



**Nuevas Glosas.
Estudios Lingüísticos
y Literarios**

NÚMERO 4
JULIO—DICIEMBRE 2022



Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

EQUIPO EDITORIAL

DIRECTORAS EDITORIALES

Georgina Barraza Carbajal | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Mariana Ozuna Castañeda | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Jessica América Gómez Flores | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Fernando Trejo Madrigal | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ EDITORIAL

Jorge Gutiérrez Reyna | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Daniel Gutiérrez Trápaga | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Sabás Medrano Calderón | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Margarita Palacios Sierra | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Alan Emmanuel Pérez Barajas | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Eugenia Revueltas Acevedo | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Ainhoa Montserrat Vásquez Mejías | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

Armando Octavio Velázquez Soto | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José María Villarías Zugazagoitia | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

COMITÉ CIENTÍFICO

Antonio Garrido Domínguez | Universidad Complutense de Madrid (España)

Marta Haro Cortés | Universidad de Valencia (España)

Pedro Martín Butragueño | El Colegio de México (México)

Rocío Oviedo Pérez de Tudela | Universidad Complutense de Madrid (España)

Friedhelm Schmidt-Welle | Instituto Ibero-Americano. Fundación Patrimonio Cultural Prusiano (Alemania)

EDITORES TÉCNICOS

Isabel del Toro Macías Valadez | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

José Maximiliano Jiménez Romero | Universidad Nacional Autónoma de México (México)

GESTIÓN EDITORIAL, PRODUCCIÓN Y DISEÑO

COORDINACIÓN DE INVESTIGACIÓN, FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM

Coordinación | Gemma Argüello Manresa

Portada | José Maximiliano Jiménez Romero

Formación | Isabel del Toro Macías Valadez

Cuidado editorial | Alejandra Liñán Vargas | José Maximiliano Jiménez Romero

Logotipo | Cristóbal Henestrosa

Mosaico en portada | Vecteezy.com



Nuevas Glosas. Estudios Lingüísticos y Literarios, número 4, julio — diciembre 2022, es una publicación semestral de acceso abierto editada por la Universidad Nacional Autónoma de México, a través de la Coordinación de Investigación de la Facultad de Filosofía y Letras, Ciudad Universitaria, Alcaldía de Coyoacán, C. P. 04510, Ciudad de México. Teléfono: (55) 5622 1863. Correo electrónico: revista.nuevasglosas@filos.unam.mx. Dirección web: <http://revistas.filos.unam.mx/index.php/nuevasglosas/index>. Editoras responsables: Dra. Georgina Barraza Carbajal y Dra. Mariana Ozuna Castañeda. Reserva de derechos al uso exclusivo del título: 04-2022-020912564300-102. ISSN: 2954-3479. Reserva de derechos e ISSN otorgados por el Instituto Nacional de Derecho de Autor de México.

El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores y no refleja el punto de vista de la revista ni el de la UNAM. Se autoriza cualquier reproducción parcial o total de los contenidos de la revista, siempre y cuando sea sin fines de lucro o para usos estrictamente académicos, citando la fuente sin alteración del contenido y dando los créditos de autor correspondientes. Para otro tipo de reproducción, escribir a revistas.investigacion@filos.unam.mx. *Nuevas Glosas* no cobra a sus autores por publicar sus textos, ni a sus lectores por acceder a las publicaciones.

Número publicado a través de un sitio implementado por el equipo de la Subdirección de Revistas Académicas y Publicaciones Digitales de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial de la UNAM sobre la plataforma OJS3/PKP.

DOI: 10.22201/ffyl.29543479e.2022.4

CONTENIDO

ARTÍCULOS

- La configuración del héroe artista y sus mutaciones en *El doctor Centeno e Il piacere*..... 6
Diego Mejía Estévez
- “Era aquello un museo matritense”: acerca de la cursilería en *Tormento* y *La de Bringas* de Benito Pérez Galdós..... 27
Pablo Muñoz Covarrubias
- La estructura mandálica del cuento “Axolotl” de Julio Cortázar 51
*Iván Jaramillo Díaz**
- El significado de ‘distancia’ del adjetivo *próximo* en modificadores temporales..... 74
Héctor Hernández Pérez

RESEÑAS

- Lozano Ascencio, Carlos. (2021). *El pintor de aguacates*. La contra-corriente del Golfo..... 97
José Antonio Abreu Colombri



Artículos



LA CONFIGURACIÓN DEL HÉROE ARTISTA Y SUS MUTACIONES
EN *EL DOCTOR CENTENO* E *IL PIACERE*

THE CONFIGURATION OF THE ARTIST HERO AND ITS MUTATIONS
IN *EL DOCTOR CENTENO* AND *IL PIACERE*

Diego MEJÍA ESTÉVEZ

INSTITUTO DE ESTUDIOS SUPERIORES “ROSARIO CASTELLANOS” | Ciudad de México, México
Contacto: diego.mejia@rcastellanos.cdmx.gob.mx

Resumen

En este artículo muestro la comparación de novelas del *fin de siècle* con el fin de evidenciar los resultados de la compleja evolución del héroe artista en la novela europea (a partir de la tradición española e italiana) especialmente vinculada a los métodos del realismo y el decadentismo. Busco exponer las particularidades que hay en la configuración del dramaturgo Alejandro Miquis en *El doctor Centeno* (1883), ligadas a las estrategias del segundo realismo representado por Pérez Galdós, así como el contraste en su modo de articular al personaje artista con respecto a sus contemporáneos, en este caso Gabriele D'Annunzio y su novela más emblemática, *Il piacere* (1889), la cual concentra buena parte de los tópicos de la novela decadentista. En ese sentido, el artículo también traza dos de las facetas principales que definen la novela de artistas, es decir, la del bohemio y la del dandi.

Palabras clave: *novela, novelistas, realismo en la literatura, análisis del discurso narrativo, decadentismo, Alejandro Miquis, Gabriele D'Annunzio*

Abstract

This paper makes a comparison between novels from the *fin de siècle* with the purpose of showing the perplexing evolution of the hero artist in European novels (from the Spanish and Italian traditions) through realistic and decadent methods. The characteristics of the configuration of the playwright Alejandro Miquis in *El doctor Centeno* (1883) will be exposed to show how these are tied to the strategies of the second realism represented by Pérez Galdós, as well as the contrast of the way of articulating his artist character with respect to his contemporaries, such as Gabriele D'Annunzio and its most emblematic novel *Il piacere* (1889) which concentrates a good part of the topics of the decadent novel. In this sense, this article also outlines two of the main elements defining the artist's novel: the bohemian and the dandy.

Keywords: *fiction, novelists, realism in literature, narrative discourse analysis, decadence (literary movement), Alejandro Miquis, Gabriele D'Annunzio*



El artista como héroe literario es producto de una larga evolución que se vincula, de modo particular, con el movimiento y los géneros románticos del *Bildungsroman* y el *Künstlerroman*. Empero, en el escenario del *fin de siècle*, la configuración novelesca de los artífices como protagonistas tiene aplicaciones y reformulaciones que me interesa esbozar a partir de *El doctor Centeno* (1883) de Benito Pérez Galdós e *Il piacere* (1889) de Gabriele D’Annunzio. De igual manera, vale resaltar las posibilidades de discurrir en las convergencias y disimilitudes del llamado segundo realismo y del decadentismo, poéticas de las cuales estos autores son representantes de primera línea. La comparación ofrece, en última instancia, no sólo una estampa de uno de los personajes señeros de la novela decimonónica europea, sino un retrato de uno de los héroes más socorridos de la ficción moderna.

El personaje artista, al inicio del siglo que aquí me ocupa, se convierte en uno de los portavoces más autorizados de la postura romántica, caracterizada por su férrea oposición a las maneras clásicas en el arte y a las prácticas sociales de la burguesía. Asimismo, la individualidad, la libertad, la rebeldía y la originalidad son los estandartes con que el romántico repele un sistema que considera anquilosado y ramplón. Si bien ésta es la base de dicha figura, es lícito intuir que, al lado de ciertas invariantes, ocurra un conjunto de mutaciones que resulta interesante observar a través de las novelas de Galdós y D’Annunzio, representativas de los diálogos que las poéticas finiseculares sostienen con la estética romántica.

El doctor Centeno

Debido al lugar central de su personaje artista, el dramaturgo Alejandro Miquis, y a las reflexiones sobre el arte que Galdós allí presenta, *El doctor Centeno* se vincula a la tradición romántica del *Künstlerroman*, aunque de un modo peculiar, como ya lo ha hecho notar José Carlos Mainer (2003). En suma, la obra de Galdós no se trata de una novela de artista tradicional debido a una compleja estructura que engarza diversas tramas y a su fluctuación a través de poéticas varias; esto se erige como marca del efervescente *fin de siècle* que antecede a las vanguardias, y en el que no es difícil encontrar en mezcla estrategias realistas, románticas y decadentistas. Acerca de las

tramas que se unen en la obra, debe recordarse la opinión del mismo Mainer, citado por Isabel Román Román (2008) en su estudio preliminar al *Doctor Centeno*:

la novela se construye con la superposición de tres tramas, en las cuales habría un protagonismo claro del niño en la primera, siendo en las otras más bien testigo y punto de vista para el relato. La primera trama sería en efecto la novela de Felipe Centeno en Madrid y en la escuela de Polo, vinculada al impulso picaresco y a novelas como *Oliver Twist* y *David Copperfield* de Dickens; la segunda sería el “relato potencial” que en la segunda parte de la novela se vertebra “en torno a la pasión y muerte de Miquis”, relacionada con la llamada “novela de artistas” que en Francia dio varias novelas sobre personajes pintores. Por último, la tercera trama sería el esbozo de la historia de Polo y Amparo Sánchez Emperador. (18)

Lo cierto es que ya desde la primera parte, o bien en el marco de la primera trama, el niño Felipe Centeno tiene una especie de preparación para la bohemia artística que vivirá con el dramaturgo Alejandro Miquis, y en la que resalta su incompatibilidad con la sociedad burguesa, por lo demás encarnada en su sistema educativo.

Aunque me concentro en el dramaturgo por lo que toca al personaje artista, no son de desestimar los impulsos creativos de Centeno, ligados a una naturaleza que lo hace presa de la imaginación creadora y lo inclina a una particular búsqueda del saber. Si el proyecto inicial de Centeno es cursar estudios en medicina, vale decir que su trayectoria se bifurca en la aventura con su amo y amigo que le permite conocer algunas particularidades del ejercicio artístico y entusiasmarse con él, a tal grado que en cierto momento se ve seducido por la idea de arriesgarse con la pluma. Asimismo, se vuelve el primer seguidor de Miquis y celebra más que nadie su pieza teatral de *El Grande Osuna*.

El dramaturgo, más que un criado, halla en Felipe un escudero en las tormentosas aventuras que, gradualmente, adquieren tintes quijotescos y dibujan la estampa de un soñador derrotado por la nostalgia de un tiempo irrecuperable: para el Quijote, la época de las caballerías, y para Miquis, la edad romántica de Hugo, Schiller y personajes novelescos a la manera de los artistas balzaquianos Lucien de Rubempré y Raphaël de Valentin. Esta función de escudero es precisada por Cristina Múgica Rodríguez (2017), quien se refiere a Celipín Centeno como *therapon* que acompaña

al artista en su pasión y enfermedad, sea ésta la fiebre creativa o acaso la neurosis, de relación indisoluble con su presunta obra maestra. Dicha composición es percibida por Centeno de modo muy especial, pues su carácter soñador, curioso e imaginativo le permite diluir las barreras que separan arte y vida. Al mismo tiempo, le deja acercarse a la sensibilidad de su amigo incluso sin comprender sus métodos compositivos: “Al perder la distancia que separa al lector o espectador de la obra de ficción, Centeno concibe la literatura como representación de una verdad, la de su autor, y es esta posición la que le permite tener un contacto empático con Alejandro Miquis a partir del drama del último” (Música Rodríguez, 2017: 149).

Aun dotado desde un inicio de tal naturaleza que lo hace compatible con Miquis, Felipe vive un aprendizaje que agudiza su tendencia creativa y llega a sus últimas consecuencias en la identificación con su mentor, con la obra de éste y en el deseo de la escritura. Mario Lavagetto (2001) dedica numerosas páginas al asunto de la experiencia estética y el modo en el que, en ocasiones ante ésta, el espectador o el lector llegan a un grado superlativo de identificación con la obra, y en particular con los personajes:

Lo spettatore di teatro: seduto in platea, assiste a una rappresentazione che fa scorrere sotto i suoi occhi le vicende di Edipo o di Amleto, di Lear o di Faust, o di mille altri personaggi segnati da un grande destino. Si identifica con loro, dice Freud: senza esporlo a rischi, i grandi personaggi gli mettono a disposizione una identità e parole che nella vita quotidiana non si fanno, o non si possono, pronunciare. (Lavagetto, 2001: 287)

Por un lado, el creador del drama —Miquis— deja de distinguir la diferencia entre los pasajes de su obra y su propio existir, mientras que Felipe, gracias a ese nexo empático referido por Música Rodríguez, cree —o al menos quiere— también formar parte del entorno heroico de *El Grande Osuna*. En esa línea, Felipe toma al dramaturgo como su modelo, y con ello la escritura, en un proceso dictado por la identificación y que llega hasta pretender los destinos gloriosos y terribles de los héroes literarios. En todo caso, en su identificación con Miquis influye paralelamente el deseo de ruptura con una realidad pautada por los tintes grises de lo cotidiano, y de lanzarse a un ejercicio creativo e imaginativo contrapuesto en todo a la estéril educación recibida con el capellán Pedro Polo y Cortés al inicio del libro.

Cuando Centeno es expulsado por Polo de su establecimiento educativo y de su casa, precisamente por su tendencia imaginativa e inclinación al fantaseo creativo, de golpe se halla una vez más a la intemperie, así que busca al dramaturgo, su primer benefactor, y sufre penosos acontecimientos en los barrios más sórdidos de Madrid. Opera, entonces, la prefiguración de la andanza bohemia que experimentará al lado de Alejandro Miquis. Es sobre todo de tener en cuenta que el exilio social que vive es a causa de que da rienda suelta a su imaginación, en un ejercicio a contrapelo, sí, de la disciplina exigida por el capellán, pero particularmente de la ética burguesa del trabajo que proscribía el arte, el juego y todo lo no utilitario. Del mismo modo, en la trama que desde aquí comienza surge una nueva *pedagogía*. En ese sentido, cabe decir que el paratexto abandona esa marca y se reformula en “Quiromancia”, a modo de alusión a las circunstancias que traerán breve y trágica fortuna a Miquis, pero también como modo de señalar la naturaleza diversa del aprendizaje que aguarda a Centeno.

Para hablar de nuevo de las tres tramas que identifica Mainer (2003), desde “Quiromancia”, la segunda, abocada a la pugna de Miquis por alcanzar esplendor artístico, se despliega y cobra el mayor peso. Ésta presenta una narración pormenorizada del entorno del joven manchego y de sus amistades, precisamente concentradas en aquel Observatorio donde Felipe lo halla dos veces. Acerca de las estampas de artistas que Galdós otorga allí, es relevante la descripción de Federico Ruiz —personaje recurrente en la obra galdosiana—, que además permite al autor trazar diferencias y similitudes con Miquis y su actividad artística. De Ruiz se dice:

Sonaba con triunfos en el teatro, ¡demencia española!, y se creía, como tantos otros, un ingenio no comprendido y sacado de su natural asiento, víctima de la fatalidad y de las perversas contingencias locales [...]. De todo esto se desprende que Federico Ruiz, astrónomo sin sustancia, debía de ser adocenado poeta. Incapaz de dar direcciones nuevas al arte, no sabía más que trillar los viejos caminos donde ya ni flor había ni yerba que no estuviesen cien veces holladas y aun pisoteadas. (Pérez Galdós, 2008: 230)

Pérez Galdós no solamente tiene en cuenta la posición principal del género novelístico durante el siglo XIX; al mismo tiempo su razón para tildar de “demencia española” al teatro es hacer una suerte de deslinde con respecto al Romanticismo, si se recuerda que

éste tuvo uno de sus triunfos más simbólicos merced al *Hernani* de Hugo en un pasaje que inmortalizó a la bohemia artística de París encabezada por Théophile Gautier. Al mismo tiempo puede hablarse de una alusión a los grandes creadores españoles del Barroco, poetas pero generalmente también dramaturgos de la más alta categoría.

Hay al mismo tiempo implícito un comentario a Cervantes y la mayor estima que profesaba éste a sus obras teatrales por encima de su obra maestra. Asimismo, es un guiño a la particular utilización del diálogo teatral con el que cierra la novela. En última instancia, dentro de su polivalente juicio, el narrador pretende dejar en claro el nexo entre locura y arte, en especial el teatro, que es la disciplina practicada por Miquis y la que mejor se presta para diluir la frontera entre vida y ficción, según se intuye a partir del comentario de Lavagetto (2001). En todo caso, no debe olvidarse la vena cervantina que Galdós quiere imprimir en su personaje desde que lo ha hecho, con alevosía, manchego, aparte de proveerle su propio escudero, *therapon*, a decir de Múgica Rodríguez (2017), o secretario de sus “batallas eróticas y escriturales” (78). Es así que el personaje de Alejandro Miquis se vincula de forma redonda con las creaciones literarias que desearon llevar la vida de los libros al mundo real, linaje al que pertenece la *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, pero cuya paternidad corresponde al Quijote.

Otro rasgo fundamental del héroe artista, en su vertiente bohemia, se atisba cuando Miquis lleva a Celipín a la casa de huéspedes en la que él vive. Virginia, la dueña, al ver la generosidad del dramaturgo, que la obliga a tener otro huésped, muestra inicialmente su irritación; de allí pasa a la risa y acaba con una sentencia que el narrador califica como “sesuda”: “Acabará en San Bernardino”. Tal hospicio para mendigos parece el destino natural de un artista medio loco y, para colmo, generoso en exceso con cualquiera que le salga al paso.

El joven no sólo es caritativo con el niño, agasaja a sus amigos pagando sus cuentas, haciendo préstamos e invitando al teatro —en especial luego de recibida una pequeña fortuna—, y, por lo que dice Virginia, es bastante altruista: “El mes pasado me trajo un italiano de esos que tocan el arpa; hace unos días un viejo ciego con joroba y clarinete, y hoy... Vaya unos amigos que se echa el tal don Alejandro. Y no pide nada... que les ponga cama en la buhardilla, que les dé de comer...”. (Pérez Galdós, 2008: 147)

Entonces se hace patente la generosidad del artista bohemio que es posible ver desde las famosas *Scènes de la vie de bohème* de 1851, escritas por Henri Murger, donde este escritor presenta a un grupo de artistas del Quartier latin que viven en comunidad y cuya actitud tanto generosa como despreocupada los distingue, además de ser un mecanismo con que el bohemio se revela frente al imperio de la moneda de oro —es decir del utilitarismo burgués—, dilapidándola apenas llega a sus manos. Debe decirse que tal conducta, en gran medida, sella la trágica caída de Miquis, pues sus compañeros de bohemia serán voraces con su mediano pecunio y le quitan todo lo que trae encima sin importar que en ello se le vaya la vida al dramaturgo. Esta misma situación se muestra exacerbada, pocos años después, por Ramón del Valle-Inclán en sus *Luces de bohemia* (1920 y 1924) cuando muestra la mezquindad de Latino de Hispalis que deriva en la muerte de Máximo Estrella, desde la ventaja que saca de la venta de sus obras hasta la negativa triple de prestarle el carrik al final de su vagabundeo nocturno y, para colmo, quitarle su último sustento monetario. Por lo que respecta a Galdós, éste ejerce una acerba crítica de esta bohemia romántica que considera igual de caduca que las concepciones estéticas del dramaturgo manchego. Como se ve, el personaje de Alejandro Miquis es un dibujo del artista romántico imbuido en la locura a la manera del célebre Torquato Tasso que retratará Goethe en su tragedia homónima de 1790.

A pesar de la censura de dicho modelo, no falta la empatía del narrador que compadece la *enfermedad* del dramaturgo cifrada en la imposibilidad romántica de conciliar lo terrestre y lo divino:

¡Pobre Miquis, trabajador incansable de lo ideal, siempre imaginando, siempre creando! [...] ¡Desgraciado Miquis, siempre devorado del afán del arte; perseguidor con fiebre y congoja de la forma fugaz y rara vez aprehensible; atormentado por feroces apetitos mentales; ávido del goce estético, de esa inmaterial cópula con la cual verdad y belleza se reproducen y hacen familias, generaciones, razas! (Pérez Galdós, 2008: 322)

Esos feroces apetitos mentales, y su avidez de goce estético, delinean la clase de artista que pretende ser y son la causa del tratamiento que da a su drama *El Grande Osuna*, una enigmática obra de la que poco se sabe, como ocurre con el cuadro de Frenhofer en *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1846 en su versión definitiva compilada en la *Comédie humaine*).

Cabe decir que no hay paratextos de Galdós o material de otro tipo que permita conocer el valor de la obra de Miquis o su talento; ni el narrador emite algún juicio exento de ambigüedad. Acaso por la opinión de algunos personajes es posible formarse una idea:

Entre sus compañeros y amigos no eran unánimes los pareceres respecto al superior ingenio de Miquis. Unos le tenían en mucho; otros en poco; quién por un visionario; quién por tonto o algo menos [...]. Poleró, sin conocer el drama, sostenía que era un atajo de inocentadas, y que el mayor favor que se podía hacer al joven manchego era quitarle de la cabeza su idea de ser autor dramático. Cienfuegos no pensaba lo mismo, y veía en Alejandro, mejor dicho, columbraba en aquel espíritu algo misterioso y grande que no existía en los demás. (Pérez Galdós, 2008: 321)

Otra de las pocas valoraciones es la de Celipín, quien, a pesar de su poca instrucción y más allá de su especial empatía con su amigo y la obra de éste, ostenta un punto de vista privilegiado, además de cierta confianza del narrador en su sensibilidad. De tal suerte, puede aventurarse que Centeno consiga atisbar la presunta grandeza de *El Grande Osuna*, aunque sin comprender, desde luego, sus mecanismos.

Aquello que queda muy claro sobre la obra del dramaturgo es el nexo simbiótico que establece con ella y que lo conduce a la muerte. El deceso, que es, en realidad, una caída gradual por la bohemia más depauperada del Madrid finisecular, resulta, paradójicamente, facilitado por una cuantiosa suma que recibe de su excéntrica tía y con la que puede dedicarse sin preocupaciones a la confección de su pieza; abandona la universidad, toma como protegido a Felipe y lo manda a la escuela, es más generoso que nunca con sus amigos y se sume por completo en los escarceos nocturnos de la vida galante. A decir de Múgica Rodríguez (2017), “Miquis resulta incapaz de conservar el dinero para sí, pese a que este equivale a su subsistencia misma y a que, en sus palabras, lo resucita. Así, el dinero parecería ser una suerte de combustible, sólo significativo en la medida de su incandescencia” (126).

Tal disipación y entretenimiento conducen al joven a vivir una auténtica bohemia de paupérrimos hospedajes y peores comidas, cuando las hay. En esa estadía solamente resta un febril ejercicio creativo que es ya lo único que anima la existencia del dramaturgo y, a la par, también el fuego que lo consume. Del mismo modo, el furor o

locura artística, por llamarle de algún modo, se engarza con el fatal estigma de la vida bohemia, es decir su mal emblemático. Miquis, ensimismado en la corrección de su drama y en su andadura galante, apenas repara en su salud y “es devorado por la misma enfermedad que el Romanticismo elevó a categoría mítica, la tuberculosis” (Flores Ruiz y Luna Rodríguez, 2005: 49). Aun con este mal a cuestas, sus sueños de grandeza no cesan; más bien se acentúan y avivan su fantaseo: “Por grandes que fueran sus sufrimientos, nunca tuvo aprensión ni miedo a la muerte. Su optimismo le llevaba hasta creerse poco menos que exento del fuero de la Parca; y el hábito de mirar cara a cara a la inmortalidad, inspirábale confianza en su existencia carnal, y con la confianza, el deseo de comprometerla a cada instante” (Pérez Galdós, 2008: 334).

Cuando Felipe Centeno llega a Madrid, dice al dramaturgo que viene con la firme intención de *destruirse*. Si en el fondo quiere decir que busca instruirse y hacerse persona de bien, aunque juega con el lenguaje y lo deforma para darse presuntos aires de gentilhomme, su enunciación se vuelve, tristemente, vaticinio. En la tercera trama, su empatía con Miquis lo lleva por igual a un estadio “con los restos de todo lo útil, algo que es como desperdicio vivo, lo que sobra, lo que está de más, lo que no tiene otra aplicación que descomponerse moralmente y volver a la barbarie y al vicio” (Pérez Galdós, 2008: 243). Sobre la perspectiva de Centeno, Múgica Rodríguez (2017) señala también que “aparece hostigado por el malestar de su amo, por sus propias necesidades y por el devorador apetito que siente. Se trata de ese mismo ‘tiempo para destruirme’ del que habla en los primeros momentos de la novela; tiempo del goce, de la urgencia, del roce con la pobreza extrema, de la desorganización y de la muerte” (243). En resumen, tiempo de bohemia. Y, aunque esta dolorosa vía de aprendizaje haya sido, hasta el momento, tan abrupta y breve, no sorprende en absoluto que sea justo durante esa época que Felipe tome la pluma e intente sus primeros versos —una especie de supervivencia esbozada sólo a través del arte—. Se trata de esa segunda pedagogía a la que me referí y que tendrá carácter definitorio en el porvenir del niño.

El fin del libro con la muerte del dramaturgo es también un vislumbre de futuras aventuras para Felipe Centeno, José Ido del SAGRARIO y Pedro Polo en posteriores novelas que se debe, en buena parte, al modelo narrativo que Galdós extrae de Balzac con intenciones similares. Como lo dice el propio escritor español, la circulación de los mismos personajes en distintas obras pretende ayudar a la creación de un “mundo complejo”. Por lo demás, coincido con Scotto di Carlo (2017) cuando señala que:

La tecnica del ritorno dei personaggi si lega indissolubilmente con la questione della *mimesis*, fondamentale per comprendere quel romanzo ottocentesco europeo da cui, come ha sottolineato Jameson, sarebbe un errore escludere la produzione di Galdós. Ma le motivazioni che spingono uno scrittore a utilizzare questo procedimiento in manera così sistemática devono essere cercate anche altrove. Il ritorno dei personaggi, ad esempio, si basa su un rapporto diverso con il lettore che non soltanto deve essere “fedele”, ma anche capace di ricordare e intrecciare le storie lette. (78-79)

Es así que la historia del dramaturgo Miquis queda ligada a nuevas cuitas de quienes lo conocieron, y, sobre todo, queda vinculada a otros proyectos artísticos que operan en el terreno intratextual del universo galdosiano. Es significativo apuntar que el ulterior desarrollo de estos personajes y sus andanzas quedan asociados al ejercicio literario del que hablan Centeno e Ido como colofón de la novela, donde se revela el deseo del antiguo profesor de Felipe por hacerse novelista.

Con respecto a esa fidelidad a los personajes, ya el lector de Galdós tuvo oportunidad de seguir a Felipe Centeno desde *Marianela* (1878) y su existencia se extenderá hasta *Tormento* (1884). Tal como dice Alberto Vital (2012): “Los personajes son energía, como las personas [...]. Cuando la energía creadora es fuerte y expansiva, el personaje no se agota en el libro original. Tira sus paredes, como muchas personas” (195). No obstante, el personaje en cuestión, para sobrevivir a su amigo y compañero de bohemia, debe experimentar un luto según el enfoque en clave psicoanalítica de Lavagetto (2001), que permite continuar su vivencia no solamente a Centeno que acepta la muerte del dramaturgo, sino también al lector que haya compartido el proceso de identificación, en este caso asociado a la mencionada fidelidad que traza fuertes lazos con las creaturas novelescas. Sobre tal asunto, sigo lo dicho por Lavagetto (2001) acerca del mecanismo de identificación más atrás, y con ello en mente lo retomo ahora:

Proprio perché riconcilia con la morte, l'opera d'arte rappresenta una esperienza di lutto, che si consuma e si estingue nel tempo di una rappresentazione o di una lettura. Lo spettatore smarrisce l'eroe e se stesso, ma resta l'unico a cui nulla può accadere. La sua immunità è assoluta. La sua identificazione

è costantemente revocabile e in questo consiste la sua specificità: è caduca, se vogliamo, precaria, ma circonfusa — ci suggerisce Freud — da un “valore di rarità nel tempo”. Quando cala il sipario, o il libro è giunto all’ultima pagina, la morte appare come una divinità riconciliata. (290)

El narrador no quiere que Centeno muera, pero sí que experimente la muerte, y casi que comprenda los peligros con respecto a *où mènent les mauvais chemins* de la bohemia por medio de la identificación.

Al pensar en la sutil distinción entre *Künstlerroman* y novela de artista, es decir del relato de formación de un artífice y una historia en que simplemente aparezca uno como protagonista, *El doctor Centeno* podría considerarse una muestra de ambas a un mismo tiempo, pues por una parte las andanzas de Felipe son susceptibles de ser vistas como un proceso —así sea provisional— de aprendizaje artístico, mientras que la aventura de Alejandro Miquis sería el argumento de una novela de artista que muestra los esfuerzos creativos del joven dramaturgo y su trágica debacle en la andadura bohemia.

Il piacere

En ese mismo entorno de la novela finisecular aparece la obra de D’Annunzio, dedicada a retratar la vivencia del conde Andrea Sperelli-Fieschi d’Ugenta, dandi romano que pertenece a una ilustre familia y que se ejercita como poeta y grabador. Se trata de una novela regida por el arte en más de un sentido, como se verá poco más adelante. Esto trasluce de manera especial en la confección de su héroe: en sus actividades, deseos y reflexiones, así como en el espacio narrativo que traza el novelista y que guarda una particular correspondencia con la sensibilidad y el canon estético de su personaje principal, pero también con los del propio autor. Poemas, poéticas y principios artísticos juegan un papel central. Estos últimos adquieren, a veces, un tono casi aforístico y se concentran en la rememoración de alguna frase, como sucede con su famosa divisa “Bisogna fare la propria vita, come si fa un’opera d’arte”. Tales palabras serán tomadas por el protagonista como brújula de conducta y, a la vez, se convertirán en poética del personaje y en principio estructurador de la novela. *Il piacere* (1889) es de algún modo

la puesta en escena de esta premisa y muestra cómo, sistemáticamente, el valor de lo artístico tiñe todo valor distinto a él hasta sustituirlo.

Sperelli asocia sus composiciones poéticas y pictóricas con una experiencia vital y amorosa *inimitabile*, en que resulta más importante *representar* en lugar de vivir, quizá por el hondo desprecio a la experiencia común asociada a lo plebeyo como antítesis del mundo aristocrático que preconiza. Con respecto a dicho tema del linaje y de lo aristocrático en este artista, resulta claro el inicio del segundo capítulo del primer libro, pues enfatiza la distinción del héroe entre el plano al que él pertenece y lo común, o, más precisamente, lo “democrático”: “Sotto il grigio diluvio democratico odierno, che molte belle cose e rare sommerge miseramente, va anche a poco a poco scomparendo quella special classe di antica nobiltà italiana, in cui era tenuta viva di generazione in generazione una certa tradizione familiare d’eletta cultura, d’eleganza e di arte” (D’Annunzio, 1995: 34).

Una perspectiva tal tiene por consecuencia el uso del dandismo como forma de distancia frente a lo común, ante la zafiedad del diluvio burgués. Además de su característica retórica, el tipo de dandi —o *giovin signore*, como lo llama Gianni Oliva (2017)— que Sperelli representa encarna como pocos el talento para distinguir las sutiles gradaciones de la experiencia en que se hallan correspondencias de todo tipo. De tal suerte, el poeta dandi es un practicante de la elegancia y, desde luego, árbitro de aquella ajena, como lo fue también D’Annunzio desde la prensa y los salones: “Insomma, la Roma bizantina di fine secolo trova nel *Duca Minimo* [seudónimo de D’Annunzio] un testimone distaccato e al tempo stesso coinvolto in riti e fatti che riflettono, più o meno, la giornata ideale del ‘giovin signore’, del *dandy* alla moda, del *viveur* raffinato” (Oliva, 2017: 11). La diferencia entre personaje y autor es que Sperelli ejerce el dandismo desde su posición de aristócrata —distanciado entonces de la burguesía tanto por cuna como por su postura vital— que le permite dar cumplimiento a sus caprichos más costosos (como el coleccionismo de arte) y la entrada a los círculos más restrictos de la sociedad romana. En cambio, D’Annunzio (con acceso también a los salones romanos, pero en calidad de periodista) lo practica, sí, con aspiraciones aristocráticas, desde la posición de un individuo que simplemente tiene la necesidad de oponer el refinamiento al sistema imperante y sus toscas maneras.

La posición del protagonista, como ya he sugerido, es en muchos puntos cercana, y acaso a veces idéntica, a la de su autor. Se revela también en tal concepción

del mundo un intento de vislumbrar y crear un linaje que, en el caso específico de Sperelli, es sanguíneo y por tanto hereditario, aunque en él subyace una suerte de correspondencia mística y, especialmente, una búsqueda de comunión artística, pues es importante notar los vínculos que el poeta busca trazar entre su concepción estética y la de quienes considera una suerte de conspicuos predecesores. Esto puede verse del mismo modo en un artículo de fecha muy cercana a la publicación de la novela. Allí, con el pretexto de elogiar a Giovanni Pascoli, el escritor afirma:

Come i Parnassiani di Francia derivarono la copia della lingua, la varietà dei metri, la ricchezza delle rime da Pierre de Ronsard e dagli altri poeti del XVI secolo, così questi pochi [los poetas italianos contemporáneos que conocen la tradición, como Pascoli y el mismo D’Annunzio] hanno voluto proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e a quelli del tempo di Lorenzo il Magnifico. (D’Annunzio, 1913: 550-551)

Seguramente por ello sea de relieve para Pietro Gibellini (2010), en su introducción a *Alcione*, comentar que “La fede di D’Annunzio nell’arte, primo cardine del suo pensiero (il mondo esiste solo grazie al primato della categoria estetica), e il conferimento al poeta di prerogative regali vengono assunti come eredità dai lirici nuovi” (XIX). En suma, se establece una dialéctica entre el esteta finisecular —como D’Annunzio, Sperelli o Pascoli— y los artistas de tiempos pasados en quienes se reconoce un espíritu afín y, vale decir, una fuente de inspiración; un *la* según Sperelli:

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d’una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Gino, del Petrarca, di Lorenzo de’ Medici, il ricordo d’un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all’armonia della prima strofa. (D’Annunzio, 1995: 146)

El asunto del arte, desarrollado aquí mediante la descripción de los mecanismos compositivos del personaje, se complementa con numerosos intertextos que —aunque, diseminados en todo el libro, de particular recurrencia en este pasaje— pretenden delinear tanto una poética como un canon. La presencia de materiales textuales de otros autores hace de *Il piacere* una estructura narrativa en que el elemento artístico cobra una doble importancia, pues convierte la novela no sólo en el relato de la vida y experiencia de un artífice, sino en una galería de poemas (y de obras pertenecientes a otras formas discursivas) que finca un proceso alusivo que busca reformular, subsumir y, para ser más precisos, reinventar. Acerca de este mecanismo, vale pensar en el minucioso estudio que Oliva (1992) dedica a este tema, y al que titula *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*. La idea angular del trabajo reside en la siguiente constatación del crítico: “D’Annunzio mette in atto la strategica risemantizzazione del dato reale e letterario, rinnovella la fonte, funzionalizza la citazione” (Oliva, 1992: 11). El autor plaga su novela de intertextos, tanto clásicos como contemporáneos, que permiten al artista novelado moverse entre diversos *topoi* artísticos y adherirse con mayor o menor fuerza a ciertas poéticas. El punto de enfoque permanente para esa red de obras y *topoi* es la particular sensibilidad del personaje que disuelve y reformula los estímulos de su experiencia a través de prácticamente todos los sentidos. Entre los cuadros, las esculturas, los versos y las piezas musicales también recibe un especial interés la experiencia amorosa. Incluso, al acudir al inicio del segundo capítulo del primer libro, trasluce ya el nexo entre lo creativo y lo erótico: “Avrebbe al fin trovato la donna e l’opera capaci d’impadronirsi del suo cuore e di divenire il suo *scopo*? — Non aveva dentro di sé la sicurezza della forza né il presentimento della gloria o della felicità. Tutto penetrato e imbevuto di arte, non aveva ancora prodotto nessuna opera notevole” (D’Annunzio, 1995: 39).

Los motivos del arte y el amor se trenzan de forma indisoluble y detonan de múltiples maneras. En ese sentido, cabe recordar que la narración abre justamente con la espera de Elena Muti y terminará en casa de Maria Ferres. Estos personajes no sólo encarnan distintas perspectivas del arte y el amor, sino que delimitan las secciones de la novela: el recuerdo de Elena y las consecuencias de su partida en el “Libro primo”; el encuentro con Maria durante la convalecencia en casa de la marquesa Francesca d’Ateleta para el segundo; la reaparición de Elena y la seducción de Maria constituyen el “Libro terzo”, y el último libro se ocupa del fracaso en ambas tentativas

amorosas. Esta disposición parece estar pensada para confluir con la preciada estructura del soneto, que delega a los cuartetos, de forma típica, la introducción y desarrollo del motivo inherente a la pieza; ensaya en el primer terceto cierta síntesis de los elementos dispuestos (la confrontación de ambos amores en este caso) y soluciona las tensiones creadas en los últimos tres versos.

Esto tiene sentido al pensar en el libro de poemas que D’Annunzio compone de modo contemporáneo a su novela. Se trata de *L’Isottèo* y *La Chimera* (publicados conjuntamente en 1890, luego de que la primera parte apareciera sola bajo el título de *Isotta Guttadauro* en 1886), libros en los que se perciben claramente las marcas de la “época romana” del artista y su comunión con el esteticismo y el decadentismo —para iniciar, la utilización de la quimera, uno de los grandes tópicos con los que buena parte de los decadentistas tuvieron que ajustar cuentas—. Al “Trionfo d’Isotta”, perteneciente a dicho libro, que el autor compone “alla maniera di Lorenzo de’ Medici”, corresponde la obsesión del personaje con tal autor; de modo análogo, el lugar central que ocupan los sonetos en el libro tiene eco en las composiciones de Sperelli, especialmente en aquella con presencia efectiva en el libro, la cual, por cierto, es dividida en cuatro partes: cuatro sonetos dominados por el motivo de un herma.¹ Además de mostrar a su personaje como un consumado artífice poético que domina una de las formas métricas más demandantes, el asunto del soneto y su proceso compositivo sirve al autor para ligar tradiciones que le eran caras, justo a la manera del artículo sobre Pascoli —de quien ensalza justamente esa pericia—, el cual tiene nexos íntimos con el pasaje y es un caso de contaminación textual, común en D’Annunzio como es fácil intuir.

Es, asimismo, de suma relevancia que la composición tenga un tono vaticinante con respecto a la aparición de Maria, segunda amante del poeta y personaje más acorde con esa forma espiritualizada de crear que ostenta el rol de la musa, además de con una sensibilidad artística mucho más fuerte y auténtica que la de Elena. El soneto que se le atribuye a Sperelli funciona como una correspondencia, a la manera baudelairiana, del idilio próximo del personaje. Se corrobora también que estos materiales —poemas y obras de otros campos artísticos— tienen, muchas veces, un peso tan relevante como la descripción, la acción o el diálogo.

¹ La composición inicia con los versos siguientes: “Erma quadrata, le tue quattro fronti / sanno mie novità meravigliose? / Spirti, cantando, da le sedi ascose / partono del mio cor leggieri e pronti” (D’Annunzio, 1995: 150).

A decir de José Ricardo Chaves (1996), “si la relación del héroe melancólico y la mujer frágil se encuentra dominada por un rasgo sádico del hombre hacia la mujer, en el caso de la relación del héroe con la mujer fatal el signo se invierte y es el masoquismo el que se impone, con el hombre como elemento débil y pasivo” (165). En consecuencia, con esta bipartición, Elena se distingue de Maria por suscitar ese influjo que puede perder al protagonista. En ese marco, el poeta cae en el abismo de una pasión irrefrenable, casi un hechizo que le concede, como de golpe y taumatúrgicamente, “felicità piena, obliosa, libera, sempre novella” (D’Annunzio, 1995: 87).

En fin, las asociaciones entre la figura femenina y el arte son una constante, como se advierte en la descripción de la *demi-mondaine* Clara Green:

Aveva una certa incipriatura estetica, lasciatale dall’amor del poeta pittore Adolphus Jeckyll; il quale seguiva in poesia John Keats e in pittura l’Holman Hunt, componendo oscuri sonetti e dipingendo soggetti presi alla *Vita nuova*. Ella aveva “posato” per una *Sibylla palmifera* e per una *Madonna del Giglio*. Aveva anche “posato”, una volta, innanzi ad Andrea, per uno studio di testa da servire all’acquaforte dell’*Isabetta* nella novella del Boccaccio. (D’Annunzio, 1995: 242)

Aparte de constatar el uso del recurso, debe decirse que también aquí opera esa red de interconexiones que dibuja el canon sperelliano y dannunziano, que alude esta vez a la corriente prerrafaelita encarnada por un ficticio artista mixto, como el propio Sperelli.

También es revelador el pasaje del duelo que sostiene el héroe como cierre del primer libro. Luego del fracaso en su relación con Elena, Andrea inicia un ciclo de donjuanismo ligado al *spleen* y a una frívola tendencia de coleccionismo. Opinará Linda Garosi (2009) en un artículo similar a éste, por sus comparaciones entre los héroes finiseculares de la tradición española e italiana, a propósito de Sperelli y de Bradomín de Vallé-Inclán: “El afán de posesión que les empuja a la conquista queda equiparado al deseo mismo que mueve al coleccionista cuando intenta conseguir una pieza esencial para su muestrario y, claro está, para su recreación personal” (75). Además de que la procesión amorosa de Sperelli sirva para trazar el tópico decadentista de la corrupción moral, pone al héroe en la encrucijada del duelo. Entre las mujeres que seduce, Ippolita Albónico es también amante de Giannetto Rùtolo, con quien Andrea tiene un altercado que sella su enfrentamiento.

El poeta parece seguro de afrontar a Rùtolo en duelo, aunque no exento de terribles reflexiones sobre la muerte durante la noche anterior. Por el contrario, llegado el día del duelo, no resta sino su gesto cínico y su impulso heroico en clave decadente: “Ave Roma. Moriturus te salutat”, dice Andrea mientras fuma un cigarrillo previo al encuentro. Poco antes, el narrador dice sobre su estado de ánimo:

Il sentimento della sua superiorità su l'avversario l'assicurava; inoltre, quella tendenza cavalleresca alle avventure perigliose, ereditata dal padre byroneggiante, gli faceva vedere il suo caso in una luce di gloria; e tutta la nativa generosità del suo sangue giovanile risvegliavasi, d'innanzi al rischio. Donna Ippolita Albónico, d'un tratto, gli si levava in cima dell'anima, più desiderabile e più bella. (D'Annunzio, 1995: 112)

Si el enfrentamiento se vive bajo la lógica de una ligazón del elemento heroico con el erótico y el *topos* artístico, lo más importante es que D'Annunzio aprovecha para evidenciar el linaje, no sólo sanguíneo sino también intelectual, de su personaje.

A decir de Italo Calvino (2011): “Una volta la memoria visiva d'un individuo era limitata al patrimonio delle sue esperienze dirette e a un ridotto repertorio d'immagini riflesse dalla cultura” (93). Al pensar en la galería dannunziana, ésta genera un efecto en que los procedimientos evocativos del personaje arrojan siempre, en el sentido que Calvino sugiere, hacia la alta cultura; a un elenco de obras, por lo común, del más refinado arte renacentista, o, en otros casos, a algunos contemporáneos, incluido el propio autor de la novela, que aparece al lado de artífices prerrafaelistas, románticos y simbolistas en una muestra del diálogo que intento sugerir al comienzo del artículo.

Alejandro Miquis y Andrea Sperelli

Entre Alejandro Miquis y Andrea Sperelli existen, pues, hondas diferencias que describo aquí a partir de detalles como su concepción del arte, su ejercicio de éste y las consecuencias que ello acarrea en sus destinos narrados. En primer lugar, es dable decir que los héroes artistas en la novela de la primera mitad del siglo XIX suelen caminar alternativamente los caminos de la bohemia y el dandismo, como ocurre

con las creaturas balzaquianas que referí. Sin embargo, en las creaciones de Galdós y D’Annunzio cada uno encarna dos líneas paralelas que no vuelven a tocarse en el *fin de siècle*. De tal suerte, el héroe artista romántico cobra, al menos, dos rostros diversos.

De entre el personaje bohemio y el dandi, es el poeta dannunziano, que se considera a sí mismo excepcional e *inimitabile*, quien lleva al extremo ese contrapunto del artista y el “hombre de prosa” que define el decadentismo, el esteticismo y hasta el modernismo. Sperelli es un esteta que atisba la decadencia del entorno habitado y prefiere el exilio de éste por medio de una experiencia estética individual, lejos de los cenáculos, el sistema editorial, los salones y prácticamente toda interlocución acerca del ejercicio artístico. Por otro lado, en D’Annunzio es evidente el paso a una construcción diversa de personajes con respecto a aquellos del ya comentado modelo balzaquiano que se finca en la circulación, retorno y, especialmente, interacción de los personajes.

Además de eludir estas estrategias representativas de la narrativa realista, *Il piacere* se aleja de la forma típica del *Künstlerroman* que presenta, por lo común, las fases del desarrollo del héroe como artista y su proceso formativo; en la experiencia de Sperelli no hay formación ni opera el motivo del viaje con la carga simbólica que existe en los traslados del aspirante a dramaturgo Wilhelm o en los periplos de personajes balzaquianos como Lucien de Rubempré en *Illusions perdues* (1837). En cambio, en consonancia con su pretensión de ofrecer la estampa de toda una sociedad, a Galdós le sirve de marco una suerte de *Künstlerroman* doble, con las precisiones que hice más atrás, para practicar lo que Calvino (2011) llamó, a propósito de las diferencias entre *Le Chef-d’œuvre inconnu* y la producción posterior de la *Comédie humaine*, una literatura extensiva. Es así que tanto Felipe Centeno desde Socartes como Alejandro Miquis desde La Mancha deben gestar grandes sueños que los llevan hasta Madrid para observar el cuerpo completo de la magnífica ciudad monstruo, en la que van cayendo, irónicamente, a su rincón más alto en un edificio que evoca ya no la pensión de Madame Vauquer de *Le Père Goriot* (1834) como lo hacía la pensión de Doña Virginia, sino a los pisos más viles de la novela naturalista.

Miquis posee un ferviente deseo de materia pecuniaria con el único motivo de verlo arder, por su “incandescencia”, como dice Múgica Rodríguez, y la mayoría de las veces utilizado en beneficio de sus ventajosos amigos, de su protegido Felipe, de su amante la Carniola, o de casi cualquiera que le salga al paso. Esto se relaciona con la conjunción de las experiencias narradas en *El doctor Centeno*, enmarcadas en el año

1863, y su composición y publicación que ocurre durante 1883, en pleno fin de siglo. Se trata el primer entorno de ese Madrid de medio siglo en que los postulados románticos tenían una trayectoria particular que permitió poéticas como la de Gustavo Adolfo Bécquer, quien llega al punto más alto del romanticismo español, pero sólo tras la recepción de autores como Charles Baudelaire. El uso que Miquis hace de lo pecuniario tiene que ver con la perspectiva bohemia de la vida; según ésta, los escudos, la moneda de oro, son solamente un medio que garantiza el cumplimiento de las fantasías y gestos estrafalarios de los que el bohemio gusta con frecuencia. Además, este personaje es una entidad con una visión colectiva: casi siempre en comunidad con otros artistas practica una subsistencia compartida que no pocas veces lo lleva a la generosidad y el desapego respecto a lo material. El derroche del bohemio es una actitud que, en último término, anula y desestima la importancia del poder burgués; sin embargo, en *El doctor Centeno* se ironiza con este motivo que, incluso, se vuelve de carácter trágico y finalmente conduce al héroe hasta la tumba. Si autores como Balzac creían en la posibilidad del ejercicio artístico como puerta de acceso al encumbramiento social, en cambio Galdós vive un contexto de desencanto con respecto a éste y otros mitos del Romanticismo que habían perdido su lustre y, en lo sucesivo, conformaban más bien una galería patológica encabezada por el artista soñador o acaso neurótico.

Entre los considerados males del siglo, la tuberculosis tiene un lugar central y se asocia de modo indisoluble al desmedido crecimiento de las grandes ciudades y al flujo migratorio a éstas que fomentó condiciones de vida en extrema precariedad. En el caso de *El doctor Centeno* cubre una función narrativa de primer orden pues, a partir del motivo de la pedagogía, el asunto de la tuberculosis y la agonía que conlleva parece ser un método para que Centeno comprenda no solamente los peligros de la vida de artista sino, a la par, lo caduco del pensamiento romántico que le había asignado a este mal un tinte casi heroico. En cambio, Andrea Sperelli, desde su rol aristocrático, estaba muy lejos de estas problemáticas, aunque bien pudo haber contraído la otra enfermedad del siglo: la sífilis. Por el contrario, D'Annunzio, con la intención de construir un mundo narrativo pautado por la belleza (*Il piacere* coincide con su momento de comunión esteticista) apenas tiene en cuenta esta clase de conflictos. Asimismo, cuando el autor italiano concede a su héroe una posición aristocrática como punto de arranque, elimina de tajo posibles sucesiones narrativas de ascenso. Con esta supresión desaparecen a su vez los motivos del arribismo y la bohemia; en

cambio se vuelve nítido el *spleen* baudelairiano que es referido también como uno de los males del siglo, en especial de sus postrimerías.

Es cierto, al mismo tiempo, que el tratamiento del motivo de la bohemia por parte de Galdós tiene una naturaleza muy diversa a la que opera en la primera mitad del XIX ya que dicha postura, con el correr del siglo, cada vez se asocia más al estado depauperado que vivieron Verlaine y Rimbaud o aquél que Valle-Inclán pinta de modo magistral en su pieza, y no a la aventura con posible retorno de los simpáticos personajes de Murger. Asimismo, el del artista bohemio y el del dandi son dos modos de articular al héroe artista que pierden su vínculo originario, y de los que Miquis y Sperelli son muestras perfectas.

Referencias bibliográficas

- CALVINO, Italo. (2011 [1988]). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Mondadori.
- CHAVES, José Ricardo. (1996). “Bajo el signo de Orfeo: duelo, melancolía y castración del héroe decadente”. *Poligrafías. Revista de Literatura Comparada*, (1), 163-185. <https://doi.org/10.22201/ffyl.poligrafias.1996.1.1578>.
- D’ANNUNZIO, Gabriele. (1913). “L’arte literaria nel 1892 – La poesía”. *Pagine disperse. Cronache, mondane, letteratura, arte* (Alighiero Castelli, Ed.) (pp. 550-552). B. Lux.
- D’ANNUNZIO, Gabriele. (1995 [1889]). *Il piacere*. Mondadori.
- FLORES RUIZ, Eva Ma.; LUNA RODRÍGUEZ, Juan David. (2005). “Tuberculosis y escritura, las dos muertes de *El Doctor Centeno*”. *Revista de Literatura*, 67(133), 49-75. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2005.v67.i133.113>.
- GAROSI, Linda. (2009). “El personaje del esteta en la obra narrativa de Gabriele d’Annunzio y Ramón del Valle-Inclán: análisis y valoración”. *Analecta Malacitana*, (27), 69-87.
- GIBELLINI, Pietro. (2010). “Introduzione”. En Gabriele D’Annunzio, *Alcione* (Pietro Gibellini, Ed.). Einaudi.
- LAVAGETTO, Mario. (2001 [1985]). *Freud la letteratura e altro*. Einaudi.

- MAINER, José Carlos. (2003). “El romanticismo ha muerto: *El doctor Centeno* (1883) como novela de artistas”. En Felipe Vicente Garín Llombart y Facundo Tomás Ferré (Coords.), *En el país del arte: 3er Encuentro internacional: La novela del artista* (pp. 221-245). Biblioteca Valenciana.
- MÚGICA RODRÍGUEZ, Cristina (2017). *Escritura y locura en tres novelas contemporáneas de Benito Pérez Galdós: El doctor Centeno, La desheredada y Fortunata y Jacinta* (Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperada de https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000765359.
- OLIVA, Gianni. (1992). *D’Annunzio e la poetica dell’invenzione*. Mursia.
- OLIVA, Gianni. (2017). *D’Annunzio. Tra le più moderne vicende*. Bruno Mondadori.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (2008 [1883]). *El doctor Centeno* (Isabel Román Román, Ed.). Universidad de Extremadura.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel. (2008). “Estudio preliminar”. En Benito Pérez Galdós, *El doctor Centeno* (Isabel Román Román, Ed.) (pp. 11-100). Universidad de Extremadura.
- SCOTTO DI CARLO, Assunta Claudia. (2017). “Il ritorno dei personaggi e le trasformazioni della borghesia in Galdós”. *Status Quaestionis*, (12), 76-99.
- VITAL, Alberto. (2012). *Palabra clave. Géneros inesperados y personajes esenciales de la literatura*. Taurus.



“ERA AQUELLO UN MUSEO MATRITENSE”: ACERCA DE LA CURSILERÍA
EN *TORMENTO* Y *LA DE BRINGAS* DE BENITO PÉREZ GALDÓS

“IT WAS A MATRITENSE MUSEUM”: ABOUT THE *CURSILERÍA* IN BENITO PÉREZ GALDÓS’
TORMENTO AND *LA DE BRINGAS*

Pablo MUÑOZ COVARRUBIAS

Departamento de Filosofía

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA – IZTAPALAPA | Ciudad de México, México

Contacto: juanpablomunozcovarrubias@gmail.com

Resumen

La de Bringas fue publicada en 1884 y se convirtió en una de las novelas más estudiadas dentro de la producción de Benito Pérez Galdós. La crítica ha estudiado su estructura, su sentido y su trascendencia para entender el concepto galdosiano de la novela contemporánea. Incluso, se considera como un texto que refleja el profundo conocimiento de la sociedad española durante un momento crucial: los meses previos a la Gloriosa. La caracterización del personaje principal de la novela —Rosalía de Bringas— sólo puede entenderse si consideramos su apasionada preferencia por los vestidos y los objetos de lujo y su pertenencia a la clase media alta. Este artículo sugiere que la cursilería la define y la construye. Para ilustrar este punto se consideran otros textos de Pérez Galdós, principalmente *Tormento*, así como *Lo prohibido* y *La desheredada*. Los actos y las decisiones de Rosalía son influidos cada vez más por su ambición social. Nuestro análisis de la novela rastrea su camino hacia la cursilería. Al intentar alcanzar una imagen ideal, el personaje se aleja cada vez más de sus orígenes. La moda tiene el poder de seducirla y de distorsionar su conducta de tal modo que su único propósito sea el de la acumulación. Para

Abstract

La de Bringas was published in 1884 and has remained one of the most discussed novels penned by Benito Pérez Galdós. Critics have studied its structure, meaning, and transcendence to better understand Galdós’ conceptualization of the contemporary novel. Furthermore, it has been seen as a text that embodies the profound knowledge of Spain’s society during a crucial time: the months before la Gloriosa. The traits and characterization of the novel’s main character—Rosalía de Bringas—can only be understood by following her passionate preference for garments and luxury items and by considering her affiliation to the higher middle class; this article suggests that *cursilería* defines and shapes her. To fully probe this point other texts by Pérez Galdós are taken here into account, chiefly *Tormento* as well as *Lo prohibido* and *La desheredada*. Rosalía’s actions and decisions become more and more influenced by social ambition. Our analysis of the novel reflects on her path toward *cursilería*. By adjusting her image to an ideal, the character becomes more and more displaced from her original habitus. Fashion has the power to seduce her and dislocate her conduct in such a way accumulation becomes her sole



demostrar la validez de la hipótesis, aquí se comentan varios pasajes pertenecientes a *La de Bringas*.

life purpose. Many scenes from *La de Bringas* are discussed to demonstrate such a hypothesis.

Palabras clave: Benito Pérez Galdós, novela española, novela contemporánea, análisis del discurso narrativo, cursilería

Keywords: Benito Perez Galdos, Spanish fiction, contemporary fiction, narrative discourse analysis, cursilería

Tienen estos cuadros [de Galdós] valor sociológico muy grande, que ha de ser apreciado rectamente por los historiadores futuros; tienen a veces gra-cejo indisputable en que el novelista no desmiente su prosapia castellana; tienen, sobre todo, un hondo sentido de caridad humana, una simpatía universal por los débiles, por los afligidos y menesterosos, por los niños abandonados, por las víctimas de la ignorancia y del vicio, y hasta por los cesantes y los llamados cursis.

—MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO, “DON BENITO PÉREZ GALDÓS”

Es el propósito de estas páginas estudiar los usos de lo cursi, primordialmente, en una de las novelas contemporáneas de don Benito Pérez Galdós: *La de Bringas* (1884). Del mismo año es la publicación de *Tormento*, obra en que ya aparece Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas; su revisión es, pues, forzosa en este trabajo. Además, tomaré en cuenta algunas de las alusiones a la cursilería que se incluyen en otras obras del periodo: esos “cuadros de valor sociológico” de los que habló Menéndez Pelayo (1979) y que son, claro está, mucho más que eso.

Debido a que los orígenes históricos y los significados del concepto *cursi* han sido tratados antes por diversos investigadores, no es mi intención profundizar en su sentido y su historicidad,¹ pero tampoco puedo ignorar algunas de las aportaciones

¹ Son diversas las dificultades que existen para definir la palabra *cursi*, pero en muchas ocasiones equivale a “mal gusto”. De acuerdo con Joan Corominas (1973), la etimología de la palabra es incierta, pero el estudioso indica que apareció en primer lugar en Andalucía y que provendría del árabe marroquí, lengua en que significa “figurón, personaje importante”, y es aplicación metafórica de la palabra ‘silla’, que en otras partes se registra en el sentido de ‘ciencia, saber’, ‘sabio, docto’ y ‘cátedra de profesor o predicador’; de ahí se pasaría a ‘pedante’, ‘presuntuoso’, y la acepción española. Como puede derivarse, en la explicación de Corominas se destaca la ridiculez de que adolece toda persona cursi. Por ser un concepto tan arraigado en la cultura hispánica, y por su gran especificidad conceptual, resulta difícil traducir el término a la lengua inglesa.

acerca de esta cuestión. Recordemos, por lo menos, una de las propuestas de Noël Valis (2002) a este respecto que nos guiará en este estudio: “Cursilería is the effect produced when there are insufficient means (economic, cultural, social) to achieve desired ends; hence, for example, the now classic image or the señorita cursi” (11).

Lo que me interesa, sobre todo, es rastrear la importancia mayúscula que posee lo cursi en *La de Bringas*, la forma particular en que Pérez Galdós concibe allí la cursilería como un elemento central de la narración y de la caracterización de una *señora cursi*, y el hecho de que su presencia se reitere con tal fuerza que se convierte sin duda en uno de los rasgos principales de la personalidad de Rosalía y su mayor mancha y pecado: un anatema. Como bien lo ha observado Carlos Moreno Hernández (2016), no es una casualidad que el auge de lo cursi ocurra en esa tensión que transcurre entre las sobrevivientes huellas del Romanticismo y las prácticas realistas en el arte. El mismo investigador explicó por medio del uso de la moda el funcionamiento central de la cursilería: como un disfraz fallido.

Vale la pena anotar el hecho de que al momento de escribir el ciclo de textos novelísticos de las “novelas contemporáneas” Pérez Galdós conocía muy bien lo cursi como concepto y como fenómeno de la realidad social. Puede además verificarse la importancia que tuvo para él en la medida en que aparece recurrentemente en sus libros, en la configuración de los personajes y como aspecto que incluso se discute. Un ejemplo de ello puede encontrarse en una escena de *Lo prohibido* de 1884 en que el protagonista de la novela y su prima Elisa, su amante, ven y escuchan desde su hogar a los *otros*: “¡Con qué desprecio oíamos, desde mi gabinete, el rumor del tranvía, las voces de las personas y el rodar de coches! Y más tarde, cuando la turba dominiguera se posesionó de la acera de Recoletos, nos divertimos arrojando sobre aquella considerable porción del mundo que nos parecía cursi frases de burla y de desdén” (Pérez Galdós, 2001: 304). Me ha importado citar el anterior fragmento, pues incluye lo que se convierte en una tendencia en diversos textos galdosianos: la recreación de la mirada juiciosa puesta en los demás. De este modo, se reafirma la posición elevada de algunos de los personajes que se consideran finos, con buen gusto y mucha clase.

Para el investigador Francisco Ynduráin (1980), Pérez Galdós empezó a familiarizarse con lo cursi por lo menos desde la década del setenta. Dice Ynduráin que si bien el término no aparece en las publicaciones galdosianas de ese momento, sí lo incluyen los periodistas que publicaban donde él solía hacerlo también. Ynduráin ha

estudiado de forma general el fenómeno de lo cursi en los textos narrativos de Pérez Galdós y ha identificado un par de ideas que sin duda son de utilidad para realizar el análisis que me he propuesto. Por ejemplo, la noción de que Pérez Galdós haya aprovechado las vestimentas para representar y hacer palpable la cursilería de sus personajes; en el ejemplar caso de Rosalía, como ya lo veremos, la obsesión que consiste en comprar ropa y telas, y estar a la moda e imitar e interpretar lo visto en los figurines de las mejores tiendas de Madrid (su amiga, la Marquesa de Tellerías, hizo ver a Rosalía que imitar excesivamente los modelos de los figurines podía implicar incurrir en lo cursi). Es verdad lo que señala Ynduráin acerca del vínculo entre la clase media y la cursilería: sólo los que busquen elevar su posición dentro del tejido social corren el riesgo de caer en tal craso error (Rosalía es la esposa de un burócrata que nunca podrá pertenecer a la aristocracia y que se esfuerza por aparentar una superioridad imposible de lograr).²

Otra noción de Ynduráin que resulta pertinente recordar aquí es la idea de que lo cursi es un fenómeno que sólo puede aparecer en el espacio urbano, en este caso, típicamente en Madrid. Como en su momento lo señaló Leopoldo Alas (1979), a Pérez Galdós le tocó ser un novelista *urbano*. Acaso hay que agregar que Pérez Galdós asocia muchas veces lo cursi con la pobreza, con las condiciones de una vida más bien miserable y con los anhelos imposibles. En las siguientes páginas, defenderé la idea de que la cursilería es uno de los elementos centrales en las novelas estudiadas y que el gran fracaso de Rosalía Pipaón de la Barca radica en haber caído en el pecado de lo cursi.³

Acerca de *La desheredada* y lo cursi

Antes de dedicarme al estudio y al comentario de *Tormento* y, centralmente, de *La de Bringas*, me gustaría revisar la forma en que lo cursi aparece en una larga novela

2 Este mismo planteamiento es compartido por Carlos Moreno Hernández (1995), quien ha ofrecido un esquema en que se explican los tres grandes momentos históricos de la cursilería. El esquema es interesante porque en él Moreno Hernández retrata la forma en que aparece lo cursi, se expande y se convierte, posteriormente, en asunto tocado por las novelas del realismo español.

3 Un ejemplo que bien podría servir para, desde ahora mismo, ilustrar este punto lo encontramos otra vez en *Lo prohibido*, cuando el narrador solicita a su amante moderar sus gastos: “¡Si digo que te has de asustar cuando me veas hecha una pobre cursi, defendiendo el ochavo y apartada de todas esas farándulas que me han sido tan agradables y que han estado a punto de perderme!” (Pérez Galdós, 2001: 301).

de 1881 de Pérez Galdós, una obra en que de forma tangencial aparece la cursilería, pero que es un antecedente fundamental para este trabajo por las razones que se van a presentar a continuación. En *La desheredada* hallamos un personaje inolvidable de la producción galdosiana, riquísimo por los matices que contiene. Isidora Rufete, protagonista de la novela, posee un anhelo muy parecido al de Rosalía de Bringas por destacar, pero es necesario hacer una distinción que las diferencia radicalmente. Mientras que Rosalía se esfuerza en aparentar algo que ella no es, alguien por encima de su clase social, Isidora vive con el convencimiento de que algún día los demás tendrán que reconocerla por su naturaleza verdadera pero hasta entonces oculta: como una mujer noble por su supuesta pertenencia a una familia con título; tiene la ilusión de haber perdido en la juventud el contacto con su madre difunta y con su abuela.

Al igual que Rosalía de Bringas, y que Elisa de *Lo prohibido* y otros personajes femeninos galdosianos, por ejemplo, Doña Pura en *Miau* (1888), Isidora sufre por las constantes deudas, por los préstamos, y es la víctima de las tiendas, de las frivolidades y de los acreedores. Desde su posición, desde la ilusión en que decide vivir, se otorga a sí misma la capacidad de criticar a los demás en sus intentos por parecer lo que, según ella, jamás logran ser por más que se esfuercen (si bien Isidora es una mujer pobre, se imagina a sí misma como una dama de la clase alta y la nobleza; por eso se salva de ser una cursi). Importantemente, en esta novela se señala que lo cursi “nace del prurito de competencia con la clase inmediatamente superior” (Pérez Galdós, 1967: 174). A pesar de su pobreza, Isidora estaría colocada en un escalafón alto dentro del contexto de ese *museo matritense* por sus soñados y falsos orígenes; ese *museo* en que, como lo leemos en *Lo prohibido*, hay extraños y peculiares seres que configuran una variopinta colectividad: “vi tal cantidad de personas y alimañas que era aquello un museo matritense, mejor para apreciado en conjunto que para reproducido en sus múltiples, varias y pintorescas partes” (Pérez Galdós, 2001: 277).

En *La desheredada*, Isidora aconseja a su tío y también a las hijas de José Relimpio acerca de cómo vestirse y acerca de cómo actuar socialmente, asuntos que ella ha estudiado a fondo y que domina. Sabe bien Isidora que todos esos intentos ajenos fallarán debido a que no está en la naturaleza de sus parientes lograr los efectos deseados por una predisposición casi genética: “Estas pobres cursis —decía para sí— se despepitan por imitarme, y no pueden conseguirlo” (Pérez Galdós, 1967: 134). La forma en que las Relimpio se aderezan para lucir bien vestidas es por medio de

un sistema que también practica Rosalía de Bringas de forma casi permanente: adueñándose de trapos de segunda mano, haciendo los arreglos necesarios, reciclando lo que otrora fue bello y nuevo.⁴ Todo esto se evidencia, precisamente, al imitar a los miembros de una clase social superior, y es el camino más rápido, sin embargo, para llegar a la cursilería y el ridículo.

En *La desheredada*, el narrador se tiñe con el punto de vista de Isidora y explica la forma en que, gracias a los procesos industriales, ciertas prendas y aditamentos, objetos antes exclusivos para los pudientes y los nobles, se han democratizado, por tanto, se han vulgarizado: “¿Qué mujer no tiene sombrero en los años que corren? Solo las pordioseras que piden limosna se ven privadas de aquel atavío; pero día llegará, al paso que vamos, en que también lo usen. La Humanidad marcha, con los progresos de la industria y la baratura de las confecciones, a ser toda elegante o toda cursi” (Pérez Galdós, 1967: 136). Como puede deducirse, los procesos de la industrialización fomentan indirectamente la cursilería.

Si bien la cursilería es una enfermedad mayormente padecida por las mujeres, es también posible que la sufran los varones. Por ejemplo, Melchor Relimpio, personaje de *La desheredada*, intenta por medio de su arreglo personal crear la falsa ilusión de pertenencia a una clase social que le es ajena: “Él no era rico, pero era preciso parecerlo; es decir, vestirse como los ricos, tratar con ricos. Es cruel eso de que todos seamos distintos por la fortuna y tengamos que ser iguales por la ropa. El inventor de las levitas sembró la desesperación en el linaje humano” (Pérez Galdós, 1967: 139). Como se ve, los comentarios acerca de la cursilería en *La desheredada* ya apuntan siempre hacia lo mismo: la imitación fallida y la ropa. Hay que señalar que en un momento importante de esta novela el concepto de lo cursi se convierte en un asunto mucho más profundo. Me refiero al desengaño que sufre Isidora cuando padece los agravios de su amante; lo peor será descubrir que ella era para él una cursi, una *cursilona*. Rosalía de Bringas es víctima de una parecida ofensa.

4 Según Jo Labanyi (1990), “The free flow of capital is mirrored in the description of fashion, the only expanding industry referred to in the novel. Clothes are in a constant state of metamorphosis as old garments are transformed into new, abolishing the difference between primary materials and secondary manufacture” (31).

Acerca de *Tormento* y lo cursi

Tormento (1884) empieza casi un año antes de los eventos narrados en *La de Bringas*. En este libro ya aparecen delineadas muchas de las características, manías, comportamientos, peculiaridades, obsesiones y defectos de los personajes de esa otra novela. Todos los defectos que poseen son un infranqueable impedimento para que puedan enfrentar el mundo con inteligencia y con dignidad. Sólo al final de la segunda entrega, es decir, al final de *La de Bringas*, veremos a Rosalía preparada para enfrentar la vida real, pero únicamente después de haber errado de forma reiterada en las maneras básicas del mundo, después de haber caído una y otra vez en las tentaciones mercantiles y en los créditos difíciles de pagar. Como bien lo señala Valis (2002), “the devastating image of pervasive cursilería is transmitted through an economy of transactions based on credit. This association between credit and cursilería is fundamental: lo cursi represents insufficient cultural credit” (150). Es, pues, Rosalía un personaje que se va armando durante el transcurso de estas dos novelas hasta llegar a esa imagen última de mujer acaso libertina y esperanzada, capaz de enfrentar la realidad de un mundo en aparente descomposición y en reacomodo: el de la Primera República Española. Uno de los rasgos que más pesan en el dibujo de este personaje —me refiero a su obsesión por los trapos— ya aparece anunciado en *Tormento* y alcanza su clímax en *La de Bringas*: su enfermiza pasión por las ropas, por la moda y por el lujo. Estos territorios son tan resbaladizos que causan, en efecto, que incurra en comportamientos propios de una cursi. Como lo apuntó Valis, carece de ese *crédito cultural*.

Desde la primera novela, Rosalía se distingue por “cierta manía nobiliaria”. Sus apellidos se abultan dándole una pátina que no va a corresponder con la realidad de su posición dentro de la sociedad española por la falta de un linaje aristocrático que así la valide. En las páginas de *Tormento*, hallamos a los Bringas en el comienzo de su breve vida palatina, en un hogar que ella y su marido adornaron gracias a los “despojos de la ornamentación de Palacio” (Pérez Galdós, 2000: 16). De forma estrepitosa, observamos cómo esa nueva situación, esa deslumbrante incorporación al mundo de la corte y de la burocracia, termina por hacer desvariar a esta mujer. Sólo ha de pasar un año para que ella modifique por completo su visión de la vida, su desempeño como esposa, y para que descubra las enormes ventajas de su disponibilidad sexual desde un punto de vista económico y no desde la inocencia romántica de, por

ejemplo, una Ana de Ozores, personaje que es, en el ancho mundo de la novela decimonónica española, su contraparte. (En Rosalía no hay romanticismo ni tampoco rastro alguno de espiritualidad ni nada que la engrandezca.)

En *Tormento*, Rosalía empieza a sufrir sin duda una transformación devastadora. Si en el capítulo 27, por la falta de cuidado en su vestimenta casera, se le pudo haber tomado por una simple “patrona de huéspedes”, conforme avanza el libro adquiere un mayor cuidado en aquello que tiene que ver con su arreglo personal; incluso al moverse entre las paredes de su hogar intenta lucir de acuerdo con su rango imaginado. Hacia el final de la novela en cuestión, Amparo nota la transformación en la vestimenta de su ama y su pariente: “Había observado Amparo ciertas novedades en el carácter de Rosalía, y era que se le había desarrollado el gusto por las galas, y despuntaban en ella coqueterías y pruritos de embellecerse, que antes sólo tenía cuando se presentaba en público. Dentro de casa, no estaba ya nunca la vanidosa dama tan desgarbada ni con tanto desaliño vestida como antes” (Pérez Galdós, 2000: 142). Se trata de lo que Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga definieron en el estudio de su edición de *La de Bringas* (Pérez Galdós, 1997) como “ansiedad casi grotesca” por los ropajes y por las telas.

Es importante, en la medida en que nos revela esa tendencia ambiciosa que se iba poco a poco albergando en el alma de Rosalía, recuperar aquí un largo fragmento de *Tormento*. De esta cita, hay que tomar en cuenta para el análisis sobre todo el cierre por lo que allí se apunta acerca de la imagen *adulterada* y *falsa* de la mujer, elemento desde el cual empieza a brotar y a desbordarse ya sin remedio lo cursi. La escena se corresponde con el momento en que la mujer de Bringas sueña con gozar de las posesiones que Agustín Caballero dejará tras irse de Madrid:

Rosalía empezó a dar palmadas, como si estuviera en un teatro, y su alborozo era tan vivo que no acertaba a expresar su júbilo de otra manera. Más tarde, camino de su humilde morada, soñaba despierta por las calles. “Es nuestro —pensaba—, es nuestro...”. Y después de recebar su imaginación en las hermosuras de la casa de la calle del Arenal, vivienda de ricacho soltero, veía montones de rasos, terciopelos, sedas, encajes, pieles, joyas sin fin, colores y gracias mil, los sombreros más elegantes, las últimas modas parisienses, todo muy bien lucido en teatros, paseos, tertulias. Y esta grandiosa visión, estimulando

dormidos apetitos de lujo, le mareaba el cerebro y hacía de ella otra mujer, la misma señora de Bringas retocada y adulterada, si bien consolándose de la falsificación con las ardientes borracheras del triunfo. (Pérez Galdós, 2000: 200)

Rosalía esperaba, como lo demuestra la cita, aprovechar las riquezas ajenas. Casi todo lo que Rosalía y Francisco Bringas han acumulado es el resultado de un proceso de reciclaje y de rescate de los desperdicios y los despojos ajenos (las compras autorizadas por Francisco Bringas son siempre pocas y programadas). Cuando lleguemos a *La de Bringas*, veremos cómo el guardarropa de Rosalía se configura por los estratégicos regalos de la Marquesa de Tellerías y por las adquisiciones que, en contra del buen juicio, va adquiriendo la mujer de Thiers y que pueden llevarla a la ruina personal y familiar. Todo empieza a descontrolarse tras la compra de una innecesaria manteleta, el cebo que casi la lleva a la perdición capitalista.⁵

La trampa en que cae Rosalía de Bringas equivale a la trampa en que cayó Eva en las míticas páginas del Antiguo Testamento. La pasión que Rosalía siente —el deseo que la ha de guiar— es equivalente al de la carne, sentimiento pecaminoso que en el transcurso de la novela no ha de experimentar ni de vivir por ningún hombre; el narrador observa que Rosalía sintió en la sangre el “ardor del deseo” después de haber visto la manteleta. Uno de los engaños primordiales que ella lleva a cabo, tan grave o acaso aún más grave que entregarse a otro hombre que no sea su esposo, consistió en burlarse de su marido ciego y vestir una bata de seda en casa, uno más de sus embustes, un objeto al que no debió tener acceso por las economías familiares y que lo goza sensualmente. Acerca de ese “ardor del deseo” que despiertan los objetos en Rosalía, las prendas y las telas, Valis (2002) ha señalado que las cosas sufren en este libro un proceso de erotización en cuanto que son ardorosamente deseadas por la protagonista de la novela.

El hogar de los Bringas recrea espacios lujosos conocidos; de esta forma, se construye una atmósfera artificial, falsa y cursi. Vale la pena recordar el hecho de que es durante el estreno de su nuevo hogar, en las páginas iniciales de *Tormento*, cuando los diferentes cuartos son bautizados con nombres que hacen pensar en las salas del

5 Como lo ha visto Corujo Martín (2020), “Rosalía se infiltra en la esfera urbana y en la emergente sociedad capitalista desplegando una constante actividad consumista” (72).

Palacio Real.⁶ Como ya se ha dicho, todo es copia de algo previo, casi todo es despojo, todo es imitación abaratada por los recursos limitados del burócrata y por su rigurosísima economía. Al meditar acerca de la casa de los Bringas, José F. Montesinos (1969) la describió como la casa cursi por excelencia. No sólo en la decoración de la casa es factible reconocer ese deseo de hacer pasar una cosa por otra. Incluso, el cuerpo de Rosalía es el resultado de una suerte de espejismo patrocinado por la fuerza y por la justeza de una prenda íntima; ella posee una imagen ficticia fabricada por la deformación corporal, tal y como se lee en *Tormento*: “Fuertemente oprimida dentro de un buen corsé, su cuerpo, ordinariamente flácido y de formas caídas, se transfiguraba también, adquiriendo una tiesura de figurín que era su tormento por unas cuantas horas, pero tormento delicioso, si es permitido decirlo así” (Pérez Galdós, 2000: 39).⁷

En *La de Bringas* la veremos liberada y en presencia de su esposo, de “esa máquina de corsé donde su carne, prisionera, reclamaba con muy visibles modos la libertad” (Pérez Galdós, 1997: 115). Sus galas y su figura pueden confundir al espectador despistado y hacerle creer que, por su porte, es una duquesa, pero nosotros, como sus lectores y conocedores del punto de vista del narrador, como cómplices, sabemos que se trata sencillamente de la esposa de un funcionario con una situación más que ambivalente dentro del tejido social: “era simplemente la de Bringas; una persona conocidísima entre vulgar y distinguida” (Pérez Galdós, 2000: 41). Ese espacio que va a ocupar Rosalía, entre la distinción y la vulgaridad, es precisamente el espacio llano de la cursilería. También ese espacio puede ser definido, tal y como lo propone el narrador, como el de la áurea miseria, término paradójico que se inserta cuando se nos indique que si Rosalía y Francisco asistían muy de vez en cuando al teatro, sólo lo hacían cuando eran invitados, por una suerte de limosna, no por haber realizado ellos el pago de las entradas con su dinero: fingían tener un lugar por derecho propio, una butaca, para así contemplar el doble espectáculo teatral y social; y para ser, además, vistos y percibidos como miembros de una comunidad a la que tangencialmente pertenecían, pero tan sólo por un efecto de una percepción.

Habrà siempre algo que revele la condición verdadera de Rosalía, un signo que termine con esa ilusión sostenida a base de créditos peligrosos, palabras engoladas,

⁶ Entre otros, Wright (1982) ha estudiado la decoración y los espacios de la casa.

⁷ Acerca de las representaciones del cuerpo en *La de Bringas*, véase Tsuchiya (1993).

arrebatos crueles, comportamientos impostados, ropas y objetos. Aquello que la traiciona tiene que ver siempre con su imperdonable cursilería. Tempranamente, el narrador de *Tormento* afirma lo siguiente acerca del espíritu cursi que tiñe los hechos y las maneras de la señora Rosalía de Bringas, sus aires de falsa grandeza: “La posición social de Rosalía Pipaón de la Barca de Bringas no era, a pesar de su contacto con Palacio y con familias de viso, la más a propósito para fomentar en ella pretensiones aristocráticas de alto vuelo; pero tenía un orgullete cursi, que le inspiraba a menudo, con ahuecamiento de nariz evocaciones declamatorias de los méritos y calidad de sus antepasados” (Pérez Galdós, 2000: 24). En ese gesto, en esa pretensión de linaje, subyace una conducta que podría ser considerada como un rasgo definitivo de su personalidad: ese *orgullete cursi*, esa falsedad, ese deseo de aparentar lo que no se es, esa ambición que incluso la lleva a lamentar no poder casar a su pequeña hija con su primo Agustín Caballero (o ella misma casarse con él), su rico pariente indiano. Todo lo anterior, este amplio conjunto de conductas, actitudes y ambiciones es lo que, hacia el final de *La de Bringas*, termina por dibujarla de cuerpo entero como un personaje insatisfecho con su propia situación de vida; y lo que es aún peor: reconocido por los demás como una cursi total o como una falsaria. Ese mismo *orgullete* hace su reaparición en *La de Bringas*: “En la vecindad había familias a quienes Rosalía, con todo su orgullete, no tenía más remedio que conceptuar de superiores. Otras estaban muy por bajo de su grandeza pipaónica; pero con todas se trataba” (Pérez Galdós, 1997: 74).

En *Tormento*, Rosalía también se va a caracterizar, entre otros detalles, por su crueldad, sobre todo cuando maltrate a Amparo Sánchez Emperador. Según lo asentado por Montesinos (1969), acaso Rosalía sea el más detestable de entre todos los personajes creados por Pérez Galdós: ella humilla y vuelve a humillar a la huérfana, a la pobre y desvalida protagonista de *Tormento*, a la chica que toma por criada y a la que forzosamente intenta llevar al convento para que tome los hábitos y le dé renombre de buena cristiana a su patrona. Rosalía también sería detestable por la banalidad con que se deja conducir por la vida, por la ambición y por el creciente desprecio con que piensa en su esposo sin que éste lo sepa, “este poquitacosa de Bringas”. No olvidemos, por cierto, una de las últimas escenas de *Tormento*, el diálogo en que Felipe Centeno indica haber visto a Rosalía robar algunas de las pertenencias de la casa de su querido amo don Agustín Caballero. Los desplantes de crueldad se vinculan, sin embargo, directamente con los desplantes de cursilería: son fútiles estrategias para

elevar su lugar en el mundo. Sirven a Rosalía para imaginariamente ubicarse en su propia representación de las cosas del mundo, en un escalafón más alto dentro del rígido esquema social de la época.

Mientras Amparo es capaz de aguantar las humillaciones por los pequeños beneficios económicos que recibe de los Bringas, en cambio su hermana Refugio se niega a pagar ese mismo precio, esos maltratos. Mucho más libre, de una belleza por completo distinta, menos “clásica y romántica”, dueña de un “seno harto abultado”, modelo de pintores, Refugio prefiere vagar por las calles y llevar una vida libre y licenciosa, sin dar cuenta de ninguno de sus actos. Es Refugio, desde las páginas de *Tormento*, quien detecte y desnude el mayor y más despreciado defecto de la señora Rosalía: su cursilería. En una conversación con su hermana no sólo destaca este rasgo, sino que también observa lo que ya se ha señalado, la falsedad detrás de cada posesión, de cada vínculo, de cada singular acto de Rosalía, de cada cosa conseguida y atesorada por ella. Pero hay que mencionar que esta misma falla es, según lo que se repite tanto en *Tormento* como en *La de Bringas*, el talón de Aquiles de gran parte de la burguesía española, tal y como bien lo supo reflejar Mariano José de Larra (1986) en muchos de sus lúcidos artículos para la prensa (pienso, por ejemplo, en “Empeños y desempeños” de 1832). En este caso, el comentario aparece en boca de un personaje novelístico (Refugio), pero para nada dista de lo que nosotros podríamos encontrar en un cuadro costumbrista de la primera mitad del siglo XIX. Leamos pues este punzante comentario de *Tormento*:

Humíllate más, sírvelos, arrástrate a los pies de la fantasma, límpiale la barba a los niños. ¿Qué esperas? Tonta, tontaina, si en aquella casa no hay más que miseria, una miseria mal charolada... Parecen gente, ¿y qué son? Unos pobretones como nosotros. Quítales aquel barniz, quítales las relaciones, ¿y qué les queda? Hambre, cursilería. Van de gorra a los teatros, recogen los pedazos de tela que tiran en Palacio, piden limosna con buenas formas... No, lo que es yo no los adulo. En mí no machaca la señora doña Rosalía, con sus humos de marquesa. (Pérez Galdós, 2000: 55)

En gran medida, esta respuesta adelanta la que acaso sea la escena primordial de *La de Bringas*, la escena en que termina por resolverse la peripecia del dinero reiteradamente

adeudado. Me refiero al pasaje en que Rosalía acudirá con Refugio para pedir el dinero que debe en un acto de máxima desesperación tras agotar todas las demás posibilidades y de saberse entre la espada y la pared por las deudas contraídas. Lo que llama la atención es el hecho de que en dicha escena Refugio acuse a la consejera y amiga de Rosalía, a la Marquesa de Tellerías, de haber sido ella quien hubiese tenido aquella epifanía y aquel atrevimiento: calificar infamemente a la esposa de Francisco Bringas como una cursi. En realidad, la lectura en conjunto de los dos *episodios* hace pensar en otra cosa muy diferente: que Refugio haya querido dañar a Rosalía donde la herida podría ser peor y más honda; y que hubiese puesto tal insulto en boca ajena sabiendo cuánto importaba a la señora de Bringas la opinión de aquella mujer socialmente encumbrada, a la que tenía por amiga y consejera. O bien, puede pensarse que Refugio coincidirá, por su parte, con la Marquesa en el mismo enjuiciamiento. A pesar de ser una de las escenas más comentadas por los lectores de *La de Bringas*, entre otros por William Shoemaker (1959), valdrá mucho la pena analizarla en el contexto de este breve trabajo porque será entonces cuando el concepto de *cursilería* alcance su cúspide y su mayor importancia, según me parece, dentro del amplio contexto de las “novelas contemporáneas”.

Acerca de *La de Bringas* y lo cursi

La de Bringas empieza con una de las imágenes que más han comentado los diversos críticos del libro y que determina la historia.⁸ Me refiero al episodio y la presentación del cenotafio. Esa apertura, en que pareciera no ocurrir nada, ya que únicamente se trata de la descripción de un objeto que poco a poco nos es revelado, pues al comienzo nosotros ignoramos de qué se trata con exactitud por un muy curioso juego de perspectivas

⁸ Acerca del comienzo de la novela, véase Bergmann (1985) y Franz (1996). También Claudia Medina Ramírez (2012) ha visto la dimensión cursi en el cenotafio. La investigadora observó que los cenotafios estuvieron de moda en los años cincuenta y sesenta del XIX, de tal modo que Bringas fabrica algo que ha pasado de moda. Medina Ramírez (2012) escribió lo siguiente acerca de la escena con que se abre la novela: “Este paisaje sentimental nos anuncia la pretensión de Bringas por copiar a la Naturaleza y también incluir elementos de otras épocas. El narrador emplea la técnica humorística para ridiculizar el mismo fenómeno del siglo XIX: la cursilería y la manipulación de símbolos para pagar una deuda política” (80). En su tesis de doctorado, Medina Ramírez (2011) también ha explorado la relevancia de lo cursi en las novelas aquí estudiadas de Pérez Galdós y dedica un capítulo al análisis de la cuestión (81-100) con algunos apuntes que ilustran, además, las conexiones intertextuales con *Las preciosas ridículas* de Molière.

y elisiones, sirve para definir, entre muchas otras cosas, la relación de Francisco Bringas con lo cursi. Baste decir aquí que otra vez se trata de un objeto elaborado por medio del uso de otros elementos de reciclaje; en este caso, los cabellos de los difuntos y de los familiares de la persona conmemorada (una tal Juanita de la que sólo sabemos que murió y que fue miembro de la dinastía de los arribistas Peces). De forma ingeniosa, el narrador juzga el cenotafio como cosa que, para el gusto de la época, ha caducado de forma definitiva. Al describir la arboleda del cenotafio creado por Francisco Bringas, se lee que determinado sauce del paisaje “era irremplazable en una época en que aún no se hacía leña de los árboles del romanticismo” (Pérez Galdós, 1997: 54).

El narrador también apunta, con un logrado sentido del humor, que para aquella época ese tipo de objetos, tan delicados y valorados en otro momento, sólo podían encontrarse “en el escaparate de anticuados peluqueros o en algunos nichos de camposanto” (Pérez Galdós, 1997: 58). Como ha observado Hazel Gold (1986), “it is an image of the other images, a simple stand-for-strand pastiche of fanciful Romantic engravings, status and paintings” (65). Es menos relevante la poca sofisticación del cenotafio que el hecho de que fuera elaborado por alguien ignorante del mal gusto de su propia creación. Importa más la cursilería de Francisco Bringas y menos que se trate de un objeto cursi.

Acerca de su vida matrimonial, hay un apunte en el capítulo 31 de la novela en que se describe el tipo de vida que hasta este momento había llevado el matrimonio constituido por los señores Bringas. La relación entre Rosalía y Francisco nunca tuvo por nota principal el amor: se trata de una relación burguesa que ilustra las expectativas que la sociedad podía mantener de una pareja que vive de acuerdo con las normas de la sociedad y de la religión. Es el periodo narrado en *La de Bringas* aquel que se corresponde con el incipiente abandono de las reglas que habían regulado equilibradamente sus soporíferas vidas. La ventaja de haber vivido según los principios morales y económicos de Thiers consistía en pasarla sin grandes aspavientos, pero sin grandes emociones, sin deudas ni acreedores, todos insertados en el prosaísmo de lo cotidiano e irremediabilmente inmersos asimismo en la cursilería. Este término está emparentado con la pobreza económica y con la tranquilidad de quien vive sin pedir crédito, sin deuda, tal y como lo deja entrever el narrador al absorber el punto de vista de Rosalía: “No deber a nadie era el gran principio de aquel hombre pedestre, y con él fueron tan cursis como honrados y tan pobretes como felices” (Pérez Galdós, 1997: 204).

Es interesante notar la frecuencia con que el término *cursi* va a aparecer casi siempre pegado del término *pobreza* y del término *miseria* a lo largo de las novelas contemporáneas. En *La de Bringas* es para Rosalía una “declaración de pobreza y cursilería” (Pérez Galdós, 1997: 235) aceptar quedarse en Madrid durante el verano debido a la falta de dinero para pagar el anhelado viaje. Del mismo modo, habría ciertos hábitos y costumbres que deberían ser evitados durante aquella temporada veraniega: “En su horrible hastío, no gustaba la Pipaón de ir al Prado, porque era esto como pasar revista de pobreza y cursilería” (Pérez Galdós, 1997: 242). Debido a que los Bringas no pasarán el verano en la costa, al menos Rosalía evitará bañarse en las aguas del Manzanares por hallarlo “pedestre y cursi” (Pérez Galdós, 1997: 245). Hay en el capítulo 44 una reflexión en que Rosalía parte de una consideración general de su esposo por medio de la supuesta humildad de sus ropas (en especial, una corbata), y que termina por reconocer en él ciertos aspectos que irían de la mano: su honestidad, su aparente santidad y su irremediable cursilería. Al ver Rosalía a su esposo dormir, después de infielmente haberse entregado al hombre que pensó podría salvarla en su peor momento económico, el texto incluye uno de esos momentos en que el tono de la narración de la novela nos recuerda los brotes de una especie de monólogo interior. Si bien la cita que transcribo es un poco larga, vale la pena leerla aquí completa por la forma en que en ella se relacionan los conceptos ya señalados (honestidad, pobreza, cursilería) y porque gracias a la cita hemos de saber qué entendía el personaje de Rosalía al usar la palabra *cursi* en la novela que le tocó protagonizar, el desprecio que reservaba quien la adjudicaba:

En dolorosa incertidumbre pasó la noche, despertando a cada instante al aguijonazo de su idea candente y aguda. El cuerpo dormía y la idea velaba. No podía la esposa mirar sin envidia la dulce paz de aquella conciencia que a su lado yacía. El dormir de don Francisco era como el de un mozo de cuerda que ha tenido mucho trabajo durante el día y que al cerrar los ojos se quita de encima también todas las cargas del espíritu. ¡Dichoso hombre! Él no tenía necesidades y era feliz con su traje mahón. No veía más allá de su corbata cursi y barata, de aquellas que venden los tenderos al aire libre instalados en la esquina de la Casa de Correos. “Dime tus necesidades y te diré si eres

honrado o no”. Este refrán le salía a Rosalía del cerebro sin que ella se diera cuenta de ser maestra en filosofía popular.

“Porque los santos, ¿qué fueron? —decía—. Personas a quienes no se les importaba nada salir a la calle hechos unos adefesios. Indudablemente, no tengo yo esta despreocupación, que es base de la virtud. Digan lo que quieran, el santo nace. No se adquiere este mérito con la voluntad, ni hay quien lo posea si no lo ha traído consigo desde el otro mundo. Mi marido nació para cursi y morirá en olor de santidad”. Esto no quitaba que le envidiase, pues iba viendo los sinsabores que trae y lo caro que cuesta el no querer ser cursi. La infeliz estaba rodeada de peligros, llena de zozobras y remordimientos mientras su esposo dormía tranquilo al lado del abismo. (Pérez Galdós, 1997: 270)

Como puede aquí verse, la contemplación que la mujer hace de su marido ocurre después del adulterio, y como si el engaño le hubiera servido para mirar con objetividad al esposo. Para nada es casual que al mirarlo descubra en su figura la de un “mozo de cuerda”, la de un hombre de una categoría inferior dentro de la sociedad. Se trata, de acuerdo con el impiadoso diagnóstico de Rosalía, de alguien sin necesidades ni deseos, un hombre que puede conformarse con su “traje mahón” y con su “corbata cursi y barata”, a diferencia de ella que anhela las mejores prendas de Madrid y París.

Algunas páginas antes de este incipiente monólogo interior, y de esta reflexión en torno a la santidad y la cursilería, Rosalía añoró los años previos de su matrimonio, cuando no vivía para adquirir tal o cual ropa. Como parte de esta mirada retrospectiva de sí misma, la señora de Bringas echa de menos “la época anterior de los trampantojos” (Pérez Galdós, 1997: 258), y se ve, en el pasado, desde la admiración, pero también con el rubor de haberse sabido una cursi: “y si por una parte no podía ver sin cierto rubor lo cursi que era en dicha época, por otra se enorgullecía de verse tan honrada y tan conforme con su vida miserable” (Pérez Galdós, 1997: 258). Nótese nuevamente la forma en que los términos *miserable* y *cursi* terminan por ser contenidos con una cercanía reveladora, además del concepto *honradez*. La Rosalía con que nos topamos en *La de Bringas* es el personaje detestable del cual habló Montesinos (1969); o como la describió Joaquín Casalduero (1951), no sin ciertos prejuicios en torno al papel que debía cumplir la mujer: “Ella, como su marido, sus amigos, la sociedad de que forma parte, es algo rastrero y mediocre. Falta a todos los deberes de madre, de esposa, y sin embargo su imaginación no va más allá de comprarse un retazo de tela o arreglarse un traje viejo” (98).

Para valorar la escena climática de *La de Bringas*, es importante recordar que en el capítulo 26 hace acto de presencia Refugio, y que visitó la casa de los Bringas con la intención de informarse acerca de la salud del buen Thiers, quien perdió la vista al construir minuciosamente el cenotafio. Esta visita le ha sido encomendada, a su vez, por su hermana Amparo, la mujer de Agustín Caballero, personajes que, como lo saben los lectores de *Tormento*, han de abandonar Madrid para poder vivir con libertad su amor, lejos de los prejuicios sociales y del acoso del alguna vez amigo íntimo de “Tormento”. Frente a la gentileza de las Sánchez Emperador, la reacción de Rosalía es de absoluto desprecio pues, según ella, con aquella visita Refugio despreciaba y deshonoraba la casa de los Bringas. Incluso, Rosalía humilla con conciencia a Refugio: la saluda sin darle la mano. A Rosalía, sin embargo, le llama la atención poderosamente la calidad del arreglo de Refugio, en especial su hermoso vestido. El personaje es incapaz, por otra parte, de notar la conducta de Refugio y su buen trato; pero le es imposible no fijarse, como ya se dijo, en el vestido de pelo de cabra de la mujer. Esta escena sirve para hacer reaparecer convenientemente al personaje de la Sánchez Emperador, para comprobar el terrible comportamiento de Rosalía y para prepararnos para la escena en que la señora de Bringas prácticamente ha de rogar la ayuda de quien antes, de forma tan evidente, como ya se ha visto, despreció. Sólo al final de esta escena la señora de Bringas ha de prodigarle una sonrisa, un mínimo gesto de cortesía, cuando entregue Refugio a Rosalía la tarjeta del negocio de vestidos y aditamentos femeninos que ha logrado montar gracias a la ayuda de Amparo.

Para entender la relevancia del pasaje en que Rosalía ruega a Refugio que le preste el dinero, también vale anotar algo adicional. Conforme avanza la narración de la novela, cada vez nos acercaremos más a uno de los momentos centrales de la historia española del XIX, pasaje que con gran maestría aprovechó Pérez Galdós al imaginar y describir las peripecias de la familia de los Bringas. De forma paralela, vemos a Rosalía de Bringas y a la reina Isabel II acercarse a su propia destrucción; recordemos que la reina es destronada en 1868 debido a las tensiones políticas y también a su pésimo manejo del país. Hacia el final del texto aquí analizado, Rosalía habrá agotado todos los recursos y estrategias que habrían podido salvarla de sí misma, de sus pésimas decisiones económicas. Gran parte de *La de Bringas* es la exposición de las terribles decisiones que toma el personaje con la intención de resarcir el primer endeudamiento y evitar, a toda costa, que su marido se entere de la forma en que ella ha manejado

el dinero durante su convalecencia. Una pregunta que todo lector del libro debería hacerse, al arribar a este punto de la novela, es la siguiente: ¿Por qué le importa tanto a Rosalía que su marido descubra finalmente los desfalcos al patrimonio familiar? ¿No resulta aún peor que para poder pagar esos créditos, para poder recompensar a los agiotistas, intente algo tan radical como lo es el adulterio y la prostitución?

Pérez Galdós nos irá revelando a lo largo del texto novelístico datos acerca de la defenestración de la monarquía borbónica, así como también informaciones acerca de las cada vez más torpes y caprichosas decisiones de Rosalía. Es de destacarse el extraordinario sentido de la gradación que se muestra en cada uno de los casos. Isabel tiene que dejar España, y Rosalía rompe con Manuel María José del Pez y abandona Madrid. Lo que por principio de cuentas fue una amistad más bien convencional, amistad en la que también participaba su esposo, Francisco Bringas, ha de convertirse en motivo para la deshonor sexual. Más allá de las prendas físicas y morales del señor del Pez, lo que cautiva a Rosalía, lo que ha de perderla, es la posibilidad de verse salvada entregándose al convenenciero burócrata. La honradez que ella tanto presumía acaba, para colmo de males, valiendo muy poco o nada, puesto que su *amante* decidirá no rescatarla económicamente bajo la premisa de no tener el dinero suficiente para hacerlo. Como lo descubre Rosalía en su momento, la desgracia no fue por haber perdido la honra, sino haberla perdido a cambio de nada. Sin embargo, y como lo dice hirientemente el narrador de la novela, por lo menos Rosalía pudo presentar cierta resistencia frente a los requerimientos del señor del Pez, quien, por otro lado, de forma para nada caballerosa, experimentó tal rechazo de Rosalía de Bringas con desconcierto para ya después comunicar su victoria sin ningún tipo de pudor: “Halló mi calaverón una virtuosa resistencia que no esperaba, pues según su frase, que le oí más de una vez, había creído que, por su excesiva madurez, aquella fruta se caía del árbol por sí sola” (Pérez Galdós, 1997: 228).

En estas circunstancias es que se representa la escena climática de *La de Bringas*, aquella en que hace acto de presencia, con una fuerza inusitada, lo cursi como categoría y anatema. Se trata de una escena profundamente novelesca, pero también hay en ella elementos inobjetablemente teatrales, tales como el diálogo vívido entre las dos mujeres y la forma en que se mueven en el “escenario”. Para algunos de los lectores de esta novela, este pasaje parece remitir a las comedias de Plauto; así lo propone William H. Shoemaker (1959) al equiparar la humillación que sufrirá

Rosalía con la humillación que se produce entre la sirvienta y su señora en el teatro clásico. Contrariamente a las expectativas de la señora de Bringas, la casa de Refugio no es una “vecindad inmunda”. Sin embargo, es notable el hecho de que, entre las pertenencias, las mercaderías, que están en la casa de Refugio, hay tantas cosas buenas como cosas malas; es decir, no hay una jerarquización que así pudiera ilustrar el valor de cada objeto. De este modo, lo fino se vulgariza y lo vulgar se pierde entre lo elegante. Lo que de entrada debería ser un buen negocio —la venta de objetos de lujo y de otras chucherías— no termina de cuajar debido al mecanismo económico que se fustiga y se critica fuertemente a lo largo de la novela: el crédito malentendido e impagado. Nuevamente, se confirma que los ricos, los aristócratas, los nobles y los burgueses viven de las apariencias. Para Refugio ésta es una realidad incontrovertible por el tipo de hombres y de mujeres que acuden con ella para recibir préstamos. La visita a casa de Refugio es para Rosalía una experiencia nefasta, pues tiene que fingir una amabilidad insincera y además sentirse humillada y acorralada.⁹

El narrador de *La de Bringas* se encarga de hacer saber el desajuste existente entre el interior y el exterior del personaje principal. Si Rosalía se conduce por fuera con desusada hipocresía, por dentro continuamente condena a Refugio por querer ser lo que no le corresponde dentro del ámbito de la sociedad en que les ha tocado vivir a ambas mujeres (esto la convertiría entonces en una cursi aunque ella no lo manifieste). Ese enjuiciamiento del otro, ese desprecio, lleva implícita cierta violencia que fantasiosamente ejercería Rosalía en contra de Refugio si la situación fuese otra, si ella no la necesitara para sobrevivir. Su fantasía refleja una capacidad inusitada para la violencia y la perversión: “En su mente, le daba los azotes y la ponía en carne viva” (Pérez Galdós, 1997: 285). Es en este contexto que Refugio hace una valoración despiadada de las clases aristocráticas y de su cursilería. Nótese la forma en que se incluye en dicho diálogo, además, la idea de la pobreza detrás de la fingida riqueza: “—Un caballero amigo mío [...] me ha dicho que aquí todo es pobretería, que aquí no hay aristocracia verdadera, y que la gran mayoría de los que pasan por ricos y calaveras no son más que unos cursis” (Pérez Galdós, 1997: 285).

⁹ Es difícil dejar de recordar el modo semejante en que Alejandro Miquis fue sometido por su tía a un proceso parecido antes de recibir el dinero en las páginas de *El doctor Centeno* (1985); el “juego teatral” que nos proponen ambas novelas, en las escenas correspondientes, es en realidad muy parecido: tanto Rosalía como Alejandro Miquis son personajes que buscan el dinero por cuestiones meramente frívolas y ambos tuvieron que aprender a rogar y a humillarse.

En ese listado de insolventes que ofrece Refugio, incluso añade el nombre de la Marquesa de Tellería. Pero lo propiamente perverso también se revela por el hecho de que Refugio no pierde la oportunidad de dejar entrever su conocimiento de la relación inapropiada de Rosalía con el señor del Pez. Rosalía tiene que ayudar a vestir a su pariente en la tienda, y cuando lo haga, cuando esté ajustándole las cuerdas del corsé, va a escuchar referida, entre líneas, una de sus conductas más infamantes: “Bien podía el señor de Pez librarla a usted de estas crujías... Pero no siempre se le coge con dinero” (Pérez Galdós, 1997: 289). La que debería ser entonces una humillación terrible (la acusación de adulterio y prostitución) es superada casi de forma inmediata y olvidada sin que haya en ello consecuencia alguna ni tampoco el intento de una lógica defensa. El deshonor sexual es poca cosa; lo peor es que se le identifique a Rosalía como una cursi. No por nada *La filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* (1868)¹⁰ distinguía este insulto como “sangrienta injuria”.

—Le voy a contar lo que dijo de usted la marquesa de Tellería.

—¿De mí?

—De usted... Ahí, sentadita en el mismo sillón. Me parece que la estoy oyendo. Fue el día antes de marcharse a baños. Vino a comprarme unas flores artificiales. Habló de usted y dijo... ¡qué risa!... dijo que era usted ¡una cursi!

Rosalía se quedó petrificada. Aquella frase la hería en lo más vivo de su alma. Puñalada igual no había recibido nunca. Y cuando bajaba presurosa la escalera, el dolor de aquella herida del amor propio la atormentaba más que las que había recibido en su honra. ¡Una cursi! El espantoso anatema se fijó en su mente, donde debía quedar como un letrero eterno estampado a fuego sobre la carne. (Pérez Galdós, 1997: 292)

10 *La filocalia* es un texto satírico en que se reflejan muy bien las concepciones de la época en torno a la cursilería; se atribuye a Santiago de Liniers y Francisco Silvela (1868). Como puede preverse, es un documento que recurre al humor para así conseguir un retrato despiadado de ese tipo de vulgaridad. Por medio de la descripción de los comportamientos cursis, se dibuja una metodología para distinguir a aquellas personas que pueden identificarse como tales. El texto parte del hecho de que no es una tarea del todo sencilla, pues son muchas las peculiaridades y actividades que aceptan la denominación. De cualquier manera, se establece que se trata de “una aspiración no satisfecha; una desproporción evidente entre la belleza que se quiere producir y los medios materiales que se tienen para lograrla” (Liniers y Silvela, 1868: 12). Adicionalmente, el libro propone un reglamento que, de ser obedecido, garantiza a los miembros del Club de los Filócalos jamás caer en la cursilería.

Conclusiones

Lo que pasó en *Tormento* alcanza en la escena climática de *La de bringas* su razón definitiva. Rosalía deja de ser el personaje secundario de la novela anterior para convertirse en la protagonista indiscutible del libro. Y es, además, uno de los personajes que mejor conoceremos dentro de la obra narrativa de Pérez Galdós. Aquello que ha tenido que ver propiamente con la trama, las peripecias, los pasajes que han ilustrado los deseos y las desventuras de esta mujer, se engarza de forma sorprendente con la configuración profunda del personaje. La hemos visto ir detrás de su ardiente deseo, buscar las telas más primorosas, coleccionar vestidos y aditamentos, pagar y endeudarse, conseguir los amores de su amigo y prostituirse a cambio de nada, humillarse frente a la mujer que antes había despreciado (Refugio). Y en cada una de estas acciones, en cada uno de los pasajes, lo que estábamos observando era, precisamente, una cursi en el acto de serlo. No es raro, por tanto, que Pérez Galdós haya colocado esta escena casi al final del libro, cuando nosotros, como lectores, estemos completamente familiarizados con su conducta y con la parte más íntima y nefasta de su personalidad. Refugio ha sabido jugar con Rosalía como quien juega al gato y al ratón: acorralándola, prestándole el dinero pero con el castigo de saberse identificada no solamente por ella, sino también por alguien de una clase superior, por la Marquesa de Tellería, como una cursi. Es evidente que solamente quien se encuentre en una posición elevada puede válidamente acusar a otro de ese defecto: no sería, pues, igualmente hiriente si el insulto sólo representara la opinión de su despreciado familiar. No deja de ser significativa la forma en que Rosalía ha recibido el grave insulto: “El espantoso anatema se fijó en su mente, donde debía quedar como un letrero eterno estampado a fuego sobre la carne” (Pérez Galdós, 1997: 292). Es este insulto como la letra que los puritanos dejaron marcada en las ropas de la protagonista de *La letra escarlata*: el pecado conlleva una impresión imborrable que el mundo debería conocer. Nótese que según la cita la frase lastimosa pasa por tres zonas distintas del ser de Rosalía—por la mente, por el alma y por la carne—de tal modo que deje, en apariencia, una marca indeleble.

En *La filocalia o el arte de distinguir a los cursis de los que no lo son* (1868), sin embargo, se avisa que aquella persona que caiga en la enfermedad de la cursilería podría superar la enfermedad. Acaso el personaje de Rosalía logre la *cura*, pues es

una mujer renovada al final del libro, una mujer alimentada por la idea de que de ella dependería, a partir de aquel momento personal e histórico, el futuro de su familia, tal y como bien lo ha visto Charnon-Deutsch (1985). Frente a la tristeza de Francisco Bringas por la caída de su amada Isabel II, Rosalía experimenta una suerte de irresistible optimismo que sorprende y reanima, sin duda, al lector:

Cómo se las compondría para este fin es cosa que no cae dentro de este relato. Las nuevas trazas de esta señora no están aún en nuestro tintero. Lo que sí puede asegurarse, por referencias bien comprobadas, es que en lo sucesivo supo la de Bringas triunfar fácilmente y con cierto donaire de las situaciones penosas que le creaban sus irregularidades. Es punto incontrovertible que para saldar sus cuentas con Refugio y quitarse de encima esta repugnante mosca, no tuvo que afanarse tanto como en ocasiones parecidas, descritas en este libro. Y es que tales ocasiones, lances, dramas mansos, o como quiera llamarles, fueron los ensayos de aquella mudanza moral, y debieron de cogerla inexperta y como novicia. (Pérez Galdós, 1997: 302)

Referencias bibliográficas

- ALAS, Leopoldo, “Clarín”. (1979). “Benito Pérez Galdós”. En Douglas M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós* (pp. 21-40). Taurus.
- BERGMANN, Emilie. (1985). “Los sauces llorando a moco y baba’: Ekphrasis in Galdós’ *La de Bringas*”. *Anales Galdosianos*, 20(1), 75-81.
- CASALDUERO, Joaquín. (1951). *Vida y obra de Galdós (1843-1920)*. Gredos.
- CHARNON-DEUTSCH, Lou. (1985). “*La de Bringas* and the Politics of Domestic Power”. *Anales Galdosianos*, 20(1), 65-74. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc7p9b2>.
- COROMINAS, Joan. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ra ed. Gredos.
- CORUJO MARTÍN, Inés. (2020). “Adornando el cuerpo femenino: objetos de género y moda en *La de Bringas* (1884) de Benito Pérez Galdós”. *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, (26), 67-81. <https://doi.org/10.1344/Lectora2020.26.5>.

- FRANZ, Thomas R. (1996). "Don Francisco as Fate: The Construction of the Cenotaph in *La de Bringas*". *Neophilologus*, (80), 259-267.
- GOLD, Hazel. (1986). "Francisco's Folly: Picturing Reality in Galdós' *La de Bringas*". *Hispanic Review*, 54(1), 47-66. <https://doi.org/10.2307/473786>.
- LABANYI, Jo (1990). "The Problem of Framing in *La de Bringas*". *Anales Galdosianos*, (25), 25-34. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/the-problem-of-framing-in-la-de-bringas/>.
- LARRA, Mariano José de. (1986). *Artículos* (Evaristo Correa Calderón. Ed.). Castalia.
- LINIERS, Santiago de; SILVELA, Francisco. (1868). *La filocalia o arte de distinguir a los cursis de los que no lo son, seguido de un proyecto para la formación de una hermandad o club con que se remedie dicha plaga*. Imprenta de Tomás Fortanet.
- MEDINA RAMÍREZ, Claudia. (2011). *Una visión temática en Tormento, La de Bringas y Lo prohibido de Galdós: intertextualidad y realismo* (Tesis de doctorado, Universidad Nacional Autónoma de México, México). Recuperado de <https://repositorio.unam.mx/contenidos/71163>.
- MEDINA RAMÍREZ, Claudia. (2012). "Lo cursi en el Madrid de Galdós visto en *La de Bringas*, con resonancias de Molière". En Patrizia Botta, Aviva Garribba, María Luisa Cerrón Puga y Debora Vaccari (Coords.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, Tomo 5 (pp. 78-85). Bagatto Libri.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. (1979). "Don Benito Pérez Galdós". En Douglas M. Rogers (Ed.), *Benito Pérez Galdós* (pp. 51-73). Taurus.
- MONTESINOS, José F. (1969). *Galdós* (Tomo 2). Castalia.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (1995). *Literatura y cursilería*. Universidad de Valladolid.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos. (2016). *Cursilería y kitsch en las letras hispánicas*, 2da ed. Novamedia Editores
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (1967 [1881]). *La desheredada*. Alianza.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (1997 [1884]). *La de Bringas*, 5ta ed. (Alda Blanco y Carlos Blanco Aguinaga, Eds.). Cátedra.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2000 [1884]). *Tormento*. Siglo XXI.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. (2001 [1884-1885]). *Lo prohibido* (James Whiston, Ed.). Cátedra.
- SHOEMAKER, William H. (1959). "Galdós' Classical Scene in *La de Bringas*". *Hispanic Review*, 27(4), 423-434. <https://doi.org/10.2307/470557>.

- TSUCHIYA, Akiko. (1993). “The Construction of the Female Body in Galdós’s *La de Bringas*”. *Romance Quarterly*, 40(1), 35-47. <https://doi.org/10.1080/08831157.1993.10545005>.
- VALIS, Noël. (2002). *The Culture of Cursilería: Bad Taste, Kitsch, and Class in Modern Spain*. Duke University Press.
- WRIGHT, Chad C. (1982). “Secret Space in Pérez Galdós’ *La de Bringas*”. *Hispanic Review*, 50(1), 75-86. <https://doi.org/10.2307/472772>.
- YNDURÁIN, Francisco. (1980). “Lo ‘cursi’ en la obra de Galdós”. En *Actas del Segundo Congreso de Estudios Galdosianos*, Vol. 1 (pp. 266-282). Cabildo Insular de Gran Canaria.



LA ESTRUCTURA MANDÁLICA DEL CUENTO “AXOLOTL” DE JULIO CORTÁZAR

THE MANDALIC STRUCTURE OF JULIO CORTÁZAR'S SHORT STORY “AXOLOTL”

Iván JARAMILLO DÍAZ*

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO | Ciudad de México, México

Contacto: ijarazadi@gmail.com

Resumen

El objetivo de este artículo consiste en exponer cómo la figura de un mandala (representación geométrica hinduista y budista del infinito) puede ayudarnos a entender la estructura del cuento “Axolotl” de Julio Cortázar. A lo largo de este estudio, se muestra que la caracterización del espacio, el manejo del tiempo y el uso de símbolos e imágenes en la narración de Cortázar se unen para edificar la composición circular del relato, la cual es parecida a la de un mandala debido, principalmente, a que el tiempo, así como la caracterización de los personajes y del espacio, genera un tipo de polarización. Lo anterior da pie a un sistema contrapuntístico a modo de “espejo” parecido a un mandala por los siguientes motivos: *a)* el tiempo de la narración al juntar el pasado con el presente genera una temporalidad cíclica, que se repite una y otra vez, dado el final circular del relato; *b)* el espacio de la narración puede ser denominado como un intersticio vacío en el que la realidad y la fantasía interactúan, produciendo un sitio de constante interpenetración; y *c)* las imágenes y los símbolos del relato fungen como metáforas que ayudan a construir la *disgregación del yo* y el intercambio de las personalidades del hombre y del ajolote.

Palabras clave: *Julio Cortázar, análisis del discurso narrativo, simbolismo en la literatura, surrealismo, budismo*

Abstract

The purpose of this article is to propose that the figure of a mandala (Hindu and Buddhist geometric representation of infinity) can help us understand the structure of Julio Cortázar's short story “Axolotl.” This text will show how the construction of time and space, and the use of symbols and imagery in Cortázar's narration reveal the circular composition of the story, which is like that of a mandala mainly because the narrative time, like the characterization and the construction of space, produces a type of polarity. This gives way to a contrasting system like a “mirror” similar to a mandala for the following reasons: *a)* by joining the past and the present, the narrative time produces a cyclic temporality, which is repeated over and over again, given the circularity of the story; *b)* the narrative space can be seen as an empty interstice in which reality and fantasy interact, producing a site of constant interpenetration; and *c)* the imagery and symbols in the story work as metaphors that help achieve the disintegration of the self and the personality swap between the man and the axolotl.

Keywords: *Julio Cortázar, narrative discourse analysis, symbolism in literature, surrealism, Buddhism*

* Agradezco a Wendy Phillips Rodríguez.



Introducción

En varias entrevistas, el escritor Julio Cortázar expresó su interés por las escuelas filosóficas orientales como el vedanta, el taoísmo y el budismo zen (Harss, 1975: 267-268; González Bermejo, 1978: 65). Lo anterior ha llevado a algunos analistas a explorar una posible influencia del pensamiento oriental en la obra del autor argentino, sobre todo en su aclamada novela *Rayuela*, la cual en un comienzo iba a recibir el nombre de *Mandala* (Harss, 1975: 266). Este tipo de acercamiento “oriental” ha mostrado que, en textos como *Rayuela*, es posible percibir —en la estructura misma de la obra— algunas ideas, principalmente del budismo zen, como el “principio de no-dualidad y la interpenetración de los opuestos” (Alazraki, 1994: 225). La construcción contrapuntística de la *antinovela* cortazariana se debe a que en el texto lo que se persigue es “la evitación de las dicotomías, del dualismo, de las separaciones tajantes. Se trata del espíritu de la compenetración mutua” (Csep, 1980: 460). En *Rayuela*, pues, hay un intento de borrar los límites de las dualidades: entre Oliveira y la Maga, entre París y Buenos Aires, entre el narrador y el lector, etcétera. En este deseo de anular las fronteras de los personajes y espacios, construidos textualmente a lo largo de la narración, surge una necesidad de tratar de reconciliarlos en un estado que, por oposición, podría denominarse no-dual, en el cual esa separación deja de existir.

Esta idea de unir los elementos opuestos es una característica del surrealismo, movimiento que Cortázar conoció y que de alguna manera adoptó, como es evidente en su obra; sin embargo, la reconciliación de los contrarios también tiene su paralelo con otro pensamiento: el budismo. En las siguientes líneas se explorará cómo en un cuento de Cortázar que apareció en el libro *Final de juego* (1956), titulado “Axolotl”, se puede apreciar, al igual que en *Rayuela*, esta noción de la unión de los contrarios. Para ello, se ejemplificará mediante la figura de un mandala¹ de qué manera es posible vincular algunas ideas del budismo *mahāyāna* y del budismo zen o *ch’an*, así como algunos conceptos surrealistas, para entender la composición textual y la estructura de la narración de Cortázar.

¹ La transliteración del término en sánscrito es *maṇḍala*. No obstante, como el DRAE admite el vocablo castellanizado en dos formas (*mandala* y *mándala*), se ha optado por dejar la voz en redondas y sin los diacríticos. El mismo criterio se empleó para los términos *nirvana* y *samsara*.

El mandala, símbolo de la no-dualidad

Antes que nada, debemos comprender que un mandala es un símbolo del hinduismo y del budismo que se emplea como soporte para la meditación. El sentido etimológico del término corresponde a la acepción de ‘círculo’, ‘rueda’ o ‘centro’ (Aceves, 2012: 37). No obstante, muchos mandalas son más que un conjunto de círculos concéntricos, ya que en ellos encontramos figuras como triángulos, pentágonos, cuadrados, etcétera, por lo que puede decirse que, en realidad, este símbolo constituye una serie de patrones geométricos que en su conjunto representan la noción de circularidad. Por lo demás, los mandalas simbolizan la unión entre el microcosmos humano y el macrocosmos divino, entre lo infinito y lo finito, o entre la unidad y la multiplicidad. Los mandalas —productos culturales del pensamiento de la India— dan cuenta de aquello a lo que se denomina “pensamiento no-dual”. En muchas naciones asiáticas la no-dualidad es el pensamiento filosófico predominante; contrariamente, en los países cuya tradición corresponde al modelo filosófico occidental (o europeo), ha prevalecido el pensamiento dualista. Este último implica que los contrarios (es decir, los conceptos opuestos: arriba/abajo, agua/fuego, sujeto/objeto) se encuentran distanciados —o mejor, separados (el *sí* por un lado y el *no* por el otro)—, mientras que el pensamiento no-dual comprende los opuestos como elementos dependientes uno del otro (el *sí* es *no*, y el *no* es *sí*).

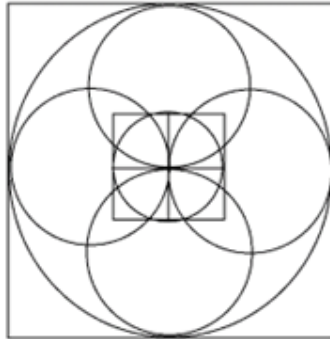
Comprender la dualidad resulta aparentemente sencillo, pues el mundo parece presentarse claramente dividido. Cultural y biológicamente, hemos aprendido que hay dos géneros: masculino y femenino. Asimismo, nuestro cerebro está compuesto por un par de hemisferios, los cuales cumplen con procesos cognitivos y nerviosos diferentes. Políticamente, el mundo está separado por fronteras. Desde el punto de vista filosófico hay un sujeto y un objeto. En psicología se habla de un “yo” y de un “otro”, de lo consciente y de lo inconsciente. De hecho, nuestra fisonomía misma está construida simétricamente, ya que poseemos dos brazos, dos piernas, dos ojos, dos orejas, sólo por mencionar algunas partes de nuestro cuerpo. Es decir, el mundo todo se ha “estructurado” a través de dicotomías: está fragmentado. Decimos *aprendido*, *construido* y *fragmentado* porque para el practicante del pensamiento budista en realidad el mundo, el humano y todo lo que existe son una prolongación del mismo cosmos o de la misma mente. Llegar a ese estado de discernimiento mental en el que

no hay divisiones es la meta de todo budista: ir más allá del mundo dicotómico y experimentar el vacío o *śūnyatā*.

La “vacuidad” (como también suele traducirse el vocablo *śūnyatā*) para el budismo corresponde al estado no-dual de la mente. El filósofo que dio sustento a la idea del vacío fue Nāgārjuna (siglos II-III), fundador de la escuela madhyamaka y del método de conocimiento conocido como la *vía media*. Al respecto de esta doctrina del budismo, Juan Arnau (2013), traductor de la obra del pensador budista, comenta:

El mādhyamika observa, a diferencia de sus antecesores, que lo que se produce por causas y condiciones no se produce por sí mismo, por lo que no puede existir en sí mismo. Todas las cosas comparten esa misma condición: la falta de naturaleza propia. Las cosas se apoyan unas en otras y no hay nada que sea independiente de lo que lo rodea o que pueda existir de manera autónoma [...] Nāgārjuna declara que dado que todas las cosas tienen un origen condicionado son vacías [...], dado que ninguna cosa o fenómeno existe con naturaleza propia no se puede decir que haya algo no vacío. (70)

Decir que las cosas son “vacías” —que carecen de identidad por sí mismas— indicaría que todas las cosas surgen porque están relacionadas, o mejor dicho “interrelacionadas” (Gómez Rodríguez, 1975: 142-143). A esta idea de una mutua dependencia se le nombra *pratītyasamutpāda* (‘origen condicionado’ o ‘relacionalidad’). Dado que las cosas del mundo carecen de identidad, es decir, están vacías de una esencia propia, su existencia depende de su vínculo con lo que las rodea. El mandala ejemplifica esta idea del mundo vacío, puesto que todos los patrones geométricos tienen sentido en cuanto que se encuentran yuxtapuestos. En otras palabras, un círculo tiene sentido (“existe”) porque se encuentra interrelacionado con otros círculos, o bien, con otras formas (Figura 1). La estructura de un mandala se establece por medio de una constante compenetración entre las figuras o patrones que forman la figura. Análogamente a este diseño, podríamos pensar que cada hombre, cada animal y cada ser de este universo son como las formas geométricas del mandala, las cuales en su totalidad entretejen una unidad. O como sucede en el relato del escritor argentino, un hombre depende de un ajolote.

Figura 1***Interdependencia entre las formas geométricas de un mandala***

Fuente: elaboración propia

Se puede notar también una ilusión óptica en este símbolo oriental, porque cada figura está separada por las líneas que la delimitan; pero, en realidad, todas esas figuras están comunicadas, componen una misma continuidad, un cuerpo único, un mandala gigantesco. Para el budismo, el mundo en el que vivimos es una ilusión (*māyā*), la cual debe ser trascendida para contemplarlo tal cual es: una red inmensa donde se aprecia la unidad del universo, es decir, el *śūnyatā*. De esta manera, el mandala simboliza la interdependencia de los opuestos (“yo soy en cuanto que existe el otro”) y la idea de la no-dualidad.

El tiempo mítico-cíclico

El primer punto para entender cómo es que en el cuento de Cortázar existe esta noción de reconciliación de los opuestos y del vacío tiene que ver con el manejo del tiempo narrativo. En el relato existe una noción de tiempo circular debido a que hallamos la influencia de la concepción mítica de la temporalidad: el tiempo es un ciclo que se repite. En las primeras líneas del texto se lee: “*Hubo un tiempo en que yo pensaba mucho*

en los axolotl” (Cortázar, 2011: 499).² El punto de partida de la narración es el pasado “hubo un tiempo”; sin embargo, este *in illo tempore* rápidamente se ve interrumpido por el presente: “*Ahora soy un axolotl*”. Pasamos en un mismo párrafo del pasado al presente, lo cual se aprecia en el manejo del tiempo verbal en la narración. Existe, por tanto, una confusión desde el principio. Aunque gramaticalmente en el relato se emplean el pretérito y el copretérito como tiempos de la narración, en ocasiones hay también verbos en presente, los cuales son enunciados por el narrador. Por ejemplo:

Los axolotl se *amontonaban* en el mezquino y angosto (sólo yo *puedo* saber cuán angosto y mezquino) piso de piedra y musgo del acuario. [...] A veces una pata se *movía* apenas, y yo *veía* los diminutos dedos posándose con suavidad en el musgo. *Es* que no nos *gusta movernos* mucho, y el acuario es tan mezquino; apenas *avanzamos* un poco nos *damos* con la cola o la cabeza de otro de nosotros; *surgen* dificultades, peleas, fatiga. El tiempo se siente menos si nos *estamos* quietos. (Cortázar, 2011: 500-501)

Estos guiños con los que el narrador juega con el tiempo permiten que en un solo momento tanto el presente verbal como el pasado confluyan en un mismo instante. Esto puede entenderse como una temporalidad enredada. El hombre pertenece al pasado; el ajolote, al presente. La narración es como un juego que confunde al lector: el relato comprende la historia de un ajolote que *piensa* en su pasado como hombre, el cual a su vez *pensaba* en los ajolotes. Toda la trama trata de explicar de qué manera el hombre llegó a metamorfosearse en el animal.

Esta forma de narrar los hechos está muy emparentada con la concepción mítica de la temporalidad. Mircea Eliade (1979) explica que los hombres antiguos concebían el tiempo como una dualidad entre un tiempo sacro (mítico, divino) y un tiempo profano:

Como se admite hoy, en general, un mito refiere acontecimientos que han tenido lugar *in principio*, es decir, “en los comienzos”, en un instante primordial y atempóreo, en un lapso de *tiempo sagrado*. Este tiempo mítico o sagrado es cualitativamente diferente del tiempo profano, de la duración continua e

² En todos los casos, salvo que se indique lo contrario, las cursivas son nuestras.

irreversible en la que se inserta nuestra existencia cotidiana y desacralizada. Al contar un mito, se reactualiza en cierto modo el tiempo sacro en el cual han sucedido los acontecimientos que se refieren. (63; las cursivas son del original)

Cuando se contaba un mito en realidad éste se *re-actualizaba*, se repetía, se traía de vuelta al presente; es decir, se hacía presente. El tiempo mítico era eterno, por lo que podemos considerarlo un no-tiempo: “En una palabra, el mito se considera que sucede en un tiempo —valga la expresión— intemporal, en un instante sin duración, como ciertos místicos y filósofos se representan la eternidad. [...] Por el simple hecho de la narración de un mito, el tiempo profano —al menos simbólicamente— queda abolido: recitador y auditor son proyectados a un tiempo sacro y mítico (Eliade, 1979: 64).

En la narración, el hombre que ve a los ajolotes busca reconectarse con un pasado sacro, representado por el ajolote; por este motivo es que lo obsesiona tanto este anfibio. El volver al origen (es decir, a lo primitivo, a lo inconsciente, al lenguaje prerracional, a lo que no haya sido reprimido por la lógica binaria occidental) es una inquietud constante del surrealismo, porque para los surrealistas el hombre moderno sólo mira hacia el futuro (la vista se pone siempre en el progreso material). En este sentido, una forma de rebelarse contra la sociedad moderna es regresar al principio o, en otros términos, al pasado. No obstante, también existe un deseo en el surrealismo por alcanzar —mediante el arte mismo— el tiempo del instante, de la eternidad, de lo sagrado. En muchas obras de Cortázar siempre se presenta este anhelo por alcanzar un tipo de Absoluto o un *más allá* de esta realidad (Garfield, 1975: 76-77). Este afán por detener el tiempo y encontrar el no-tiempo de la eternidad también se encuentra en “Axolotl”, y se aprecia en las líneas ya citadas: “El tiempo se siente menos si nos estamos quietos” (Cortázar, 2011: 501). De esta forma, la confusión de diferentes temporalidades genera una sensación de que el tiempo en realidad no avanza. Pero antes de profundizar sobre esta idea veamos otro aspecto del mito.

En las cosmovisiones prehispánicas se piensa que en el tiempo mítico el ser humano convivía con la naturaleza, la cual para el pensamiento indígena constituía un vínculo con los dioses, con lo sagrado. Alfredo López Austin (2006) comenta al respecto que, en el mito indígena, los antepasados (plantas y animales) dieron origen al hombre; de ahí que en el tiempo mítico la flora y la fauna “eran *como* gente,

hablaban *como* gente, tenían pensamientos y pasiones, porque eran personas” (54; cursivas en el original). En un pasaje del texto de Cortázar (2011) se lee:

Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles. Sólo las manecillas [...]. Pero una lagartija tiene también manos así, y en nada se nos parece. Yo creo que era la cabeza de los axolotl, esa forma triangular rosada con los ojillos de oro. Eso miraba y sabía. Eso reclamaba. No eran *animales*. (2011: 502; cursivas en el original)

De acuerdo con el narrador, el ajolote no es un animal. Al protagonista le inquieta la figura del anfibio porque no se parece a los humanos, y a la vez sí, por las manecillas. El ajolote resulta un ser híbrido. En la mitología precolombina, los animales —como el ajolote— fueron hombres o seres divinos, quienes a su vez se convirtieron en algún elemento, astro o ser vivo. Por tanto, mantienen una conexión con el humano y, por ello, se les respetaba y adoraba. Al hablar de los mitos indígenas, López Austin (2006: 53-82) explica que la cosmovisión de los pueblos prehispánicos se dividía en el tiempo y espacio de ahora, y el *otro* tiempo-espacio, aquél en el que se desenvolvían los dioses. Durante la recitación de un mito, ese tiempo-espacio sagrado era traído de vuelta en el mundo profano mediante ciertos rituales, los cuales permitían al hombre *adentrarse* en el espacio-tiempo divino.

Precisamente, en el cuento de Cortázar el protagonista busca entrar en contacto con la *otredad*. Una otredad sagrada que se haya en el ajolote. Al volverse ajolote, el narrador experimenta un proceso de creación y muerte, donde él abandona su cuerpo y se transmuta en el del anfibio: se destruye una individualidad para crear una nueva. Este proceso de creación-destrucción-creación implica un ciclo. Visualmente lo podemos entender mediante la figura de un círculo. En las culturas orientales también hallamos esta concepción cíclica del tiempo.

Para el budismo, el nirvana es el instante de la iluminación, en el cual el tiempo deja de sujetar la existencia del individuo. Sin embargo, el hombre es el único ser que lo puede alcanzar; los animales y las plantas no son conscientes de la cadena de transmigraciones (*samsara*), ni de la vacuidad del mundo. Eliade (1979) comenta que

el Buda, al alcanzar el despertar, “no solamente llega a ser capaz de abolir el tiempo, sino que incluso puede recorrerlo hacia detrás [...], y esto será verdad también para los monjes budistas y para los yogis, que, antes de alcanzar su Nirvana, o su *samādhi*, proceden a una ‘vuelta a atrás’ que les permite conocer sus existencias anteriores” (84).

Despertar, en este sentido, podría ser equivalente a recordar. Cuando el Buda experimentó el nirvana fue capaz de salir de la cadena del samsara (el ciclo de muerte y renacimiento en una cadena de vidas sucesivas) y pudo vislumbrar sus existencias anteriores. Esto, en el cuento de Cortázar, resulta interesante porque el narrador homodiegético es quien termina contando la historia, quien ha padecido el momento unitivo entre él y el ajolote, quien ha experimentado un tipo de “despertar”, un encuentro no-dual. Sin embargo, contrariamente a lo que ocurre con Buda, el hombre-ajolote no se libera, sino que queda encadenado a su nueva existencia: “El horror venía —lo supe en el mismo momento— de crearme *prisionero en un cuerpo de axolotl, transmigrado a él con mi pensamiento de hombre, enterrado vivo en un axolotl, condenado a moverme lúcidamente entre criaturas insensibles*” (Cortázar, 2011: 504). Ocurre una muerte simbólica: el hombre se siente prisionero y “enterrado”, al renacer en otro cuerpo. Curiosamente, en el texto leemos que el pensamiento, o, si se quiere, la mente, “transmigró” (vocablo usado en el budismo para hablar de la reencarnación).

La transmigración (el samsara) en el budismo, más que una reencarnación, como se le entiende casi siempre, en sentido estricto debería entenderse como una reconexión porque, a diferencia del hinduismo —donde existe la noción de alma (*ātman*)—, para los budistas realmente no hay como tal una sustancia anímica. Es decir, el budismo prescinde de la idea de alma (*anātman*),³ pues se busca el desapego de la personalidad. Reencarnar implicaría que las cosas tienen una esencia, mientras que reconectarse conlleva una noción de continuidad de la conciencia que atraviesa por varias existencias hasta que se alcance el despertar. La energía que cada existencia genera mediante sus actos correctos o incorrectos (karma) tiene una consecuencia en la existencia futura.

Dentro de la cosmografía budista, el universo carece de tiempo y de límite espacial (Arnau, 2012: 113). Lo anterior se debe a la noción del *pratītyasamutpāda*: “la existencia de cualquier cosa o fenómeno se origina y depende de otras cosas o

3 El vocablo *ātman* en el hinduismo significa ‘alma’ o ‘sustancia’. El prefijo *an-*, por otro lado, expresa el sentido de negación. De ahí que se pueda interpretar *anātman* como ‘no-yo’, ‘no-alma’ o ‘no-sustancia’.

fenómenos y, aunque estas últimas pueden ser consideradas como las causas y condiciones del hecho producido, son a su vez el resultado (efecto) de unas causas anteriores” (Arnau, 2013: 65). Cosmológicamente, el universo carece de principio y de fin porque no hay nada que sea el punto de origen: siempre ha existido y seguirá existiendo. La causa depende de la consecuencia, y ésta, a su vez, de aquélla. Por eso en el budismo la idea de continuidad es central, porque no hay algo que inicia ni algo que termina: la vida y el cosmos son una extensión, como el mandala mismo, pues no importa desde qué punto esta figura se comience a dibujar; siempre terminará de la misma forma: el principio y el fin se vuelven iguales.

En el relato sucede algo parecido. Al haber una confusión en la temporalidad, debido a que la atmósfera del texto es ritual, el tiempo se disloca: se vuelve una especie de presente continuo. A esto nos referíamos con la idea de que el tiempo en la narración cortazariana parece que no avanza, porque el acto de unión entre el hombre y el ajolote rompe el pasado y el presente; éste está sujetado por aquél, ocasionando que el acto unitivo se repita una y otra vez. La narración reactualiza el pasado para explicar el momento unitivo entre los dos seres (una especie de eternidad, de no-tiempo); sin embargo, al traer el pasado en el presente no hay posibilidad de un futuro.

Podemos interpretar lo anterior tomando como referencia la identidad del narrador. A pesar de que desde el comienzo se sabe que quien narra es un ajolote, no deja de haber cierta vacilación en cuanto a esta identidad, puesto que el narrador piensa como un humano, aunque siempre recalca que es un animal. Además, si tomamos en cuenta que el hombre y el anfibio cambiaron de cuerpo, la interrogante inmediata sería *¿quién es quién?* Al final del texto tenemos lo siguiente:

Ahora soy definitivamente un axolotl, y si pienso como un hombre es sólo porque todo axolotl piensa como un hombre dentro de su imagen de piedra rosa. Me parece que de todo esto alcancé a comunicarle algo en los primeros días, cuando yo era todavía él. Y en esta soledad final, a la que él ya no vuelve, *me consuela pensar que acaso va a escribir sobre nosotros, creyendo imaginar un cuento va a escribir todo esto sobre los axolotl.* (Cortázar, 2011: 504)

Hay un tipo de metaficcionalidad en la narración porque el hombre-ajolote espera que el ajolote-hombre escriba un cuento sobre los ajolotes. Entonces, ¿cuál de los dos

es el que narra la historia? Por un lado, tenemos la sensación de que el hombre es el único que posee la escritura; sin embargo, el que ha relatado los sucesos es el anfibio metamorfoseado, quien a su vez piensa atraer de nuevo al ajolote transformado en hombre para que éste pueda escribir el texto. La parte final es sumamente paradójica, pues si el ajolote-hombre escribe el relato, forzosamente debe volver al acuario y ver al hombre-ajolote, repitiendo el mismo acto. De nuevo, el pasado se reactualizaría en el presente. En este sentido, podríamos interpretar el final del relato como circular, porque los actos relatados se pueden repetir dada la atracción que sienten los personajes: como no se sabe con certeza quién es quién, el cuento puede comenzar una y otra vez.⁴ No hay algo fijo. La narración de Cortázar —al tener un final paradójico y jugar con el tiempo y la voz narrativa— deja un final inconcluso, como un girar incesante en el que la transmigración se repetirá en algún punto, produciendo una especie de presente ininterrumpido. Finalmente, el momento unitivo rompe las dualidades y acerca a los personajes en un encuentro con la eternidad, con un tipo de nirvana o *satori zen*. Pero este contacto resulta angustiante y terrible, como un tipo de condena, cual Sísifo que lleva una piedra para que ésta termine por despeñarse y el condenado tenga que comenzar su labor infinitamente.

El espacio dual del relato como vacío

Ahora bien, al no haber un límite temporal, tampoco puede haber uno espacial. En el cuento de Cortázar existe una dualidad claramente definida por dos espacios opuestos: el plano real y el plano fantástico. Ambos van a interactuar a lo largo del relato de tal forma que visualmente podemos entender el mundo real y el mundo fantástico como dos círculos concéntricos de un mandala, cuyos puntos intermedios funcionan como un puente de comunicación entre los cuerpos geométricos; así, los dos mundos terminarán conectados (Figura 2). Hay oposición porque los dos espacios representan situaciones diferentes: la realidad comprende la razón, mientras que la fantasía, el sueño. Los surrealistas, al igual que los budistas, percibieron que el mundo

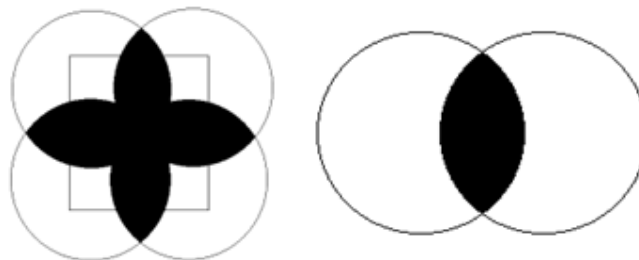
⁴ El final circular de muchos cuentos cortazarianos ha sido analizado por Di Gerónimo (2004: 327), y García Ramos (1985: 49).

se encuentra dividido por dos estados: el de la vigilia y el del sueño. Muchas de las obras del surrealismo muestran esta tensión entre lo racional y lo irracional, puesto que, al haber tal ruptura, como lo veía André Breton (2001), existía la posibilidad de reconciliar los dos planos: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de *superrealidad*” (30). Esa “superrealidad” tiene una concepción parecida a la del vacío budista, debido a que ambas formas de pensamiento buscan rebasar este mundo dual para acceder a un estado *más allá*: “En el surrealismo lo imaginario rompe incesantemente al marco de la realidad, la supera y evoca el acceso a un *más allá*, esforzándose en igualar a las dos realidades en un mismo nivel. [...] A través de la imaginación, los surrealistas pretenden llegar al mundo maravilloso, en donde reside la verdadera belleza” (Bahk, 1997: 65).

Acceder a la superrealidad equivale a la liberación imaginaria y estética de los surrealistas; entrar al vacío implica liberarse del ciclo de las reencarnaciones (*samsara*) y experimentar el despertar del nirvana, del *satori* zen. Al respecto, comenta Juan W. Bahk (1997): “El zen tiene por objetivo abolir el pensamiento y sustituir la consciencia con la inconsciencia, ya que no analiza la realidad sino la experimenta directamente” (13). Para el zen, el vacío es una experiencia vivencial en la que lo racional y lo irracional se diluyen. El surrealismo, a diferencia de esto, perseguía la imposición del plano onírico sobre el de la vigilia. He ahí una gran diferencia. En el budismo, en general, el vacío se logra disciplinando la mente, y es una sensación de tranquilidad;

Figura 2

Espacios concéntricos de un mandala como puente comunicativo



Fuente: elaboración propia

en el surrealismo, la superrealidad, al imponerse en un mundo marcadamente dual, termina provocando un caos: el choque entre ambos planos es violento. En la narración de Cortázar esta segunda sensación es la que predomina: el hombre que se siente “enterrado” y “atrapado” en el anfibio.

En “Axolotl” se aprecia la interacción de espacios polarizados, representados por los personajes principales. Por un lado, está el hombre (la razón, la realidad), y, por el otro, al ajolote (el sueño, la fantasía). Desde las primeras líneas, lo primero con lo que el narrador asocia al ajolote es con la oscuridad: “me quedaba horas mirándolos, observando su inmovilidad, sus *oscuros* movimientos” (Cortázar, 2011: 499). Y sus movimientos son oscuros porque el anfibio está encerrado en una pecera. En cambio, el hombre se haya en total libertad y puede andar de un lado a otro. Esta postura se contrapone con la del ajolote, cuya cualidad típica, de acuerdo con el narrador, es la inmovilidad:

Un delgadísimo halo negro rodeaba el ojo y lo inscribía en la carne rosa, en *la piedra* rosa de la cabeza vagamente triangular pero con lados curvos e irregulares, que le daban una total semejanza con una *estatuilla corroída por el tiempo*. La boca estaba disimulada por el plano triangular de la cara, sólo de perfil se adivinaba su tamaño considerable; de frente una fina hendidura rasgaba apenas *la piedra sin vida*. (Cortázar, 2011: 501)

Al asignarle al ajolote esta caracterización de “piedra” y “estatuilla”, lo que el narrador construye es a un ser inmóvil, *petrificado* o, en sus propios términos, una “piedra sin vida”. Al poseer la inmovilidad, el ajolote se asocia con la idea de eternidad (Fontmarty, 1998: 84), es decir, con las nociones de superrealidad (o surrealidad) y del nirvana budista, dado que en estos estados el tiempo como tal no se siente. Igualmente, el anfibio se mueve tan lento que da la sensación de ser un cuerpo muerto. Visto de esta forma, el ajolote representaría la muerte, lo oscuro o lo ominoso freudiano: es el *doppelgänger*.

Otra cualidad, que el ajolote tiene es el silencio: “Turbado, casi avergonzado, sentí como una impudicia asomarme a *esas figuras silenciosas e inmóviles* aglomeradas en el fondo del acuario [...] Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, *infinitamente condenados a un silencio abisal*, a una reflexión inesperada” (Cortázar, 2011: 500, 502).

Lo ajolotes son como piedras inmóviles y silenciosas. Los valores del ajolote son “negativos”. Su espacio (el encierro) es completamente opuesto al del hombre.

El mundo fantástico simbolizado por el animal irrumpirá en el mundo real del narrador-testigo, a tal grado que éste llega a obsesionarse y caer casi en la locura:

No se daba cuenta [el guardia del acuario] de que eran ellos los que me *devoraban lentamente por los ojos*, en un canibalismo de oro. Lejos del acuario no hacía más que pensar en ellos, era como *si me influyeran a distancia*. Llegué a ir todos los días, y de noche los imaginaba inmóviles en la oscuridad, adelantando lentamente una mano que de pronto encontraba la de otro. Acaso sus ojos veían en plena noche, y el día continuaba para ellos indefinidamente. Los ojos de los axolotl no tienen párpados. (Cortázar, 2011: 503)

El espacio, al igual que el tiempo, está situado en lo que Francis Fontmarty (1998) acertadamente llama “canibalismo ritual” (86). El pasado *devora* al presente; el plano fantástico *se come* al plano real; el ajolote *engulle* al humano. En las líneas citadas, de nuevo se reitera las cualidades de oscuridad —se les asocia a los ajolotes con la noche— e inmovilidad de los anfibios. Los ajolotes ejercían una influencia a distancia, provocando en el personaje una *terrorífica atracción* (el *doppelgänger* da miedo, pero fascina). Tenemos un magnetismo entre los personajes y, por consiguiente, entre los espacios. Y esta magnetización en muchos cuentos de Cortázar (“Las armas secretas”, “Todos los fuegos el fuego”, “El otro cielo”, entre otros) se vincula con la teoría de los campos magnéticos, la cual fue muy importante para el surrealismo porque permitía intuir la idea de que el mundo era un lugar polarizado, en el cual se podían generar diversos vínculos comunicativos entre épocas, lugares y personas de diferentes tiempos y espacios (Garfield, 1975: 168-171).

Espacialmente, la yuxtaposición de planos representa la interacción entre los opuestos. El hombre percibe en el ajolote lo sagrado; vislumbra en este animal, pese a su apariencia y valores negativos, una posibilidad de escape y de liberación. La juntura del mundo real y el fantástico genera un intersticio vacío en el que ambos planos interactúan a tal grado que uno termina dependiendo del otro. La narración de Cortázar únicamente tiene sentido en cuanto que se construye mediante la unión de ambos planos.

La unión de las dualidades mediante la imagen

El *pratītyasamutpāda* y el *sūnyatā* son nociones vinculadas “con la impermanencia de los fenómenos y con la carencia de una identidad propia” (Aceves, 2012: 64). Con el término *anātman* se designa la carencia de un “yo” o “ser-mismo”.⁵ El *yo* es una ilusión porque el universo está en un continuo fluir; es decir, cambia incesantemente: no hay nada que permanezca o sea estable. No es que el alma o el *yo* no existan: simplemente el budismo concibe estos conceptos como convenciones, por lo cual deben ser trascendidos.

De acuerdo con Octavio Paz (1996), en las obras surrealistas el objeto *se subjetiviza* y el *yo se disgrega*: “Sujeto y objeto se disuelven en beneficio de la improvisación [...] La inspiración se manifiesta o actualiza en imágenes. Por la inspiración, imaginamos. Y al imaginar, disolvemos sujeto y objeto, nos disolvemos nosotros mismos y suprimimos la contradicción” (37). Esta idea de la disgregación surrealista se asemeja al *anātman* budista. La abolición de la realidad racional tiene como consecuencia, desde la visión surrealista, la confusión del sujeto y el objeto; de ahí que el artista se adentre en la otredad y forme parte de ella, lo cual sólo se logra *aniquilando* al ego, al *yo*. Dentro del budismo, la necesidad de desapego de la individualidad tiene el mismo sentido, puesto que debe trascenderse el *yo* para entrar en contacto con la realidad que está más allá. Sentirse en los seres que conforman el cosmos es una forma de sentir el vacío y acceder al nirvana.

La desintegración de la individualidad en el cuento de Cortázar puede analizarse a partir del uso de las imágenes y símbolos. El agua es un símbolo muy recurrente en la obra del escritor argentino. En narraciones como “El río”, “Lejana”, “Carta con un fondo de agua” e incluso en algunos pasajes de *Rayuela* (por ejemplo, el capítulo 36 con el que concluye la sección del “Lado de acá”), la simbología acuática se halla muy bien empleada. “Axolotl” no es la excepción. El uso de esta imagen, como veremos, no resulta casual. Toda la semántica del espacio en “Axolotl” denota el sentido de una atmósfera líquida o acuosa. Dice el narrador: “Me apoyaba en la

5 Juan W. Bahk (1997) comenta que este postulado budista se parece mucho a la negación dadaísta del *yo*, que el surrealismo posteriormente retomaría: “La negación dadaísta de todas las facultades cósmicas es muy parecida a la doctrina de *anatman* o *no sí mismo, no alma*, las cuales profesan que todas las cosas incluso *el sí mismo* son mutables, están constantemente en cambio, y *no hay un yo separado de sí mismo que sea cuerpo, alma, sentido o conciencia*” (88; cursivas en el original).

barra de hierro que bordea los acuarios y me ponía a mirarlos” (Cortázar, 2011: 500). El acuario se compone de vidrio y en su interior encierra el líquido vital en el que se desenvuelven los ajolotes. El signo zodiacal de Acuario se representa como dos peces danzando, los cuales simbolizan “el principio de disolución y descomposición de unas formas dadas, en cualquier proceso, ciclo o periodo; la relajación de los vínculos; la proximidad inmediata de la liberación por la destrucción de lo meramente fenoménico” (Cirlot, 1992: 52). *Disolución y descomposición* son dos términos que definen muy bien el proceso de despersonalización ocurrido entre el animal y el hombre. El *yo* de ambos se diluye a través del reflejo de los vidrios y del agua, y entonces cada uno adopta el *yo* del otro.

En el budismo tibetano existe un símbolo muy parecido al de Acuario: los peces dorados.⁶ Curiosamente, esta imagen simboliza los ojos de Buda y también la unión de las dualidades:

The two golden fishes, a male and a female, are usually depicted symmetrically and in the form of carp, with graceful tails, gills, and fins, and long tendrils extending from their upper jaws. [...] The paired fish are often depicted with their noses touching, and in Hinduism this is a symbol of the female sexual organ or *yonis*. A golden fish is the attribute of the great Indian *Mahasiddha* Tilopa, symbolizing both his realization and his ability to liberate beings from the ocean of cyclic existence [*samsara*]. (Beer, 2006: 6)

De la cita anterior se desprende que el ciclo del *samsara* se equipara con un océano, así como esta idea de que el principio femenino y el masculino danzan para complementarse. En el caso del ajolote no podemos hablar de este principio, pero sí de la juntura de opuestos, dado que, como vimos, ambos personajes poseen características contrarias. En “Axolotl”, los ojos del ajolote son de oro (o sea, dorados): “Los ojos de oro seguían ardiendo con su dulce, terrible *luz*; seguían mirándome desde una

6 El motivo del hombre transformado en carpa dorada lo hallamos en uno de los cuentos (“Carpas como las soñadas”) que integran el libro *Ugetsu monogatari* (‘Cuentos de lluvia y de luna’) del escritor japonés Ueda Akinari. Aunque no hay pruebas y sólo sea mera especulación, las semejanzas entre ambos relatos son muchas, lo cual hace pensar que Cortázar pudo conocer el cuento de Ueda directamente, o bien a través de otros autores como Lafcadio Hearn, quien relata la anécdota en el cuento “The Story of Kogi the Priest”.

profundidad insondable que me daba vértigo” (Cortázar, 2011: 502). Si bien al ajolote se le asocia con lo oscuro, al narrador le llama la atención que en ese cuerpo tenebroso se hallen unos ojos que irradian luminosidad.

Resulta interesante que los peces dorados budistas representan los “ojos” de Buda y, por su color, la iluminación o el despertar. Esto importa mucho porque la mirada es el sentido que predomina en el texto y porque en el cuento existe la idea de alcanzar *la otra orilla*: “la única posibilidad de pasar del otro lado del vidrio existe gracias a la mirada” (Fontmarty, 1998: 80).⁷ De ahí que los verbos predominantes estén semánticamente vinculados con lo visual: “Había nueve ejemplares, y la mayoría apoyaba la cabeza contra *el cristal*, *mirando* con sus ojos de oro a los que se acercaban” (Cortázar, 2011: 501); “Pegando mi cara al *vidrio* (a veces el guardián tosía, inquieto) *buscaba* ver mejor los diminutos puntos áureos, esa entrada al mundo infinitamente lento y remoto de las criaturas rosadas” (Cortázar, 2011: 502); “Sin transición, sin sorpresa, *vi* mi cara *contra el vidrio*, en vez del axolotl *vi* mi cara *contra el vidrio*, la *vi* fuera del *acuario*, la *vi* del otro lado del *vidrio* [...] Afuera mi cara volvía a acercarse al *vidrio*, *veía* mi boca de labios apretados por el esfuerzo de comprender a los axolotl” (Cortázar, 2011: 503).

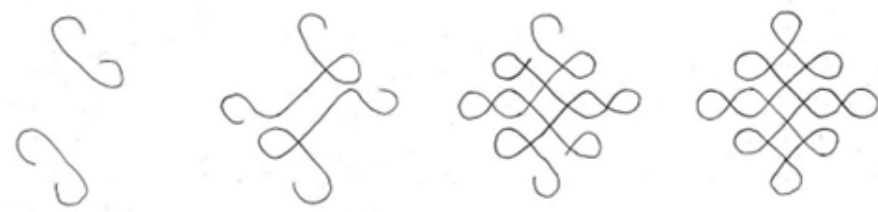
Las imágenes del “acuario”, del “vidrio” y del “cristal” ayudan a configurar una locación de *espejos*. En un espejo las cosas parecen ser simétricas, pero en realidad no sucede eso, pues la forma representada en él es un reflejo: la misma imagen, pero invertida. En los mandalas todos los lados son iguales, aunque representan polos opuestos; de ahí que, si giramos la figura, los lados se invierten y, a pesar de que la forma parece ser idéntica, en realidad no podemos decir que el lado de arriba sea igual al de abajo (Figura 3). La ilusión óptica del mandala nos hace pensar que el punto de arriba y el de abajo son y no son el mismo lado: de nuevo nos encontramos frente a una paradoja. El mandala posee las cualidades de un espejo.

A decir verdad, el ajolote mismo, como imagen, es un “ser-espejo”. Desde su sentido mitológico era asociado con el agua, así como con la tierra. Se le llamaba el *a-xólotl*, el “xólotl de agua”, es decir, el “monstruo de agua” (Moreno, 1969: 161). El dios con el que se correspondía era Xólotl, gemelo de Quetzalcóatl. Mientras este

7 René Guénon (1995) explica que, en el budismo, alcanzar *la otra orilla* del río representa alcanzar el nirvana: “El río que hay que cruzar es el ‘río de la muerte’. La orilla de partida es el mundo sujeto al cambio, es decir, el ámbito de la existencia manifestada (considerada en particular en su estado humano y corporal, ya que de éste debemos partir de hecho actualmente) y la ‘otra orilla’ es el Nirvana, el estado del ser definitivamente liberado de la muerte” (257).

Figura 3

Mandala como espejo que une los extremos opuestos



Fuente: elaboración propia

último constituía lo perfecto, los valores positivos como la valentía, aquél contrariamente era lo imperfecto, lo raro, lo monstruoso, el cobarde, como lo refieren algunos mitos aztecas. Así Xólotl se transformó en el dios de los mellizos y de los monstruos (en el sentido de seres anormales). Además de lo anterior, esta divinidad poseía la cualidad de metamorfosearse, debido a que Xólotl, al intentar escapar de la muerte, se convirtió en maíz, luego en maguey y finalmente en el ajolote, forma en la cual encontró su fatal destino. Por ello este anfibio está vinculado con la muerte, aunque también con la juventud, porque el *axólotl* alcanza su madurez sexual en estado larvario y puede completar en ese estado todo su ciclo vital (Moreno, 1969: 160). Esto es, nunca termina de desarrollarse o de convertirse en una salamandra; se queda a medio camino, no concluye su proceso evolutivo.⁸ Por tanto resulta un ser híbrido: reúne ideas opuestas. Entre las voces del náhuatl relacionadas con la voz *axólotl* se encuentran *mexólotl* ('maguey doble'), *milacaxólotl* ('caña de maíz doble'), *xoloitzcuintli* ('perro anormal, sin pelo, sirviente...'), y *xolo* ('paje, sirviente y bufón') (Moreno, 1969: 171). De esta manera, como lo señala Moreno (1969: 170), el ajolote concentra las ideas de duplicidad, servidumbre, anormalidad o deformidad y transformación. Igualmente, el ajolote cortazariano es un ser doble, monstruoso y metamórfico. Si el anfibio en el mundo prehispánico constituía un manjar, en el cuento de Cortázar el ajolote es el

⁸ Como la narración misma, iniciada *in medias res* y sin una conclusión porque el final, al interpretarse como un ciclo ritual, podría repetirse *ad infinitum*, como se destacó.

que “devora” al hombre. El *axólotl* resulta así un ser ambivalente y “espejeante”, como la narración en su totalidad. De allí que sea el título del cuento.

Ahora bien, el espejo y el reflejo son imágenes fundamentales para el budismo. Juan Arnau (2013) comenta que en la poesía del gran filósofo budista Nāgārjuna, y en varios textos budistas, se suelen mencionar una serie de metáforas, a saber “la magia”, “el espejismo”, “el reflejo” y “el eco” que se utilizan como lugares de encuentro de las dualidades:

Si el océano de las existencias, *samsāra*, es un complejo proceso en el que existen dharmas en sí mismos, si no hay nada que tenga una realidad independiente del resto de las cosas ‘existir’ y ‘ depender’ pasan a ser un mismo verbo. Esa interacción de los dharmas se asocia con *la ilusión mágica (māyopama)*, *la imagen reflejada en un espejo (pratibimba)*, *el espejismo (marici)* y *el sueño (svapna)*. *Estas metáforas expresan la dependencia misma de todo lo existente, pues los efectos que producen sólo pueden explicarse mediante algún tipo de asociación [...] En todos estos ejemplos se juntan lo verdadero y lo falso. [...] Sueño y vigilia comparten esa naturaleza dual.* (73; las cursivas son nuestras)

Es decir que esta serie de metáforas funciona para unir las dualidades; son figuras (imágenes) que le permiten hablar al filósofo budista de la vacuidad de las cosas, de la interdependencia de todo. En otro pasaje refiere Arnau (2013):

Como una ilusión mágica, *las cosas no se producen realmente, “no surgen” (anutpāda)*, sólo “*aparecen*” (*como el fantasma, el espejismo o el reflejo*). Al igual que la destreza del mago crea la ilusión de un surgimiento real, así las combinaciones de dharmas insustanciales crean *la ilusión de una producción real de seres y cosas*. Pero no hay tal surgimiento y el mundo de la existencia goza de la serenidad del mundo del nirvana. [...] *Ver ese origen condicionado es entrar ya en la vía del despertar.* (76; las cursivas son nuestras)

Por este motivo, para el budismo la realidad es una ilusión, su “talidad” —el estado de las cosas tal cual son— que corresponde al vacío. Nāgārjuna explica que la realidad es como un espejo porque las cosas aparecen y desaparecen, en cuanto que unas dependen de otras. Esto se corresponde muy bien con el relato cortazariano, en el

que los ajolotes aparecen en la vida del hombre, inesperadamente, y éste ya no puede separarse de ellos (se genera una interdependencia).

El protagonista de “Axolotl” se percata, poco a poco, de su conexión con el anfibio y termina “vacando” su existencia para acceder a una nueva. El vacío budista es una forma de ver las cosas; y en el cuento de Cortázar existe una obsesión con los ojos, los cuales “me decían de la presencia de una vida diferente, de otra manera de mirar” (Cortázar, 2011: 502). Eso es lo que enseñan los preceptos budistas: que el hombre se percate de la interdependencia de las cosas y adquiera una nueva visión que trascienda las dualidades. La presencia tan constante de los verbos *mirar*, *ver* y *observar* está muy relacionada con la idea de la contemplación budista, en la cual se necesita de la concentración de la mente en un objeto, a tal grado que el observador experimenta la unión con ese objeto:

La tercera fase de la imaginación zenista es la *contemplación serena*. El maestro se enfoca en el objeto, entra en un estado de ensimismamiento y se convierte en lo que quiere ser o hacer. En este proceso la mente, o sea el ente racional, deja de existir. Antes de entrar en el estado de contemplación, la doctrina budista requiere primero el vacío de la mente para poder suprimir la distancia entre la mente y el objeto. Entonces, lo absoluto del ente racional desaparece y el proceso de la experiencia viva con el objeto contemplado comienza. (Bahk, 1997: 84)

D. T. Suzuki explica que en las artes relacionadas con el budismo zen, “[e]l artista debe meterse en la cosa, sentirla interiormente y vivir él mismo su vida” (Suzuki y Fromm, 2006: 22).⁹ ¿Acaso no es esto lo que ocurre en el relato? La obsesión del hombre por contemplar a los ajolotes lo conduce al punto en que se funde con el objeto contemplado y se invierten los papeles. La iluminación en el budismo zen y en otras escuelas budistas tiene que ver con una experiencia personal existencial más que con una experiencia espiritual. Eso le sucede al protagonista de “Axolotl”, quien busca en

⁹ Curiosamente, Suzuki también explica que en el budismo el *yo*, al carecer de esencia, se asemeja a un círculo: “El Yo es comparable a un círculo que no tuviera circunferencia, es *sunyata*, *vacío*. Pero es también el centro de ese círculo, que se encuentra en todas partes y en cualquier parte del círculo. El Yo es el punto de subjetividad absoluta que puede expresar el sentido de inmovilidad o tranquilidad. Pero como este punto puede moverse hacia donde queramos, a puntos infinitamente variados, no es realmente un punto. El punto es el círculo y el círculo es el punto” (Suzuki y Fromm, 2006: 35; las cursivas son del original).

el ajolote un tipo de despertar; para ello, su *yo* se disgrega. El hombre del relato, al igual que muchos personajes de la obra de Cortázar (Oliveira, por ejemplo), anhela alcanzar un estado de iluminación y serenidad, un estado de liberación artística, pero se topa con la terrible realidad de no poder lograrlo o de quedarse a la mitad del sendero.

Conclusión

La estructura del cuento “Axolotl” de Julio Cortázar puede entenderse mediante la imagen de un mandala, debido, principalmente, a que el tiempo, así como la caracterización de los personajes y del espacio, genera un tipo de polarización. Lo anterior da pie a un sistema contrapuntístico a modo de “espejo” parecido a un mandala por los siguientes motivos: *a)* el tiempo de la narración al juntar el pasado con el presente genera una temporalidad cíclica, que se repite una y otra vez, dado el final circular del relato; *b)* el espacio de la narración puede ser denominado como un intersticio vacío en el que la realidad y la fantasía interactúan, produciendo un sitio de constante interpenetración; y *c)* las imágenes y los símbolos del relato funcionan como metáforas que ayudan a construir la *disgregación del yo* y el intercambio de las personalidades del hombre y del ajolote.

Estas características nos permiten hablar de que en el cuento de Cortázar subyace un sistema de correspondencias entre dos planos claramente opuestos: uno es reflejo del otro. Los dos mundos se comunican porque en los cuentos de Cortázar hay una estructura circular que genera puentes entre el plano fantástico y el plano real. La interacción de ambos planos narrativos se debe a que al existir una constante interpenetración de un lado y del otro, la narración se percibe como un constante centro ritual, como un círculo, en el que el tiempo, el espacio y los personajes giran en una insistente cadena de encuentros y desencuentros, lo cual conduce a un momento univo entre estas oposiciones. El texto de Cortázar rompe los límites de la narración y, como el surrealismo y el budismo, busca romper las dualidades y conciliarlas. El lector, de esta manera, puede vislumbrar un relato magistral que puede entenderse como un texto que muestra una experiencia no-dual. Por ello, concluimos que el mandala es un símbolo cuya forma y significado puede ayudarnos a comprender el sentido de la estructura y el contenido de este cuento de Cortázar.

Referencias bibliográficas

- ACEVES, Bertha. (2012). *Símbolos y textos del budismo tibetano: interpretaciones y comentarios*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- ALAZRAKI, Jaime. (1994). *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Anthropos.
- ARNAU, Juan. (2012). *Cosmologías de India. Védica, sāmkhya y budista*. Fondo de Cultura Económica.
- ARNAU, Juan. (2013 [2005]). *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nāgārjuna*. Fondo de Cultura Económica; Colegio de México.
- BAHK, Juan W. (1997). *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de poesía zen de China, Corea y Japón*. Verbum.
- BEER, Robert. (2003). *The Handbook of Tibetan Buddhist Symbols*. Serindia.
- BRETON, André. (2001 [1924]). *Manifiestos del surrealismo* (Aldo Pellegrini, Trad.). Argonauta.
- CIRLOT, Juan Eduardo. (1992). *Diccionario de símbolos*. Labor.
- CORTÁZAR, Julio. (2011) “Axolotl”. En Saúl Yurkievich (Ed.), *Obras completas I: Cuentos* (pp. 499-504). Galaxia Gutenberg.
- CSEP, Attila. (1980). “Rayuela y el budismo zen”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (364-366), 456-462.
- ELIADE, Mircea. (1979). *Imágenes y símbolos: ensayos sobre el simbolismo mágico-religioso* (Carmen Castro, Trad.). Taurus.
- FONTMARTY, Francis. (1998). “Xolotl, mexolotl, axolotl: una metamorfosis recreativa”. En Centre des Recherches Latino-Americaines Université de Poitiers, *Coloquio Internacional: Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*, Vol. 2 (pp. 79-88). Fundamentos.
- GARFIELD, Evelyn Picon. (1975). ¿Es Julio Cortázar un surrealista? Gredos.
- GARCÍA RAMOS, Arturo. (1985). “El principio y el fin en los cuentos de Julio Cortázar”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (14), 47-55. <http://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI8585110047A>.
- DI GERÓNIMO, Miriam. (2004). *Narrar por knock-out: la poética del cuento de Julio Cortázar*. Simurg.
- GÓMEZ RODRÍGUEZ, Luis O. (1975). “Consideraciones en torno al absoluto de los budistas”. *Estudios de Asia y África*, 10(2), 97-154. <http://estudiosdeasiayafrika.colmex.mx/index.php/ea/article/view/427/427>.

- GONZÁLEZ BERMEJO, Ernesto. (1978). *Conversaciones con Cortázar*. Edhasa.
- GUÉNON, René. (1995 [1962]). “El paso de las aguas” (José Luis Tejada, Trad.). En *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada* (pp. 256-257). Paidós.
- HARSS, Luis. (1975). “Julio Cortázar, o la cachetada metafísica”. En Luis Harss (con Barbara Dohmann), *Los nuestros* (pp. 252-300). Editorial Sudamericana.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo. (2006). *Los mitos del tlacuache: caminos de la mitología mesoamericana*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- MORENO, Roberto. (1969). “El axólotl”. *Estudios de Cultura Náhuatl*, (8), 157-173. <https://historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/104.pdf>.
- PAZ, Octavio. (1996). *Estrella de tres puntas: André Breton y el surrealismo*. Vuelta.
- SUZUKI, D. T.; FROMM, Erich. (2006 [1975]). *Budismo zen y psicoanálisis* (Luisa Josefina Hernández, Trad.). Fondo de Cultura Económica.



EL SIGNIFICADO DE ‘DISTANCIA’ DEL ADJETIVO *PRÓXIMO*
EN MODIFICADORES TEMPORALES

THE ‘DISTANCE’ MEANING OF THE SPANISH ADJECTIVE *PRÓXIMO* IN TEMPORAL MODIFIERS

Héctor HERNÁNDEZ PÉREZ

EL COLEGIO DE MÉXICO | Ciudad de México, México
Contacto: hhernandez@colmex.mx

Resumen

En este trabajo muestro que el adjetivo *próximo* modifica su significado etimológico original de ‘cercano’ para hacer referencia a una entidad segunda en cercanía. Este cambio de significado ocurre bajo dos tipos de condiciones. Sintácticamente, el cambio ocurre cuando el adjetivo forma parte de una frase nominal que funciona como un adjunto de tiempo cuya función es la de señalar un punto en el tiempo en el que tendrá lugar un determinado evento. Por otra parte, las condiciones de enunciación en las que tiene lugar este fenómeno consisten en un contexto de contigüidad temporal. Así, la propuesta consiste en que el significado de una frase como *el próximo lunes* no se deduce a partir de su contenido léxico, sino que, al tratarse de un elemento deíctico, incluye la instrucción de señalar “el segundo elemento en cercanía”.

Palabras clave: *semántica, adjetivos en español, deícticos, demostrativos, lingüística*

Abstract

The paper offers a description of the semantic value of the Spanish adjective *próximo* (‘near’) in temporal modifiers. Despite its etymological origin, *próximo* can refer to an element distant in time. This change in the meaning of the adjective occurs under two kinds of conditions. Syntactically, *próximo* must be part of a nominal phrase that points out a specific point in time on which an event takes place. On the other hand, *próximo* changes its meaning to ‘distant’ when the time of utterance and the time of reference are contiguous. I argue that the meaning of an expression such as *el próximo lunes* (‘next Monday’) does not follow from its lexical meaning, but from a procedural meaning whose interpretation is similar to ‘the second element in nearness.’

Keywords: *semantics, adjectives in Spanish, indexicals, demonstratives, linguistics*



Introducción y planteamiento del problema

Las lenguas disponen de diferentes expresiones deícticas que permiten identificar un referente en el mundo o en el universo del discurso en relación con el hablante o uno de los participantes en la comunicación y que toman en cuenta el lugar y el momento en que se emite un enunciado (Eguren, 1999). En el ámbito nominal del español, los elementos deícticos por excelencia son los determinantes demostrativos (*este, ese, aquel*), aunque algunos adjetivos como *actual, próximo* y *reciente* también cumplen con una función deíctica, como en *el actual presidente, el verano próximo* o *el reciente mes de octubre* (RAE y ASALE, 2009: § 17.1 m, n).¹

En este trabajo me ocuparé de la presencia del adjetivo *próximo* cuando aparece como modificador dentro de una frase nominal cuya función es la de un adjunto de tiempo que indica cuándo ocurrirá un evento, y lo contrastaré con la presencia de otro elemento deíctico como *este*, pues si nos basamos en la interpretación deíctica y léxica original de ellos, podría entenderse que con ambos se hace referencia al elemento más cercano. Sin embargo, en algunos contextos no reciben la misma interpretación. Por ejemplo, imaginemos que enunciamos las oraciones de (1) el domingo 14 de junio de 2020.

- (1)
- a. [El lunes] tengo cita con el médico.
 - b. [Este lunes] tengo cita con el médico.
 - c. [El **próximo** lunes] tengo cita con el médico.
 - d. [Este **próximo** lunes] tengo cita con el médico.

Los modificadores temporales de las oraciones con artículo definido (1a) y con determinante demostrativo (1b) señalan la fecha más cercana con respecto al día en que se emiten los enunciados, esto es, el lunes 15 de junio. Por su parte, las oraciones de (1c) y (1d), en las que aparece el adjetivo *próximo*, no pueden hacer referencia al mismo día, pues al enunciarse el domingo 14 de junio, la frase nominal *el/este próximo*

¹ La referencia deíctica que acabo de comentar no es exclusiva de los adjetivos mencionados, sino que, en español, se puede conseguir a través de diferentes modificadores nominales como algunos adjetivos derivados como *siguiente* o *entrante* en *el lunes siguiente/entrante*, cláusulas relativas como *el lunes que entra/que viene*, y adverbios como *recién*. Por otra parte, como se consigna en RAE y ASALE (2009), estas expresiones “se miden siempre desde el momento de habla [...], pero no se miden desde el momento de la enunciación, sino desde algún otro punto introducido en el discurso” (§ 17.1 n).

lunes cambia su referente a la siguiente fecha posible: el lunes 22 de junio. Lo anterior muestra que, a diferencia del artículo definido y del determinante demostrativo, las frases nominales que contienen al adjetivo *próximo* no señalan al elemento más cercano, sino que refieren al segundo elemento en cercanía en el eje temporal. Por otro lado, el cambio en la referencia de las frases nominales con *próximo* no ocurre cuando la fecha que se señala no es cercana. Por ejemplo, ahora supongamos que enunciamos las oraciones de (2) el mismo domingo 14 de junio de 2020.²

- (2)
- a. [El sábado] tengo cita con el médico.
 - b. [Este sábado] tengo cita con el médico.
 - c. [El **próximo** sábado] tengo cita con el médico.
 - d. [Este **próximo** sábado] tengo cita con el médico.

A diferencia de lo mostrado en (1), pese a tener los mismos elementos —artículo definido (2a, c), determinante demostrativo (2b, c) y el adjetivo *próximo* (2c, d)—, las cuatro oraciones en (2) tienen el mismo contenido proposicional y refieren a la misma fecha en el calendario, el sábado 20 de junio. El contraste entre las oraciones de (1) y (2) muestra que el cambio en la referencia del adjunto de tiempo depende de, al menos, dos factores: i) la presencia del adjetivo *próximo* y ii) el momento en que se enuncia la oración y su relación de cercanía con el momento referido. Además, este proceso es independiente del determinante que introduce la frase nominal, ya que ocurre tanto con artículo definido, como con determinante demostrativo.

Dicho lo anterior, las preguntas que dirigen esta investigación son i) *¿por qué ocurre este cambio de significado en (1c) y (1d) con el adjetivo próximo, pero no en (2c) y (2d)?*, ii) *¿cuáles son las condiciones que permiten dicho cambio?* y iii) *¿se puede observar este cambio con otro elemento cuyo significado gramatical es señalar al momento más cercano, como el demostrativo este o el cambio en la referencia es exclusivo de un adjetivo déictico como próximo?* Para intentar responder las preguntas anteriores, los objetivos principales en

² RAE y ASALE (2009: § 17.1 ñ) consignan que las frases nominales como las de (1a, b) y (2a, b) pueden variar su referencia al día siguiente en el futuro, o bien al día inmediatamente anterior. Dicha alternancia se observa en el tiempo gramatical de la oración en que aparece el adjunto de tiempo. Por ejemplo, en *el lunes voy a llegar tarde* se trata del lunes siguiente en el tiempo (futuro), mientras que en una oración como *el lunes llegaste tarde* la frase nominal se refiere al lunes anterior con respecto al día en que se emitió el enunciado. En este trabajo me ocuparé únicamente de la lectura de futuro que reciben estos modificadores temporales.

este trabajo son: i) determinar en qué consiste el cambio de significado del adjetivo *próximo* que surge cuando funciona como modificador temporal, ii) determinar cuáles son las condiciones lingüísticas que permiten dicho cambio en la interpretación y iii) comparar el comportamiento de expresiones nominales definidas que contengan un artículo definido, un determinante demostrativo y el adjetivo en cuestión.

Para cumplir con los objetivos que acabo de mencionar, he utilizado un corpus obtenido de dos fuentes. En primer lugar, analicé 50 oraciones extraídas del *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* de la Real Academia Española en las que aparecía el adjetivo *próximo* sólo en masculino singular. Aunque también era posible encontrar instancias de todo el paradigma flexivo de la palabra (por ejemplo, *próximo, próximos, próxima, próximas*), restringí la búsqueda a la forma en masculino singular, pues se trata de un trabajo que intenta dar cuenta de un fenómeno semántico y evaluarlo en términos de su adecuación, y no es un trabajo de índole cuantitativa. En segundo lugar, durante los meses de noviembre y diciembre de 2014 y agosto y septiembre de 2015, apliqué una breve encuesta a veinte estudiantes universitarios de la Ciudad de México para confirmar el juicio de gramaticalidad y la adecuación semántica de las oraciones cuya interpretación era dudosa.

Una de las ventajas del *CREA* es que incorpora la fecha en la que tuvo lugar la enunciación de una ocurrencia, por lo que, cuando se trataba de hechos con cierta relevancia social o histórica, era posible determinar a qué fecha se refería el sintagma nominal con *próximo*. Sin embargo, sólo fue posible concluir la fecha a la que se referían en 16 casos de los 50 obtenidos, ya que en los 34 casos restantes no se hacía explícita la fecha de producción en el contexto, ni se proporcionaba esa información en los datos que ofrece el registro en el corpus. De tal modo, y para determinar los contextos y las condiciones bajo las cuales cambiaba la referencia de la frase nominal con *próximo*, acudí a un cuestionario aplicado a un grupo de 20 estudiantes universitarios de la Ciudad de México. La tarea en esta prueba consistió en que los colaboradores señalaran la fecha en el calendario a la que creían que correspondían las frases nominales marcadas tomando en cuenta el punto temporal en que se encontraban. Esto me permitió evaluar los juicios de gramaticalidad y la anomalía semántica que presentaba el fenómeno estudiado.

La organización del trabajo consta de cuatro apartados, sin incluir las conclusiones. El primero es esta breve introducción en la que describo el objeto de estudio, planteo

los objetivos y presento la metodología y el corpus en que se basa el análisis. El segundo apartado es donde describo el marco teórico que me permitirá estudiar el fenómeno descrito; ahí presento la definición de significado instruccional que entiendo a lo largo de mi investigación y que permitirá entender por qué es necesario definir desde esta postura un elemento adjetival como *próximo*. En el tercero señalo el significado instruccional de las expresiones definidas con un artículo definido o con un determinante demostrativo, y de *próximo* en su función como adjunto temporal. Finalmente, en el cuarto apartado presento el análisis y elaboro una propuesta sobre cuál es la instrucción a la que *próximo* da lugar; asimismo, en esta sección señalo cuáles son las condiciones que promueven el cambio de sentido, y que se resumen a un contexto de contigüidad temporal entre el momento de enunciación y el momento al que se hace referencia.

El significado instruccional frente al contenido léxico

Leonetti y Escandell Vidal (2012) apuntan que el significado instruccional de un elemento lingüístico consiste en “instrucciones relativas a las operaciones inferenciales que deben realizarse en la interpretación de un enunciado, fundamentalmente para seleccionar los supuestos contextuales necesarios para tal interpretación” (157).³ Así, la instrucción de una expresión establece una pauta de cómo es que debemos combinar los contenidos conceptuales de los elementos que están en relación con ella. De hecho, al basar el significado de este tipo de elementos en instrucciones, la mayoría de los trabajos que se han hecho dentro de este marco teórico consiste en el estudio de marcadores discursivos, algunos adverbios y los determinantes definidos o demostrativos en diferentes lenguas.⁴

La necesidad de determinar el contenido instruccional de una expresión lingüística surge de la dificultad de sólo estudiar el concepto de los elementos de una lengua en

³ Si bien algunos autores distinguen entre instruccional y procedimental, a lo largo del trabajo utilizaré la etiqueta “instruccional” para el tipo de contenido que expresa el adjetivo *próximo*, ya que sostengo que, en este tipo de oraciones, el adjetivo opera de manera inferencial para hacer referencia a un punto específico en el tiempo, por lo que nos da una instrucción de cómo interpretar la frase nominal en la que aparece.

⁴ Los trabajos de Portolés (2001, 2011) sobre el contenido instruccional de diferentes marcadores discursivos en español son un buen ejemplo de que instrucciones de este tipo de palabras no se pueden deducir a partir de su contenido léxico. Por ejemplo, la expresión *lejos de* pasó de indicar distancia a indicar oposición (cf. *Lejos de amainar, el tiempo arrecia*).

términos de un sentido léxico. Por ejemplo, si tratáramos de dar una definición de los pronombres personales, nos enfrentaríamos con la dificultad de que su referencia se modifica con respecto al enunciador y la forma en que concibe su relación con el resto de los participantes del acto de habla, dificultad que no surge frente a palabras del léxico común como *niño*, *libro* o *mesa*, cuya definición podemos encontrar en los diccionarios. Describir un pronombre personal como *yo* sería hasta cierto punto complicado en términos de su contenido léxico, aunque ciertamente podríamos ofrecer un análisis. Una primera observación sobre un pronombre como *yo* consistiría en que su significado cambia cuando también lo hace su enunciador; sin embargo, una segunda observación nos llevaría a la conclusión de que precisamente esa es la instrucción de la expresión *yo*, ‘identifica al punto cero del acto de habla’, y de ahí se desprende el hecho de que no tenga un referente exclusivo, sino una *instrucción* que el hablante debe satisfacer.

El caso de las formas que estamos estudiando representa dificultades similares a las que surgen cuando intentamos definir los pronombres. Leonetti y Escandell Vidal (2012) sostienen que hay una tendencia por considerar que las palabras que pertenecen a la clase de los sustantivos, los verbos y los adjetivos tienen un significado conceptual o léxico, mientras que las palabras funcionales, como también se les conoce en la bibliografía semántica-léxica, pueden definirse generalmente a partir de las instrucciones que indican. De esta manera, se puede pensar que, al señalar un determinado procedimiento, el significado instruccional está por encima del significado conceptual, ya que éste “no puede operar sobre las instrucciones” (Leonetti y Escandell Vidal, 2012: 162).

Ahora bien, como establecí anteriormente, en este trabajo me ocupé de la presencia de *próximo* en frases nominales definidas. Por un lado, el artículo definido y el determinante demostrativo *este* se han definido en la gramática tradicional hispánica como elementos de carácter gramatical que denotan cercanía con el hablante o enunciador; es decir, se trata de un elemento de contenido gramatical o funcional. En cambio, el adjetivo *próximo* suele describirse como un adjetivo de contenido conceptual o léxico, y cuyo significado se consigna en los diccionarios de la siguiente manera: “Cercano, que dista poco en el espacio o en el tiempo” o “Siguiendo, inmediatamente posterior” (RAE, 2014: s.v. *próximo*). En este sentido, salta a la vista que en las oraciones que mostré en (1) el adjetivo *próximo* no refiere al día “más cercano” o “inmediatamente posterior”, sino que establece una relación con un elemento más lejano. Esto

contrasta con el comportamiento del demostrativo, pues este determinante parece mantener el significado de cercanía que tiene por su carácter déictico.

En consecuencia, si seguimos la acepción que se consigna en el *DLE* para el adjetivo *próximo*, podremos explicar que, cuando aparece dentro de una frase nominal que funciona como un modificador temporal, se refiera a la entidad más cercana como ocurría en las oraciones de (2). En cambio, con esta acepción no podremos explicar que su contenido cambie de ‘cercano’ a ‘segundo en cercanía’, como vimos en las oraciones de (1). En otras palabras, para poder dar cuenta del nuevo significado al que da lugar el adjetivo *próximo*, el acercamiento deberá ser desde un análisis del contenido instruccional y no desde el significado léxico o conceptual.

Además del cambio en la instrucción, existen otros argumentos para considerar que el estudio de una palabra como *próximo* se debe hacer desde una perspectiva del significado instruccional y no desde el significado léxico, como el que se consigna en un diccionario. En primer lugar, si bien la acepción del *DLE* para *próximo* señala que se trata de un adjetivo que denota cercanía, no resulta del todo claro a partir de qué elemento se establece esa relación de cercanía, y es que, a diferencia del demostrativo, un adjetivo no corresponde a una clase cerrada ni forma parte de un paradigma que establece grados de distancia como *este*, *ese* y *aquel*.

En segundo lugar, en comparación con otros adjetivos léxicos como *rojo* o *redondo*, en la acepción que aquí nos interesa, *próximo* no cumple en sentido estricto con una función atributiva sobre el referente de la frase nominal; por el contrario, el adjetivo da información de ubicación temporal, por lo que no “modifica” al sustantivo, como propone la gramática tradicional que es la labor de los adjetivos.⁵ Este hecho ha llevado a que se clasifique este tipo de elementos bajo distintas etiquetas. Por ejemplo, Di Tullio (1997) y Demonte Barreto (1999) los consideran pertenecientes a una subclase de adjetivos que denominan “déicticos”, junto a otros elementos como *actual*, *mero*, *último*, etcétera, porque no refieren ninguna propiedad, como los adjetivos que denotan tamaño, forma o color. En consecuencia, se dice que esta clase de adjetivos

5 Si bien existen algunos usos del adjetivo *próximo* con un valor similar a ‘cercano’ o ‘parecido’, como en *tenía un sabor próximo a la limonada* o como *próximo a casarse* (*DEM*, s. f.: s.v. *próximo*) no es posible que aparezca como el atributo en oraciones copulativas debido a que no expresa una propiedad del sustantivo al que modifica (por ejemplo **el sabor es próximo* o **el lunes es próximo*), sino que cumple con una función adverbial, según la cual se ubica en el tiempo un evento determinado (RAE y ASALE, 2019: s. v. *adjetivo adverbial*).

cumple con una función gramatical porque “cuantifica o localiza déctica y/o anafóricamente” (Di Tullio, 1997: 117). Por su parte, RAE y ASALE (2019) consignan para este tipo de elementos: “en lugar de expresar cualidades del sustantivo al que modifica, transmite contenidos análogos a los de ciertos adverbios, entre ellos significados relativos a la localización temporal de algo o a su frecuencia, pero también a alguna noción modal expresada” (s.v. *adjetivo adverbial*).

Dicho lo anterior, se puede establecer, con base también en Leonetti y Escandell Vidal (2012: 162), que aun cuando una forma no es transparente para poder determinar su significado y parezca “mixta”, será en esencia instruccional. En este sentido, podemos definir el significado de *próximo* en las oraciones analizadas como el que propongo en (3).

- (3) *Próximo* tiene la instrucción de referir un elemento como el más cercano en relación con el momento en que se produce el acto de habla. Si hay contigüidad entre lo referido y el momento de la enunciación, *próximo* refiere un elemento segundo en cercanía.

De regreso al concepto “instruccional”, ya decíamos que éste se encarga de dirigir otras expresiones de significado conceptual para alcanzar una interpretación, aunque, como señalan Leonetti y Escandell Vidal (2012), es bien sabido “que cualquier elemento lingüístico dotado de significado orienta en cierto sentido la interpretación [y] no se debe confundir el conjunto de inferencias controladas y activadas por un término procedimental” (163), ya que el significado instruccional, contrario al léxico, no se encuentra sujeto a los hechos del mundo real ni al conocimiento que un hablante tiene del mundo.

Si bien podría pensarse que el fenómeno estudiado está sujeto a la forma en que se establece el tiempo de una semana, es interesante observar que el cambio en la referencia de una frase nominal no es sensible sólo al punto temporal que refiere, sino que también está sujeta al tiempo en que el hablante se encuentra. Por ejemplo, en una oración como (4a), dicha en febrero de 2021, el sustantivo *octubre* puede hacer referencia al mes del año en que se encuentra el hablante, aunque al parecer la interpretación más natural es que también puede referir al mismo mes del año siguiente, el de 2022. Por su parte, una oración como (4b), que nombra un intervalo temporal mucho más amplio, sigue anclando su referencia en el siguiente intervalo que señala el sustantivo *sexenio* y que es distinto al periodo en el que se encuentra el hablante.

Finalmente, (4c), que se puede considerar una referencia temporal metafórica, supone que el hablante se refiere a la siguiente tarea más cercana, sobreentendiendo que, al momento de la enunciación, se encuentra realizando una tarea.

- (4)
- a. El próximo octubre me opero de la vista.
 - b. El próximo sexenio no habrá gasolinazos.
 - c. La próxima tarea se ve mucho más fácil.

Así las cosas, al mostrar que el comportamiento semántico de *próximo* no parece seguirse ni deducirse a partir de su contenido léxico, es posible esbozar una explicación del cambio de significado en este adjetivo desde el estudio de su significado procedimental. Para ello, contrastaré el significado instruccional del demostrativo con el significado del adjetivo *próximo* y describiré su función dentro de una frase nominal que funciona como un modificador temporal.

El significado instruccional de las expresiones definidas y del adjetivo *próximo*, y su función como complemento temporal

En este apartado describo el significado instruccional del artículo definido, el determinante demostrativo *este*, y sostengo mi propuesta para el adjetivo *próximo*, con base en la función de localización temporal que desempeña cuando aparece dentro de un adjunto. Para el caso del artículo definido utilizo el trabajo de Leonetti (1999) sobre el artículo definido y, para el determinante demostrativo, me baso en la función de contraste que propone García Fajardo (2006). Por el contrario, para explicar mi propuesta del significado de *próximo* empleo lo que Di Tullio (1997) y Demonte Barreto (1999) han considerado para los adjetivos “deícticos” o “anafóricos”. Finalmente, a partir de la clasificación que García Fernández (2000) propone para los complementos temporales, hago la descripción de la función que tienen las frases nominales objeto de estudio en relación con la oración en la que se encuentran, lo que en buena medida se explica a partir del hecho de que el significado procedimental tiene la facultad de operar sobre el significado conceptual, como recién mostré en el apartado anterior.

Las expresiones definidas con artículo definido y determinante demostrativo

Como dije en la introducción de este trabajo, me interesa contrastar la presencia/ausencia del adjetivo *próximo* en expresiones definidas que funcionan como un modificador de tiempo en una oración. Por ello, he observado el contraste entre frases como *el lunes, este lunes, el próximo lunes y este próximo lunes*. Para determinar cuál es la función de *próximo*, habrá que establecer cuáles son los usos e interpretaciones de las frases nominales que contienen un determinante definido y ver cómo operan sin la presencia del adjetivo.

Si bien existen varios estudios sobre el significado del artículo definido, el análisis más extendido consiste en entender el artículo definido como un elemento gramatical que se emplea para referir al único elemento, o al conjunto máximo de individuos, que posee las propiedades que se describen en la frase nominal (Leonetti, 1999: 791-792; Pozas, 2016: 68-70). De tal forma, una oración como *el perro está ladrando* supone la existencia y el carácter único de un perro, implicatura que no surge con una expresión indefinida como *un perro está ladrando*, en la que se sugiere que puede haber más perros, pero al menos uno está ladrando.⁶

La “teoría de la locación”, propuesta por Hawkins (1978) y retomada por Pozas (2016) en su trabajo sobre el origen y el desarrollo del artículo indefinido del español, explica algunos de los usos del determinante definido que nos interesan. Se trata de aquellos casos en que se emplea una frase nominal cuyo referente se encuentra en una situación no inmediata, por lo que se puede ubicar en “el conjunto compartido entre hablante y oyente que contiene las entidades conocidas a partir de experiencias previas o de conocimiento general (es decir, conocimiento del mundo)” (Pozas, 2016: 77). Así, de acuerdo con la autora, en una oración como *¡la iglesia se está quemando!* se habla de aquella entidad que cumple con la propiedad de ser iglesia, que además se está quemando, pero también se trata de la iglesia relevante para hablante y oyente, y que probablemente se encuentra en la misma localidad en que se ubican los participantes de la comunicación.

6 Además de la unicidad, en la bibliografía sobre la definitud existen otras propiedades que permiten caracterizar la semántica del artículo definido. Entre ellas se encuentran las aproximaciones de la familiaridad y la inclusividad, en las que se reconocen y se explican diferentes usos del artículo definido. Véanse los trabajos de Leonetti (1999) y Pozas (2016) sobre una revisión exhaustiva de dichas posturas en el ámbito hispánico y en el ámbito de la semántica composicional.

Esto quiere decir que este tipo de casos requieren que el hablante se asegure de que su interlocutor dispone del conocimiento necesario para poder localizar al referente.

Con base en lo anterior, es posible observar que la referencia en una frase nominal como *el lunes* depende del contexto conversacional (esto es, del punto en el tiempo en que se encuentran hablante y oyente), así como de los elementos oracionales que se encuentran en un enunciado. Por ejemplo, en una oración como (5a), emitida un lunes por la mañana, la frase nominal sólo puede referir a un punto cercano en pasado, dos días antes, debido a que el verbo principal se encuentra en pretérito. En cambio, (5b), con el verbo *desayuno* en presente, puede recibir al menos dos interpretaciones, a saber, (i) que el siguiente sábado comeré chilaquiles rojos y (ii) que habitualmente es el desayuno de ese día (aunque esta interpretación estaría favorecida si la frase nominal estuviera en plural: *los sábados desayuno chilaquiles*).

- (5) a. El sábado desayuné chilaquiles rojos.
b. El sábado desayuno chilaquiles rojos.

Al tomar en cuenta un análisis del artículo definido en el que a través de él se hace referencia a una entidad que no está presente en el discurso, pero cuya referencia depende del conocimiento del mundo compartido por hablante y oyente, se entiende que la referencia de una frase nominal como *el sábado* pueda modificar su referente a partir del momento en que el hablante y el oyente se encuentran. Asimismo, la referencia de dicho constituyente también está sujeta de algunos elementos gramaticales, como el tiempo verbal en que se encuentra el núcleo del predicado.

En lo que respecta al determinante demostrativo *este*, aunque los otros miembros del paradigma deíctico (*ese, aquel*) también pueden aparecer en este contexto, me he limitado a trabajar con el primer miembro del paradigma debido a que, como señala García Fajardo (2006: 180), es muy común que se defina el demostrativo en términos de “grados relativos de distancia” relativa al lugar o el momento de la enunciación o a las personas que participan en el acto de comunicación. De tal manera, *este* señala cercanía a la primera persona (el enunciador), *ese* señala a la segunda persona (el destinatario) y *aquel* señala una lejanía con relación a las dos personas. Así, ya que en el presente trabajo mi objetivo es comparar el significado instruccional de *próximo* con

el de un demostrativo, conviene únicamente analizar el determinante *este* en un tipo de competencia con *próximo*, pues comparten la instrucción básica de ‘cercanía’.

Si bien es cierto que el significado básico de ‘cercanía’ con respecto al hablante en el demostrativo es lo que le permite establecer una relación deíctica, García Fajardo (2006: 178) observa que definir los determinantes demostrativos en términos de sólo esta función puede llegar a ser insuficiente. Por ejemplo, la autora señala que es posible que en una oración como la de (6a) se use tanto el artículo definido como el demostrativo sin que haya un cambio en el significado composicional del enunciado, pues en ambos casos se hace referencia “a un objeto presente en la situación”. En cambio, en una oración como la de (6b) esta alternancia no es posible, pues el demostrativo no puede designar la totalidad genérica.⁷

- (6) a. Pásame {el/ese} trapo.
b. Sin {la/*esta} escritura no habría historia.

El trabajo de García Fajardo consiste en demostrar en qué radica la diferencia entre el artículo definido y el demostrativo y en determinar por qué la alternancia en (6a) es posible, mientras que en (6b) no lo es. De manera general, el contraste entre ambas oraciones se debe a que *este* no puede hacer referencia genérica porque, además de los usos deícticos, el significado instruccional de los determinantes demostrativos consiste en que establecen un contraste entre diferentes referentes; en cambio, el artículo definido no establece ningún tipo de contraste. Esta característica es la que permite entender por qué el demostrativo es distinto del artículo definido. Textualmente, la autora propone el siguiente significado para el demostrativo: “El demostrativo contiene una instrucción que contrasta lo referido con otras entidades de la misma naturaleza, a partir de una relación de distancia con la enunciación” (García Fajardo, 2006: 181). Por ello explica la autora: si enunciamos una oración como *me voy a llevar*

⁷ Que haya una relación estrecha entre el artículo definido y el demostrativo se ha mostrado también desde una perspectiva histórica. Lapesa (1961) demostró que, desde sus usos más tempranos en latín, el demostrativo *ille* presentaba un comportamiento similar al del artículo definido. En este proceso, Coseriu (1962) considera que la diferencia entre definido y demostrativo se debe a que en su evolución el artículo definido perdió la función localizadora del demostrativo, lo cual, según el autor, implica que la función del demostrativo conlleva la función del definido. Por último, desde una perspectiva tipológica, Dryer (2007) sostiene que una ruta común de cambio es que los determinantes demostrativos se desarrollen diacrónicamente en marcadores de definitud.

este libro, es posible interpretar que se está haciendo referencia a un libro en particular, aunque al mismo tiempo se implica que en el contexto hay al menos más de un libro con el cual contrasta el primer elemento referido y que queda excluido de la referencia. En pocas palabras, cuando enunciamos *me voy a llevar este libro* podemos parafrasear su contenido procedimental como ‘me llevo este libro, pero este otro no’.

En resumen, una de las instrucciones del artículo definido consiste en hacer referencia a una entidad que no está presente en el discurso, pero que es relevante a partir del conocimiento del mundo de los participantes del acto comunicativo, mientras que el significado instruccional del demostrativo consiste en establecer una relación de cercanía entre una entidad y el hablante (el enunciador en el acto comunicativo) al mismo tiempo que establece una relación de contraste entre lo referido y otros elementos de la misma naturaleza. Así, cuando decimos {*el/este*} *lunes tengo cita con el médico*, podemos entender que se haga referencia a la fecha en el calendario más cercana con respecto al momento de enunciación y ahora podemos comprender que cualquier otra fecha posible queda excluida. Con ello, es posible adelantar por qué una frase nominal sin el adjetivo *próximo* no modifica su referencia, incluso a pesar de también tener en su significado una noción de ‘cercanía’, como en el caso del demostrativo.

El adjetivo *próximo* y su contenido instruccional

Como he dicho hasta ahora, aunque los determinantes definido y demostrativo y el adjetivo *próximo* pertenezcan a diferentes categorías gramaticales, tienen un significado esencialmente deíctico. Sin embargo, en contraste con *el* y *este*, *próximo* por sí mismo no implica una función actualizadora, por lo que requiere siempre de un artículo definido o algún otro tipo de determinante que actualice la frase nominal. Considérense los siguientes ejemplos:⁸

⁸ Si bien es cierto que, en comparación con un artículo o un determinante, por sí mismo un adjetivo no puede referir a una entidad en el mundo, Di Tullio (1997) señala que un adjetivo “tiene una función discriminativa similar a la de los determinantes” (117) en cuanto que no denota una propiedad. La diferencia, entonces, entre un adjetivo de este tipo y un determinante es sintáctica: los primeros elementos no licencian una frase nominal en función de sujeto en posición preverbal (por ejemplo, **gran día es mañana*), mientras que los determinantes sí permiten que una frase aparezca en posición inicial (por ejemplo, *el gran día es mañana*).

- (7) a. **El próximo sábado** se proclaman los alcaldes para los próximos cuatro años, ¿verdad? [RAE, s. f.]
- b. Más de ciento cuarenta millones de norteamericanos se espera que acudan **este martes** a las urnas para elegir, como cada primer martes de noviembre, cada cuatro años, al presidente del país más poderoso de la tierra. [RAE, s. f.]

A diferencia de una frase con una frase con determinante demostrativo como la de (7b), el adjetivo *próximo* aun cuando antecede al núcleo nominal necesita el artículo definido *el* en (7a) para concretar la referencia. Demonte Barreto (1999: 208) llama a este tipo de adjetivos circunstanciales, y más recientemente en RAE y ASALE (2019: s. v. *adjetivo adverbial*) se les ha llamado adjetivos adverbiales, lo que se debe principalmente al hecho de que conservan una fuerte similitud con algunos adverbios que tienen alcance sobre la frase nominal que modifican, ubicando en el tiempo el evento expresado en ella. Dichos adjetivos circunstanciales o adverbiales no proporcionan alguna de las propiedades del sustantivo al que acompañan, sino que “modifican los aspectos temporales y situacionales del nombre”, o bien, “señalan la forma de realizar la acción descrita por el sustantivo”.⁹

En segundo lugar, aunque en español la posición de los adjetivos tiene repercusiones en cuanto al significado de la frase a la que modifican, el caso de *próximo* parece no tener este tipo de restricción.

- (8) a. En **los próximos días** se inaugurará un nuevo espacio comercial en la rambla del aeropuerto. [RAE, s. f.]
- b. ... manifestó el Secretario de Tránsito, quien anunció que el lunes **próximo** presentará el proyecto a consideración del alcalde, José Genner Zuluaga García. [RAE, s. f.]

Tanto en (8a) como en (8b) la posición de *próximo* no interfiere en el significado de la frase nominal, pues en los dos casos se hace referencia al día en que ocurrirá lo

⁹ Como ejemplos de adjetivos que modifican los “aspectos temporales y situacionales” del sustantivo, Demonte Barreto (1999: 208) ofrece *el antiguo acuerdo, el siguiente presidente, una breve jornada, el cercano puente*, mientras que los adjetivos que proporcionan una manera suelen acompañar a participios nominalizados: *una mirada {hiriente, cálida, tierna}*.

referido por el predicado. En otras palabras, la distinción entre adjetivos restrictivos y no restrictivos en elementos como *próximo* no parece reducirse a la posición en la frase nominal que funciona como modificador temporal. No obstante, como modificador de otro tipo de sustantivos, como los humanos, animados, o relaciones de parentesco, el adjetivo en cuestión pierde el contenido circunstancial que mencionaba arriba cuando aparece pospuesto al núcleo nominal (9b), mientras que cuando lo antecede designa al sustantivo modificando un aspecto de temporalidad que podría parafrasearse como ‘el sobrino que próximamente voy a tener’ en (9a) —ejemplos tomados de Demonte Barreto (1999: 208).

- (9) a. Mi próximo sobrino.
b. Mi sobrino próximo (= ‘cercano’).

Así, los adjetivos adverbiales que vimos en (8) o en (9a) tienen una función déctica, pues “sitúan la referencia del nombre en relación exclusivamente con el momento del acto de habla”. Una diferencia que encuentro apropiada para estos dos tipos de modificación que hay en el uso y la posición de *próximo* es que en los casos que estudio, como en los ejemplos de (8), no es posible una gradación del adjetivo mediante el adverbio *más*, lo que se ve reflejado en la agramaticalidad (10a), mientras que, por el contrario, un caso como el de (8b) no resultaría anómalo si tuviera esa gradación (10b).

- (10) a. *En los **más próximos** días se inaugurará un nuevo espacio comercial.
b. Mi sobrino más próximo (= ‘más cercano’).

En suma, una vez establecida la caracterización de *próximo* como adjetivo circunstancial y, por lo tanto, las implicaciones que lleva sobre el sustantivo al que complementa, podemos concluir que el significado instruccional de *próximo* es el que habíamos adelantado en (3). De este modo, al referir un elemento como “próximo” se entiende que se trata de aquella entidad más cercana en relación con el momento en el que tiene lugar el acto de la enunciación. De hecho, aún con el ejemplo de (10b), esta afirmación no se contradice, pues permanece en él la idea de ‘más cercano’ en relación con la distancia en un lugar que tiene lo referido con quien refiere. Por último, la prueba que propongo

para distinguir un uso del otro también es útil para distinguir los casos en los que la frase nominal con *próximo* desempeña la función que describo en el siguiente apartado.

La función localizadora de la frase nominal compuesta por el determinante demostrativo *este* y el adjetivo *próximo*

En la introducción del presente trabajo mencioné que la función de la frase nominal compuesta por el determinante demostrativo *este* y por el adjetivo *próximo* es la de un complemento circunstancial de localización, el cual, según lo propuesto por García Fernández (2000), “señala el momento en que se sitúa el evento verbal o un período que lo incluye” (79). En ese sentido, este tipo de frases no difiere de otras adverbiales como *ayer*, *hoy* y *mañana* que, por cierto, también son de contenido deíctico. Además, este tipo de complemento puede estar formado por sustantivos de tiempo como *semana*, *mes*, *año*, *siglo*, los días de la semana e incluso por las estaciones del año. Ahora bien, el que su comportamiento sea similar al de algunos adverbios refuerza el hecho de que la instrucción que ejerce tanto el determinante como el adjetivo en este tipo de complementos es la de señalar un elemento en relación con el momento de habla. En (11) incluyo algunos ejemplos con los sustantivos que he mencionado.

- (11)
- a. El Pleno del Senado aprobó **esta semana** la reducción del IVA en cinco puntos. [RAE, s. f.]
 - b. Allí tiene previsto pelear **este mes** contra Pernell Whitaker [RAE, s. f.].
 - c. bueno, **el próximo año**, en el ochenta y uno, voy a correr yo el maratón de Nueva York. [RAE, s. f.]
 - d. ... para tener la esperanza de que en **el próximo siglo** un nuevo gobierno, un gobierno democrático... [RAE, s. f.]

Como podemos ver en los ejemplos de (11), la frase nominal que ubica en el tiempo, y que aparece resaltada, tiene como referencia el elemento (magnitud de tiempo) que sucede o que incluye al momento de la enunciación. Así, en (11a) la referencia de *esta semana* es la que incluye el acto de habla, del mismo modo que *este mes* en (11b), mientras que en (11c) *el próximo año* se refiere al año siguiente al que se enunció la

oración, por lo que esta oración, dicha en 1980, refiere a la carrera que se efectuará en 1981. La misma situación sucede en el caso de (11d), en donde se refiere al siglo siguiente; es decir, al haberse dicho a fines del siglo xx, su referencia es el siglo xxi.

El significado instruccional de lejanía de *próximo*

Antes de empezar el desarrollo de este apartado conviene retomar lo que ya he dicho en los anteriores. Primero, con base en la bibliografía que ha tratado el tema, señale cuáles son los significados procedimentales del artículo definido *el*, del demostrativo *este* y del adjetivo *próximo*, los cuales tienen en común una idea de cercanía con respecto al momento de habla, aunque también puede ser en relación con los participantes del acto de habla. En segundo lugar, al compartir estas palabras una instrucción similar que consiste en identificar un referente en cercanía, debemos asumir, como lo muestra la “Ley de Leibniz” expuesta por Frege (1973: 62), que tanto el demostrativo como el adjetivo en los contextos que he estado describiendo son susceptibles de ser intercambiados y su referente puede seguir siendo el mismo. Obsérvense los ejemplos de (12), en donde aparece el adjetivo en una expresión sólo con el artículo definido:

- (12)
- a. ¿Te sentirías un poco incómodo con la fecha de este partido teniendo en cuenta que **el próximo sábado** se juega el Barcelona-Real Madrid y pudiéndose haber celebrado en otra fecha el encuentro internacional amistoso, o no? [RAE, s. f.]
 - b. **El próximo viernes** primero de octubre conforme a lo dispuesto por la ley, dará inicio el proceso electoral federal para la renovación de los Poderes Ejecutivo y Legislativo de la Unión. [RAE, s. f.]
 - c. ... de la lenta recuperación de Ronaldo, que hace peligrar muy mucho su presencia **el próximo sábado** en el Nou Camp ante el Atlético de Madrid. [RAE, s. f.]

Al ser cierta la afirmación anterior, en los ejemplos de (12) es posible la sustitución del adjetivo *próximo* junto al artículo definido por el determinante demostrativo sin que se altere la referencia de la fecha de las frases nominales de estos ejemplos. Veamos

lo que ocurre: en (12a), dicho el 14 de enero de 1991, la frase *el próximo sábado* hace referencia al 19 de enero de ese año. De manera parecida el caso de (12b), dicho el 24 de septiembre de 1999, refiere al viernes primero de octubre. Por su parte, (12c), enunciado el 7 de noviembre de 1996, refiere al 9 de noviembre del mismo año. En los tres casos, como observamos, se respeta la instrucción de cercanía en relación con el momento en el que se enunciaron estas oraciones y, por lo tanto, es posible hacer una sustitución por el determinante demostrativo sin que se altere la referencia del día más cercano. Presento sus respectivas alternancias en (13).

- (13)
- a. **Este sábado** se juega el Barcelona – Real Madrid.
 - b. **Este viernes**, conforme a lo dispuesto por la ley, dará inicio el proceso electoral federal.
 - c. ... hace peligrar mucho su presencia **este sábado** en el Nou Camp.

Como podemos ver en (13), al compartir una instrucción muy semejante, el valor de verdad de estas proposiciones no se ve alterado, pues siguen compartiendo el mismo referente. Dicho de otra manera, a pesar de la sustitución de la presencia de *próximo* en una expresión definida por el determinante *este*, sigue siendo verdadero que *este sábado* refiere al 19 de enero de 1991, y del mismo modo *este viernes* y *este sábado* en (13a) y (13b) que refieren al 1 de octubre de 1999 y al 9 de noviembre de 1999 respectivamente.

Ahora bien, según los datos obtenidos de la segunda parte del corpus que utilicé en esta investigación esta alternancia no siempre era posible, pues cuando la frase nominal con el adjetivo *próximo* refería un día de la semana que se encontraba contiguo al día en que se había hecho la encuesta, el referente no se entendía como el menos alejado, sino que por el contrario los informantes señalaron que el referente era forzosamente la fecha segunda en cercanía. Es importante señalar que esto ocurrió únicamente en los casos donde había contigüidad de los días de la semana, pues en las situaciones donde había una distancia de dos días el significado de *próximo* no se alteró, mientras que el significado del artículo demostrativo el significado no se alteraba. Es decir, a través de (14) se pidió a los encuestados que propusieran una fecha para las frases nominales compuestas por *próximo* y por *este*, tomando en cuenta que se trataba del sábado primero de noviembre. De acuerdo con 8 de 10 informantes, la frase de (14a) no señalaba el día “más cercano”, el 2 de noviembre, sino el siguiente

posible día, el 9 de noviembre. Asimismo, el significado instruccional de las frases nominales con artículo definido (14b) y con el demostrativo (14c) no se vio alterado para ninguna de las personas encuestadas, por lo que su referente fue entendido, como el “más cercano” y no el segundo más cercano.¹⁰

- (14) a. **El próximo domingo** (= 9 de noviembre) voy a correr 5 kilómetros [Dicho el 1 de noviembre].
 b. **El lunes** (= 25 de enero) tengo una cita con el médico [Dicho el 22 de enero].
 c. **Este lunes** (= 3 de noviembre) tengo una cita con el médico [Dicho el 1 de noviembre].

De esta observación se desprenden dos consecuencias: por un lado, que el significado instruccional de *próximo* es susceptible de alterarse en un contexto de contigüidad temporal y, por otro lado, que el significado instruccional de *este* es más rígido en cuanto que no permite que se altere su significado procedimental. Estos hechos podemos probarlos a través de la anomalía semántica que se genera en (14a) si introducimos otro segmento que funcione como una aclaración del referente interpretándolo como el “más cercano”, misma que resulta en un pleonasma sin el adjetivo *próximo* (14b). Por último, dicha anomalía se produce en (14c), donde la frase nominal está compuesta del artículo demostrativo *este*. Veamos esta prueba en la serie de

- (15) a. # **El próximo domingo** voy a correr 5 kilómetros, mañana 2 de noviembre y no el 9 de noviembre.
 b. # **El lunes** tengo una cita con el médico, en dos días el 25 de enero, no el 1 de febrero.
 c. **Este lunes** tengo una cita con el médico, mañana 2 de noviembre y no el 9 de noviembre.

¹⁰ Debido a una de las recomendaciones hechas en el dictamen anónimo, decidí incorporar en la encuesta frases nominales definidas que no contuvieran al adjetivo *próximo*, con la finalidad de determinar si era sólo la presencia de este elemento la que desataba este cambio en la referencia de la frase nominal. La fecha en estos casos no coincide con la fecha original en que se hizo la encuesta, pero los juicios se han mantenido entre el grupo de estudiantes.

Con esta prueba podemos observar que el significado instruccional de *próximo* en un contexto de contigüidad temporal forzosamente tiene que modificarse, indicando ya no el momento más cercano, sino el elemento segundo en cercanía. Cabe mencionar que los otros dos informantes que propusieron una fecha lejana no refirieron la semana posterior, la del 9 de noviembre como en el ejemplo de (13a), ya que señalaron que el referente era el día 17 de noviembre, lo que no contraviene lo anterior expuesto, sino que nos lleva a considerar en qué consiste el significado instruccional de un adjetivo como *próximo*. Así, el significado instruccional que propongo para *próximo* es el de (16):

- (16) *Próximo* tiene la instrucción de referir un elemento como el más cercano en relación con el momento en que se produce el acto de habla, si hay contigüidad entre lo referido y el momento de la enunciación *próximo* refiere un elemento segundo en cercanía.

Conclusiones

En este trabajo me propuse hacer la definición del significado procedimental del adjetivo *próximo*, el cual pertenece a una clase de palabra que generalmente se asocia con un contenido léxico, y lo enfrenté con las instrucciones del artículo definido *el* y el demostrativo *este*, ya que en esencia comparten la instrucción básica de señalar un elemento cercano o relevante contextualmente. Asimismo, he mostrado que hay cierta inestabilidad en el significado de *próximo*, pues a diferencia del demostrativo no forma parte de un paradigma, por lo que, en un contexto de contigüidad temporal entre el tiempo de enunciación y el tiempo de referencia, *próximo* altera su significado para tener como referente un elemento segundo en cercanía. Este cambio en la referencia de *próximo* contrasta con su ausencia, pues en las frases nominales que no contienen al adjetivo, la interpretación se mantiene como la ‘más cercana’.

Referencias bibliográficas

- COSERIU, Eugenio. (1962). *Teoría del lenguaje y lingüística general*. Gredos.
- DEMONTÉ BARRETO, Violeta. (1999). “El adjetivo: clases y usos. La posición del adjetivo en el sintagma nominal”. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 129-215). Espasa.
- DEM (DICCIONARIO DEL ESPAÑOL DE MÉXICO). (s. f.). El Colegio de México, A. C. Recuperado el 27 de enero de 2021 de <http://dem.colmex.mx>.
- DI TULLIO, Ángela. (1997). *Manual de gramática del español*. EDICIAL.
- DRYER, Matthew S. (2007). “Noun Phrase Structure”. En Timothy Shopen (Ed.), *Language Typology and Syntactic Description. Volume II: Complex Constructions* (pp. 151-205). Cambridge University Press.
- EGUREN, Luis J. (1999). “Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas”. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 930-972). Espasa.
- FREGE, Gottlob. (1973). *Estudios sobre semántica* (Ulises Moulines, Trad.). Ariel. (Obra original publicada en 1892)
- GARCÍA FAJARDO, Josefina. (2006). “La instrucción de contrastar en el demostrativo español”. *Verba: Anuario Galego de Filoloxía*, (33), 175-186. <http://hdl.handle.net/10347/3459>.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Luis. (2000). *La gramática de los complementos adverbiales temporales*. Visor Libros.
- HAWKINS, John A. (1978). *Definiteness and Indefiniteness: A Study in Reference and Grammaticality Prediction*. Croom Helm.
- LAPESA, Rafael. (1961). “Del demostrativo al artículo”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15(1-2), 23-44.
- LEONETTI, Manuel. (1999). “El artículo”. En Ignacio Bosque y Violeta Demonte (Coords.), *Gramática descriptiva de la lengua española* (pp. 787-890). Espasa.
- LEONETTI, Manuel; ESCANDELL VIDAL, María Victoria. (2012). “El significado procedimental: rutas hacia una idea”. En José Luis Mendívil y María del Carmen Horno (Coords.), *La sabiduría de Mnemósine: ensayos de historia de la lingüística* (pp. 157-168). Prensas Universitarias de Zaragoza.
- PORTOLÉS, José. (2001). *Marcadores del discurso*. Ariel.

- PORTOLÉS, José. (2011). “El significado de oposición de la locución *lejos de*”. En Ma. Victoria Escandell Vidal, Manuel Leonetti y Cristina Sánchez López (Eds.), *60 problemas de gramática dedicados a Ignacio Bosque* (pp. 406-411). Akal.
- POZAS, Julia. (2016). *El artículo indefinido. Origen y gramaticalización*. El Colegio de México.
- RAE (Real Academia Española). (s. f.). *Corpus de referencia del español actual* (Banco de datos CREA) [en línea]. Recuperado de <http://www.rae.es>.
- RAE (Real Academia Española). (2014). *Diccionario de la lengua española*, 23a ed. [versión 23.3 en línea]. Recuperado de <https://dle.rae.es>.
- RAE (Real Academia Española); ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española). (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintaxis I*. Espasa.
- RAE (Real Academia Española); ASALE (Asociación de Academias de la Lengua Española). (2019). *Glosario de términos gramaticales*. Universidad de Salamanca.



Reseñas

LOZANO ASCENCIO, Carlos. (2021). *El pintor de aguacates. La contra-corriente del Golfo.*

José Antonio ABREU COLOMBRI

El marco teórico de la crítica literaria es muy amplio y asimétrico en la actualidad. Amplio, porque da cabida a multitud de formas literarias y planteamientos analíticos. Asimétrico, porque no existen consensos generales sobre los procedimientos metodológicos. La ausencia de consenso es muy amplia, hasta tal punto que la crítica literaria representa una actividad intelectual desvinculada totalmente de una estructura teórica formalizada. En la presente aportación no se juzgarán los aspectos socioculturales planteados en *El pintor de aguacates*, sino que se intentará identificar los valores y distinguir las motivaciones de los personajes. Sin embargo, la interpretación sobre los hábitos sociales, contenidos en los siguientes párrafos, contendrá una crítica literaria anclada sobre la descripción, el análisis y la interpretación de los hechos literarios y el proceso de creación del texto literario.

La presente publicación es la tercera novela de *La contra-corriente del Golfo*, un proyecto editorial del profesor Carlos Lozano Ascencio que integra varias secuencias narrativas (sin vínculo

y correlación). Esas secuencias tienen como nexo relatos de individuos e historias que acontecen a ambos lados del océano Atlántico, en diferentes fases temporales y en escenarios contrapuestos (geográficos y antropológicos). La construcción intelectual de la novela está inspirada en las percepciones del autor, ya que el profesor mexicano ha estado viviendo también muchos años en España. Realizó la Licenciatura en Comunicación Social en la Universidad Nacional Autónoma de México y el Doctorado en Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid. Hasta el momento, ha desempeñado una exitosa carrera profesional a nivel periodístico y como investigador de la teoría de la comunicación, trayectorias que no le han impedido ser autor literario (novela, teatro y guion audiovisual) y analista de producciones periodísticas.

Básicamente, *El pintor de aguacates* desarrolla las interacciones entre un personaje principal que entrevista y otro personaje principal que pinta. El entrevistador alcanza un momento de disrupción en su vida, que le lleva a zambullirse en las identidades

familiares que posee; el pintor abandona las temáticas pujantes y más demandadas de su obra para centrarse en temas costumbristas y simbólicos que marcaron su fase inicial de creación pictórica. Las ambientaciones sociales, los contextos culturales, los estados emocionales y los testimonios experienciales dan la sensación de que son planteados por el autor en clave de búsqueda del bienestar individual. En varias ocasiones, el autor ha definido su novela con la siguiente frase: “se cuentan historias de buenas personas que viven y sobreviven en un mundo colmado de cotidianas crueldades”.

Silvano es un personaje lleno de ambiciones y lastrado por sus fracasos personales que consigue su primer trabajo a los treinta años, después de haber iniciado varias carreras universitarias. El personaje de entrevistador se incardina en la narración con una situación personal llena de incertidumbre e inseguridad. El trabajo consiste en escribir la biografía de un pintor exiliado en México que, después de muchos años y situaciones complejas, vuelve a España sin ninguno de sus cuadros. Pedro Feito regresa a su país natal con la intención de llevar una vida tranquila (con una capacidad económica limitada). La fase temporal de las narraciones transcurre en la segunda mitad de la década de 1980.

La familia del pintor es concedora del potencial comercial y el valor crematístico de los cuadros dispersos por el territorio mexicano. Por este motivo, se toma la decisión de contratar a una persona que realice un proyecto biográfico de él, a través de varios encuentros y cuestionarios. El pintor quiere volver a sus orígenes y se dedica en su nueva estancia a pintar (por placer y sin plazos). En esta nueva fase creativa, pinta aguacates de forma reiterada y rememorativa. En la fase final de su

vida, el pintor vuelve a experimentar sensaciones de la niñez y la juventud; en un contexto social diferente, el pintor asume que los comportamientos colectivos suelen degenerar casi siempre de la misma manera; en una fase temporal distinta, el pintor comprueba de primera mano que los comportamientos individuales suelen tener motivaciones constantes e inalterables. Lo único que cambia en las personas con el paso del tiempo es el estado físico y la apariencia estética.

Por su parte, el biógrafo, a medida que va estrechando lazos con el entrevistado, va recordando aspectos de su niñez y su círculo familiar que le hacen repensar el origen de su personalidad y reflexionar sobre aspectos culturales que había olvidado progresivamente, desde su salida de México. Los recuerdos que le hacen tener un despertar de conciencia repentino son vivencias familiares y símbolos cotidianos del pasado (las figuritas decorativas y votivas de hueso, los momentos compartidos con su madre, la presencia en los mercados callejeros, etcétera). Cuantos más encuentros tienen ambos, para realizar la entrevista por fases, más se van conociendo. En los dos bloques que tiene la novela, el pintor y el biógrafo construyen de forma indeterminada e inconsciente una relación emocional concomitante que se manifiesta con rasgos distintivos de amistad, en algunos momentos, y con actos de complicidad basados en interés recíproco, en otros.

El libro está lleno de alegorías culturales y representaciones simbólicas de la tradición mexicana. Por poner un ejemplo concreto, en el primer cuadro de Pedro Feito, el eje principal de la composición es un árbol de aguacates, con un claro componente estético y una fuerte carga simbólica. El aguacatero es considerado en México como “la

mina del oro verde”. La representación pictórica de los aguacates es un nexo común entre las diferentes historias humanas que contiene la novela. Silvano, al igual que Pedro Feito y su amiga Dorothy, también acaba pintando acuarelas de aguacates en la parte final de la novela. El autor reconstruye la realidad multicultural de México y España, y selecciona algunas realidades sociológicas.

Concretamente, en el caso de las regiones mexicanas, Lozano Ascencio plantea la idea de que la dimensión sociocultural es muy diversa y está llena de variantes. La construcción retórica de la diversidad en los procesos de aculturación ejemplifica que la simbología dominante está llena de especificidades y desigualdades, por donde se van filtrando tradiciones populares consolidadas, creencias colectivas previas y sentimientos de identidad local. Todo ese acervo cultural se asocia a la experiencia vital de los personajes y trasciende a los contextos ambientales de adversidad

y dificultad. El lenguaje utilizado es muy directo y cuidado en los diálogos; el autor huye de pomposas figuras retóricas y articula connotaciones figurativas, ácidas e irónicas.

Cada apartado de la publicación contiene una sucesión de estados de ánimo de los personajes, que influyen muy decisivamente en la forma de interpretar la realidad cotidiana y la incertidumbre de lo que está por llegar. *El pintor de aguacates* explicita las cosas del “día a día”. También, parece arrojar luz sobre las buenas conductas individuales, ante la imposibilidad de superar los problemas y las confusiones que provocan agotamiento psicológico. En suma, los relatos desarrollados en la novela despliegan temas humanos concretos, plantean los recuerdos del pasado sin idealizaciones, describen el ambiente en el que tienen que desenvolverse los personajes y, finalmente, analizan las pautas de comportamiento de los personajes a la hora de tratar de alcanzar sus objetivos básicos.