que encuentra su lugar en la unificación italiana. El príncipe Salina, don Fabrizio, ve cómo su linaje, el del Gatopardo, decae en beneficio de

aquellas familias que se han enriquecido en los últimos años, y permite el matrimonio de su sobrino Tancredi, un joven desenvuelto y arribista, con Angelica Sedàra, hija de un individuo que ha alcanzado el puesto de alcalde de Donnafugata a pesar de su origen humilde y gracias a sus habilidades de prestamista. Aunque Concetta, una de las hijas de don Fabrizio, muestra interés en las insinuaciones de su primo Tancredi, este matrimonio se ve descartado por la rentabilidad que supone la unión de conveniencia entre Angelica y el chico. Así pues, con este enlace Angelica pasará a ser princesa y Tancredi contará con el soporte económico de Calogero Sedàra para hacerse un hueco en el panorama político moderno.

El padre Pirrone es quizá quien mejor conoce al príncipe Salina y además el personaje a través del cual se inserta la caída en abismo. Cuando el clérigo regresa por unos días a su ciudad natal, se ve obligado a solucionar el problema que le expone su hermana Sarina: la hija de esta, Angelina, ha mantenido relaciones con Santino, hijo de Turi, y está encinta de tres meses. El problema adquiere otras dimensiones cuando se pone de manifiesto que Turi es tío de Sarina y del padre Pirrone, y que el padre de estos últimos, Gaetano, había roto su relación con Turi tras un enfrentamiento por el almendral de la familia. El clérigo determina que la única solución pasa por el casamiento de Angelina y Santino y por la entrega de la mitad del almendral a la familia de Turi. Las similitudes entre ambos relatos son notorias: don Fabrizio y el padre Pirrone, cada uno en su contexto socioeconómico, ven la necesidad de casar a sus sobrinos con vistas a un intercambio positivo. Además de que el nombre de la sobrina del padre Pirrone, Angelina, evoque al de Angelica, prometida de Tancredi, entre ambas historias tiene lugar un hermoso paralelismo: los dos enamorados se pasean con un geranio rojo colocado detrás de la oreja para cortejar a las damas. Considero que el tratamiento de la *mise en abyme* de esta novela es anticipador, pues la interpretación del problema que soluciona el padre Pirrone lleva al lector a deducir que el Príncipe Salina quizá opte por la misma medida y acepte la estratégica unión de Angelica y Tancredi.

Aparte de este, conviene rescatar otro relato especular que si bien no adquiere tanta relevancia como el caso recién comentado resulta curioso. Antes de que se produzca la *mise en abyme* anticipadora, el príncipe lee a sus hijas la novela *Angiola Maria*, obra de G. Carcano, cuyo tema central es el amor obstaculizado por la desigualdad social. Además de que el asunto coincide con el del relato primario, la descripción del pasaje que el príncipe lee, un horrible viaje durante el insoportable invierno de Lombardía, encuentra su imitación inevitable en el contexto exacto en el que se lleva a cabo dicha lectura: es diez de noviembre, llueve y hay tormenta, y quien llega al palacio de los Salina es Tancredi tras un duro viaje. Si bien este

ejemplo de caída en abismo no parece tan determinante como el anterior, refuerza la tesis de *El Gatopardo* y constituye un empleo muy visible de texto espejo.

### 1.5 CASOS LIMÍTROFES

El hecho de que no haya claros indicios que adviertan de la presencia de una caída en abismo enlaza con la habitual equiparación de esta con la metáfora o el símbolo. La captación de la *mise en abyme* depende en cierta medida de la perspicacia del lector; hay que deshacerse de la idea de que este mecanismo se inserta sin más en el texto básico, pues en muchas ocasiones aflora de una manera sutil e ingeniosa. Es lo que ocurre en *San Manuel Bueno, Mártir* de M. de Unamuno o *El tragaluz* de A. Buero Vallejo, obras en las que cabría debatir si realmente estamos ante una *mise en abyme* o ante una metáfora de gran alcance.

La novela de Unamuno presenta la duda en que se debate don Manuel, párroco de Valverde de Lucerna y encargado de hacer más ameno el «valle de lágrimas» a todos los feligreses del pueblo. Ángela Carballino, la narradora periférica que relata la vida del santo, cuenta que al pueblo llegó una compañía de titiriteros compuesta por un payaso, la mujer de este, que estaba embarazada, y sus hijos. Mientras que el payaso divertía a los vecinos, la mujer enferma y don Manuel la ayuda a morir. El párroco comunica al payaso lo sucedido y le da las gracias por la relevante función social que cumple al entretener y al hacer reír a la multitud. Ángela comprende entonces que don Manuel también ahoga sus dudas en su intento por que sus semejantes sean felices. El ejemplo, que no parece concretarse como una plena caída en abismo, tampoco constituye una metáfora autónoma, pues lo que se compara no es un aspecto superficial de dos personajes, sino el cometido del payaso y de don Manuel, función que se proyecta sobre toda la novela. Además, la escasa distancia que separa la narración del episodio del payaso y la reflexión que la relatora extrae de este muestran una continuidad y un reflejo evidentes.

Más complejo resulta el efecto especular de la pieza de Buero Vallejo. Encarna, secretaria de Vicente, mantiene una relación con este por miedo a perder su empleo y se ve obligada a elegir entre el falso amor del último y el verdadero que le profesa Mario, hermano de su superior. Por el café que los tres personajes frecuentan suele rondar una prostituta que fija su vista en la secretaria. La repetición con la que la primera anda por el establecimiento sirve de aviso a Encarna, que intuye cuál será su porvenir si toma una decisión errónea. Esta especie de profecía lanzada por la continua aparición de la prostituta no llega a cumplirse

precisamente porque más que un vaticinio es una advertencia: Encarna decide vivir con Mario a pesar de arriesgarse a perder su puesto de trabajo en la editora de Vicente. La cuestión es hasta qué punto constituye esa continua aparición un caso de *mise en abyme*. La prostituta no habla ni desarrolla acción alguna, pero sugiere una posible situación suficiente para condicionar las decisiones de Encarna.

## 2. LA ÉCFRASIS Y LA INTERTEXTUALIDAD COMO PILARES DE LA MISE EN ABYME

Sobre la intertextualidad y la écfrasis se sustentan muchos otros exponentes de la *mise en abyme* como el de la novela de *El beso de la mujer araña*, construida en torno al relato en segundo grado. A pesar de su aparente finalidad distractiva, la aplicación de los sucesivos relatos metadieéticos de esta novela, basados en diversas películas, deriva en una caída en abismo del *tipo IV*. Por otro lado, en el filme *Mujeres en Venecia* de Mankiewicz es la intertextualidad de *Il Volpone* de B. Jonson la que articula todo el argumento. Su peculiaridad reside en que la *mise en abyme* adopta la función del contraste, y tanto espectadores como personajes quedan engañados.

En «La caída de la Casa Usher» de Poe, además de una caída en abismo inicial y sutil en que la percepción del espacio de la casa se vincula superficialmente a los acontecimientos que tienen lugar después en el relato primario, son dos los ejemplos que descansan en la écfrasis y la intertextualidad: el primer caso parte del poema «The Haunted Palace». R. E. Montes Doncel señala cómo dicho texto identifica la estructura arquitectónica de la mansión y el interior de esta con diversas partes del cuerpo del anfitrión y con su alma:

Así [...] procede asociar los amarillos pendones del techo que surgen en la segunda estrofa con los ralos cabellos del hiperestésico Roderick, las ventanas luminosas de la tercera estrofa con los ojos, y la puerta de perlas y rubíes de la cuarta estrofa con la boca. Puede apreciarse que el poema sigue una *gradatio* descendente, y en un mecanismo próximo a la correlación diseminativa recolectiva, la estrofa sexta y última recoge los formantes de las ventanas y la puerta (Montes Doncel, 2012: 576-577).

La lectura del poema intensifica la semejanza entre la descripción del espacio y el melancólico retrato del último descendiente de la Casa Usher; de ahí que catalogue esta aplicación de la *mise en abyme* como ejemplo del *tipo II*. Más adelante, hacia el final del relato, tiene lugar otra caída en abismo, esta vez construida sobre un falso hipotexto: la novela *Mad*

*Trist* escrita por Sir Launcelot Canning, un autor inventado por Poe para su relato. Se trata, por tanto, de un fenómeno de intratextualidad (Martínez Fernández, 2001). Tal y como señala Montes Doncel, existe una superposición entre los dos relatos, y por eso la clasificación de esta *mise en abyme* resulta muy espinosa: ambos textos se encuentran tan solapados que el desarrollo de los acontecimientos del relato básico se produce casi simultáneamente con respecto a los que se narran en *Mad Trist*. En este episodio la aplicación de la caída en abismo no recuerda un suceso que ya ha ocurrido en la fábula básica, ni establece un contraste entre ambas historias, pero tampoco podemos hablar de vaticinio, porque el tiempo narrativo entre la lectura de la novela y los escalofriantes sucesos de la última noche de la Casa Usher es mínimo, por no decir inexistente. La acción de *Mad Trist* y la que se desarrolla en el texto primario están tan trabadas por medio de la lectura del falso hipotexto que solo se me antoja como finalidad de esta *mise en abyme* la función intensificadora.

Por otro lado, en *La impaciencia del corazón* la caída en abismo se sustenta sobre la lectura de un cuento de *Las mil y una noches* por parte del protagonista de la novela, Tony Hofmiller, un teniente cuya compasión hacia Edith, la hija enferma del señor de Kekesfalva, lo envuelve en una situación insoportable. Tony llega a reconocerse en el papel del portante cuando advierte la fuerte semejanza entre el cuento y sus preocupaciones (Montes Doncel y Tena Morillo, 2018):

[...] Ich las die Anfangsgeschichte von Scheherezade und dem König mit matter Aufmerksamkeit und dann weiter und weiter. Aber plötzlich schrak ich auf. Ich war auf das merkwürdige Märchen gestoßen von jenem jungen Mann, der am Wege einen lahmen Greis liegen sieht, und bei diesem einen Worte »gelähmt« zuckte etwas in mir empor wie ein scharfer Schmerz; ein Nerv war von der plötzlichen Assoziation wie von einem Brandstrahl berührt.

[...] Mit der ganzen Blitzhaftigkeit, mit der sonst nur Träume Bilder und Gesichter heranzureißen und zu vermengen verstehen, hatte ich dem Greise des Märchens instinktiv Kekesfalvas Gesicht geliehen, und ich war mit einmal selbst das unselige Reittier geworden, das er peitschte und vorwärtspeitschte, ja, ich fühlte um die Kehle den Druck so körperlich, daß mir der Atem stockte (Zweig, 1994: 243-244)<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> [...] Leí el comienzo de la historia de Sherezade y el rey con atención fatigada, y seguí leyendo y leyendo. Pero, de pronto, me sobresalté. Había llegado al extraño cuento del joven que ve tendido en el camino a un anciano tullido, y al leer esta palabra, “tullido”, algo así como un dolor agudo me hizo dar un respingo; como un leño ardiendo, la repentina asociación de ideas me había tocado un nervio. [...] Con la misma rapidez con que sólo los sueños saben evocar y mezclar imágenes y rostros, instintivamente había atribuido al anciano del cuento el rostro de Kekesfalva y yo mismo me había convertido de pronto en la infeliz cabalgadura, que él azuzaba con el látigo, e incluso sentía tan real la presión alrededor de la garganta, que se me cortó la respiración (Zweig, 2016: 247-249).

La historia que Tony identifica con las presiones que recibe por parte de Kekesfalva para interesarse por Edith es la del quinto viaje de Simbad; la coincidencia es tan fuerte que el mismo protagonista advierte inútilmente al joven del cuento del peligro que entraña la compasión llevada a sus extremos.

En *El único problema* de Spark el artificio se basa en gran parte en un texto bíblico, el *Libro de Job*, y a este se le suma la écfrasis de la obra pictórica *Job y su mujer*, debida a De La Tour. Harvey, un erudito multimillonario, decide apartarse de quienes le rodean para dedicarse al estudio del *Libro de Job*. Mientras lleva a cabo su tesis, se producen una serie de acontecimientos que lo convierten en el sospechoso de varios atracos armados perpetrados por una emergente banda terrorista a la que está vinculada su mujer, Effie. Aislado de la vida opulenta, Harvey cada vez se siente más identificado con la figura de Job y cuestiona la existencia de un ser omnipotente que permita las desgracias del mundo; ese es, según él, «el único problema». Después de vivir despojado de todos sus bienes durante un tiempo, recibe sus pertenencias multiplicadas como el santo cuya vida estudia. Hacia el final de la novela se proyecta de manera notoria la plena identificación entre Harvey y Job, pues el primero, que ya ha terminado su monografía acerca del santo, ante la pregunta de qué hacer una vez libre, responde: «[...] Live another hundred and forty years. I'll have three daughters, Clara, Jemima and Eye-Paint» (Spark, 1984: 198)<sup>11</sup>.

En *El maestro de esgrima* de Olea, adaptación cinematográfica de la novela homónima de A. Pérez-Reverte, el relato especular se encastra a partir del aria *Addio del passato* de *La Traviata*. A diferencia de la novela, la película puede incorporar el efecto musical sobre el que se construye la *mise en abyme*. El filme está ambientado en el Madrid de la época de la Gloriosa; don Jaime de Astarloa, uno de los últimos maestros de esgrima de la capital, accede a dar clases a una joven esgrimista, Adela Otero, de la que se enamora. El maestro, la alumna y un amigo en común, Luis de Ayala, asisten a una representación de la citada ópera. El aria mencionada termina con la lectura de una carta por parte de Violetta, quien muere poco después. En la historia básica la esgrimista también muere después de leer una carta relacionada con unos documentos comprometedores; así pues, el aria funciona como un indicio que el espectador confirma más tarde.

---

<sup>11</sup> «[...] viviré ciento cuarenta años más. Y tendré tres hijas, Clara, Jemima y Afeites» (Spark, 1985: 190).

Por otro lado, en *La hija de Agamenón* el protagonista y narrador, un trabajador de la Radio-Televisión de la Albania comunista cuyo nombre desconocemos, es invitado a la tribuna de autoridades para el desfile del primero de mayo. La aceptación social le obliga a concluir sus relaciones con Suzana, hija del Camarada X, un alto mandatario del régimen que aspira a ser nombrado sucesor del Guía. La novela recoge las reflexiones del protagonista acerca de la opresión que el comunismo ejerce sobre los servicios públicos y culturales albaneses. Durante el camino hacia la tribuna, el personaje sin nombre examina el término *sacrificio* y cuestiona algunos casos emblemáticos de inmolación que actúan como *mise en abyme* en la novela: el primero desde la perspectiva de un cuento de la Antigüedad, la historia de Queros, cuyo argumento puede extenderse a la vida de todos los albaneses; el segundo a partir de dos intertextos, la historia de Agamenón de *La Orestíada* de Esquilo y la obra *Mitos y leyendas griegas* de R. Graves.

En el capítulo IV, el protagonista reconoce de camino a la tribuna a un antiguo compañero de trabajo, R. Z., quien inmediatamente le hace evocar el argumento del cuento de Queros. Según este, Queros cae una noche en un mundo subterráneo del que es imposible escapar. Un anciano le muestra la solución y le da la referencia de un pajarraco que puede hacerle volver al mundo superior a cambio de que Queros le suministre carne cruda durante el vuelo. La aparente similitud entre la narración del cuento de Queros y la historia de R. Z. queda confirmada en los pensamientos del protagonista, cada vez más consciente de los rasgos conectores entre ambas historias:

Nunca se me había pasado por la cabeza que una nulidad como R. Z. pudiera convertirse en causa de que fraguara en mi conciencia el viejo y famoso cuento, engarzado con un episodio banal de nuestra vida cotidiana.

[...] ¿Qué le habrían exigido a R. Z. para que volviera a recuperar su puesto en el mundo superior? (Kadaré, 2007: 48-49)

Del mismo modo que Queros se hunde en un mundo subterráneo, R. Z. cae social y políticamente cuando su primo es detenido. El protagonista no duda de que su antiguo compañero sería capaz de hacer cualquier cosa, incluso en perjuicio de su primo, con tal de ascender en la escala social. La cuestión estaba, según el protagonista, en qué carne ofrecía R. Z. a cambio de su ascenso.

Las advertencias que indican que se trata de un texto espejo son muy palmarias. Si del cuento se dice que «A Queros no le pareció una condición difícil de satisfacer», de la historia de R. Z. se señala que «A R. Z. no le pareció una condición difícil de cumplir»

(Kadaré, 2007: 49). Pero en ambos casos el intento de ascenso se extendía demasiado tiempo; de Queros se señala que «[e]l vuelo del águila en dirección al mundo superior se prolongaba más de lo que había imaginado Queros», y de R. Z., «[p]ero el asunto no se arregló al cabo de dos o tres semanas ni de cuatro o cinco...» (Kadaré, 2007: 50)

Sin embargo, la proyección del viejo cuento de Queros no solo tiene efecto sobre el personaje de R. Z., sino que se extiende asimismo sobre todos los que acuden a la tribuna: «[...] Entre tanto yo me encontraba lejos, en el oscuro abismo sin fondo, allá donde, flotando extraviados a merced de las corrientes, uno aquí, otro allá, vagábamos cada cual cabalgando sobre su águila» (Kadaré, 2007: 53). La historia de Queros reaparece cuando el protagonista recuerda lo que le ocurrió al exdirector general de la Radio-Televisión: después de ser condenado a quince años de cárcel por no haber dado importancia a una carta procedente de Lushnjë en la que se criticaba el vestido de la presentadora, «fue empujado» desde una sima. De nuevo el protagonista relaciona la caída física y personal del que fue su jefe con el viejo cuento de Queros, y se pregunta a propósito de todos aquellos que fueron precipitados del mismo modo: «Pero ¿dónde encontrarían las águilas para regresar nuevamente?, y suponiendo que las encontrarán, ¿no acabarían llegando aquí descarnados y convertidos en esqueletos?» (Kadaré, 2007: 100)

Por otro lado, en el capítulo VIII el protagonista vuelve a ligar dos contextos, a saber, «el funeral de Suzana» y lo que había leído a propósito del sacrificio de la hija de Agamenón. Según *La Orestíada*, Calcante, adivino de la mitología griega, profetizó que la guerra de Troya se prolongaría unos diez años y explicó a Agamenón que la única forma de apaciguar a Artemisa y de tener vientos favorables era a través del sacrificio de su hija Ifigenia. De ese modo, la diosa dejaría libre a la flota griega, que se encontraba retenida en el puerto de Áulide. La identificación de personajes es evidente: Agamenón encuentra una figura correlativa en el padre de Suzana, y esta última se asemeja a Ifigenia. El personaje de Calcante, cuyo consejo es dudoso porque procede de un converso, se puede equiparar con el consejero del padre de Suzana. El protagonista incide en la figura enigmática del adivino; este fue un troyano enviado por Príamo para sabotear la expedición de Agamenón, pero se convirtió en un renegado, y por eso su consejo se considera dudoso. ¿Dio Calcante ese consejo o lo utilizó Agamenón por iniciativa propia? El protagonista se pregunta si no se estará excediendo él en tender conexiones entre el mito y lo que está ocurriendo en ese primero de mayo:

Y en medio de esa variedad devastadora, agotado por aquella multitud de enigmas, me interrogué a mí mismo: ¿No me estaré excediendo con esas

semejanzas? ¿No se trataría en realidad de algo mucho más sencillo, un cambio de actitud que adoptaban no pocas muchachas en los momentos previos a la formalización de un compromiso? ¿Y que mi mente trastornada por esa transformación completamente banal le había adjudicado de manera intensificada proporciones trágicas? (Kadaré, 2007: 76-77)

El protagonista encuentra una plena identificación entre Ifigenia y Suzana en la virginidad de ambas, aunque sospecha que otro elemento, aparte del término «sacrificio» y del libro de Graves, era el causante de la analogía que él establecía con la historia clásica. Ese elemento era el sacrificio que Stalin hizo de su hijo Jakov. Por tanto, las parejas de esta triple caída en abismo quedarían así: Agamenón – Ifigenia, Stalin – Jakov y Camarada X – Suzana. El factor común a los tres sacrificios es precisamente el hecho de que con ellos el progenitor pretende demostrar que es capaz de llevar a cabo el sacrificio más doloroso, pues:

¿Acaso Stalin no sacrificó a su propio hijo Jakov para... para... para colocarse en situación... de afirmar que su hijo... debía compartir... compartir... el destino... el destino... el destino... de cualquier soldado ruso? ¿Y Agamenón, qué es lo que pretendía hacía dos mil ochocientos años? (Kadaré, 2007: 78)

La obsesión del protagonista por equiparar a los tres padres que sacrificaron a sus hijos alcanza el momento del desfile, en el que piensa que a las pancartas con los retratos de Stalin y del padre de Suzana se les podría añadir el de Agamenón:

Las hileras apretadas del desfile no tenían fin. No faltaba más que el retrato de Agamenón. Del Camarada Agamenón Atrida, miembro del Buró Político, maestro supremo de todos los inmoladores futuros. Como fundador, como clásico en su género, sin duda conocía mejor que nadie las entrañas de aquel asunto (Kadaré, 2007: 106).

El protagonista cree haber dado con la clave: los sacrificios que ejecutaron Agamenón y Stalin se fundaban en el derecho que estos otorgaban a los progenitores a exigir la muerte de cualquiera, a no tener piedad.

### 3. CONCLUSIONES

En definitiva, a partir del análisis de las obras seleccionadas, pertenecientes a diversas artes, distingo cuatro aplicaciones generales de la caída en abismo: la que recuerda un aspecto más o menos amplio de la fábula básica; la que explica, aclara o intensifica cierto



contenido; la que establece un contraste entre los dos relatos; y la que vaticina los acontecimientos que tendrán lugar en el argumento primario. Este mecanismo intergenérico, del que participan la écfrasis y la intertextualidad, y que defino como la inclusión de una obra de arte que actúa a modo de señal de la fábula básica en la que se inserta, independientemente de la forma que adopte, exige establecer una tipología. No obstante, la propuesta taxonómica que ofrezco no es única ni invariable, pues pueden surgir otros casos limítrofes e incluso nuevas funciones. Una vez subsanado el enredo terminológico al que estaba sujeta la *mise en abyme*, queda claro que este fenómeno no atiende tanto al virtuosismo como a la capacidad de reforzar un determinado aspecto del relato primario o de vertebrar toda una obra.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- Blasco Ibáñez, Vicente (2017): *Cañas y barro*, edición de Emilio José Sales Dasí y Juan Carlos Pantoja Rivero, Madrid, Akal.
- Buero Vallejo, Antonio (1988): *El tragaluz. El sueño de la razón*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Cervantes Saavedra, Miguel (2004): *Don Quijote de la Mancha*, edición de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Eça de Queirós, José Maria ([1878], 2014): *O Primo Basílio*, Porto, Livraria Civilização. Traducción: *El primo Basilio*, traducción de Rafael Morales Casas, Madrid, Alianza, 2004.
- Eça de Queirós, José Maria ([1900], 1995): *A ilustre Casa de Ramires*, Lisboa, Ulisseia, introdução por Maria Ilda Leitão e Francisco Santana. Traducción: *La ilustre casa de Ramires*, edición de Rosa Eugenia Montes Doncel y traducción de Ana Belén García Benito, Madrid, Cátedra, 2004.
- Gide, André ([1925], 2008): *Les Faux-Monnayeurs*, París, Gallimard. Traducción: *Los monederos falsos*, traducción de Julio Gómez de la Serna Barcelona, Seix Barral, 1985.
- Hartley, Leslie Poles ([1953], 1972): *The Go-Between*, Middlesex, Penguin. Traducción: *El mensajero*, traducción de José Luis López Muñoz, Barcelona, Bruguera, 1984.
- Kadaré, Ismail ([2003], 2007): *La hija de Agamenón-El sucesor*, traducción de Ramón Sánchez Lizarralde, Madrid, Alianza.
- Lampedusa, Giuseppe Tomasi di ([1958], 2001): *Il Gattopardo*, Milán, Feltrinelli. Traducción: *El Gatopardo*, traducción de Fernando Gutiérrez, Madrid, Cátedra, ed. Raffaele Pinto, 1999.
- London, Jack (1970): *Great Short Works of Jack London*, New York, Perennial Classics.
- Mankiewicz, Joseph Leo (1967): *Mujeres en Venecia*. United Artists.
- Muñoz Seca, Pedro ([1918], 1984): *La venganza de Don Mendo*, edición de Salvador García Castañeda, Madrid, Cátedra.
- Olea, Pedro, (1992): *El maestro de esgrima*. Altube Films.
- Pardo Bazán, Emilia ([1886], 2000): *Los pazos de Ulloa*, edición de Ermitas Penas y estudio preliminar de Darío Villanueva, Barcelona, Crítica.
- Pardo Bazán, Emilia ([1887], 2014): *La madre naturaleza*, Barcelona, Castalia.
- Poe, Edgar Allan ([1839] 1970): “The Fall of the House of Usher”, *Great Short Works*, New York, Harper & Row Publishers, ed. G. R., 216-238. Traducción: «La caída de la
-

- Casa Usher», traducción de Julio Cortázar, Madrid, Gredos, 2015.
- Puig, Manuel (1976): *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral.
- Spark, Muriel (1984): *The Only Problem*, Londres, Triad Panther Books, 1984. Traducción: *El único problema*, traducción de Carlos Milla Soler, Barcelona, Laia, 1985.
- Unamuno, Miguel ([1931], 2010): *San Manuel Bueno, mártir*, edición de Mario Valdés, Madrid, Cátedra.
- Zweig, Stefan ([1939], 1994): *Ungeduld des Herzens*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag. Traducción: *La impaciencia del corazón*, traducción de J. Fontcuberta, Barcelona, Acantilado, 2016.

### Fuentes secundarias

- Bal, Mieke ([1985], 1995): *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.
- Dällenbach, Lucien (1991): *El relato especular*, Madrid, Visor.
- Dorca, Toni (2011): «Shakespeare y Tamayo en La corte de Carlos IV», en Enrique Rubio y Marisa Sotelo Vázquez (eds.): *La literatura española del siglo XIX y las literaturas europeas*, Barcelona, PPU: 101-109.
- Genette, Gérard ([1972], 1989): *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Genette, Gérard ([1989], 1998): *Nuevo discurso del relato*, Madrid, Cátedra.
- Kirby, Harry (1978): «Pardo Bazán's Use of the *Cantar de los Cantares* in *La madre naturaleza*», *Hispania*, 61: 905-911.
- Martínez Fernández, José Enrique (2001): *La intertextualidad literaria*, Madrid, Cátedra.
- Montes Doncel, Rosa Eugenia (2012): «Las lecturas psicoanalíticas de Poe: una nueva aproximación semiótica a "The Fall of the House of Usher"», *Signa*, 21: 567-582.
- Montes Doncel, Rosa Eugenia, y Lucía Tena Morillo (2018): «El motivo literario del portante y otras claves interpretativas en "No oyes ladrar los perros" de Juan Rulfo», *Archivum*, LXVIII: 145-180.
- Teijeiro Fuentes, Miguel Ángel (2016): «Tres episodios amorosos en Cervantes: de la estética pastoril de *La Galatea* y la destrucción del mito en *El Quijote* a la configuración del modelo bizantino en *El Persile*», en María Isabel López Martínez y Rosa Eugenia Montes Doncel (eds.): *El Quijote y América*, Sevilla, Renacimiento y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura: 118-139.
- Urey, Diane Faye (1987): «Incest and interpretation in *Los pazos de Ulloa* and *La madre naturaleza*», *Anales galdosianos*, 22: 117-134.



## SOBRE LA AUTORA

### ***Lucía Tena Morillo***

Graduada en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura. Máster en Investigación en Humanidades (UEX). Actualmente contratada predoctoral (Junta de Extremadura) en el Departamento de Ciencias de la Antigüedad de la Facultad de Filosofía y Letras (UEX). Miembro del Instituto Universitario de Investigación de Lingüística y Lenguas Aplicadas (LINGLAP) e integrante del grupo de investigación «Las artes de la palabra: de la Antigüedad al Renacimiento».

**Contact information:** Email: [luciatm@unex.es](mailto:luciatm@unex.es)