

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA



***Tiempo Destrozado* de Amparo Dávila: una fractura del tiempo por donde se
cuelan el mito y/o la fantasía.**

TESIS

Que para obtener el grado de

MAESTRA EN LETRAS MODERNAS

Presenta

Yolanda Luz María Medina Haro

Directora de tesis: Doctora Gloria María Prado Garduño

Lectoras: Doctora Laura Guerrero Guadarrama.

Doctora Blanca Leonor Ansoleaga Humana

México, D.F.

2009

ÍNDICE

Introducción	1
Marco teórico:	
El tiempo fuera y dentro del relato: Paul Ricoeur, en <i>Tiempo y narración</i> . La configuración del tiempo en las <i>Confesiones</i> de San Agustín.	19
Lo fantástico y sus límites: Tzvetan Todorov	50
Lo mítico: Mircea Eliade.	62
Lo siniestro: Sigmund Freud y Eugenio Trías.	78
Teoría del cuento:	
Anderson Imbert y Lancelotti	90
Vladimir Propp.	102
Enfoque hermenéutico:	
Ricoeur y sus estudios en torno a la interpretación	108
Gloria Prado: una aproximación hermenéutica a la obra literaria	126
Análisis literario y aproximación hermenéutica a los cuentos de <i>Tiempo destrozado</i> , a la luz del marco teórico.	130
“Fragmento de un diario”	131
“El huésped”	142
“Un boleto para cualquier parte”	154
“La quinta de las celosías”	163
“La celda”	176
“Final de una lucha”	186

“Alta cocina”	197
“Muerte en el bosque”	207
“La señorita Julia”	222
“El espejo”	232
“Moisés y Gaspar”	247
“Tiempo destrozado”	254
Conclusiones	266
Bibliografía	274

Introducción

Amparo Dávila pertenece a ese grupo de escritores a los que no se puede valorar más que a través de su parquedad y de la exigencia de su escritura. No se ha hablado mucho acerca de ella ni de su obra, más bien se le ha relegado, al limitar los comentarios a meras menciones de su nombre y de los títulos de sus libros, en algunas revisiones de la cuentística mexicana de la segunda mitad del siglo XX. En algunas, no en todas. De la misma manera, se ha ido reduciendo casi a un cuento la extensión de su obra: “El huésped”, cuestión que ha acarreado, por consiguiente, otra reducción: la clasificación de su escritura como “fantástica” y/o “femenina”, la mayor parte de las veces. Tres injusticias que propenden a generar sendos errores.

Tiempo destrozado (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977) conforman hasta ahora su acervo literario circulante, aunque no hay que olvidar la poca reimpresión de que ha sido objeto y que la más reciente ha tenido como impulso la celebración del octogésimo aniversario de su nacimiento, motivo por el cual hubo un homenaje en el Palacio de Bellas Artes (febrero 2008) y el Fondo de Cultura Económica publicó una nueva edición de sus cuentos, aunque con un tiraje bastante reducido.

Sin embargo, Amparo Dávila también es autora de otros volúmenes, en este caso, de poesía: *Salmos bajo la luna (Poemas paralelísticos)* (1950), *Meditaciones a la orilla del sueño* y *Perfil de soledades* (1954), género con el que inicia a muy corta edad –en la adolescencia– su incursión en la literatura.

A través de su texto autobiográfico titulado *Apuntes para un Ensayo Autobiográfico*, así como de entrevistas que se le han hecho, sabemos de su infancia teñida trágicamente por la muerte de su hermano Luis Ángel, de su precaria salud que la conmina a ser una niña aislada, metida en la biblioteca de su padre, lo que la condujo a la lectura de textos poco usuales y convenientes para niños de su edad –cinco años- como, por ejemplo, *La Divina Comedia* de Dante Alighieri y que, junto con la experiencia íntima de la muerte, llenaron su mente de imágenes determinantes para su futura escritura. La precocidad es el epíteto adecuado para calificar la vida de Amparo Dávila, como persona y como escritora. Pero una precocidad *sui generis*, pues se adelanta en la experiencia intensa e indeleble del dolor por lo anotado anteriormente y en el quehacer literario cuando tiene tan sólo quince años. Se aventura en la poesía, escribiendo salmos, inspirada por *El Cantar de los Cantares*. Acompañada por su amigo, desde niños, Joaquín Antonio Peñaloza, originario de San Luis Potosí, empezó a publicar salmos en la revista *Estilo*, dirigida por él.

Y fue la poesía la que la llevó a Don Alfonso Reyes, buscando su opinión. Y fue Don Alfonso Reyes quien la llevó a la prosa. En una excelente entrevista realizada por María Dolores Bolívar en Zacatecas, el 23 de mayo de 2001, (“Zacatecas, polvo y luz. Los círculos helados de Amparo Dávila”. <mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html>), conocemos anécdotas que recrean aquellos años en los que se definiría la vocación de esta autora: “don Alfonso me hizo ver que la prosa era imprescindible, que era muy necesario manejar la prosa y después dejar que su vocación lo llevara a uno a la poesía, al teatro, a la novela, al cuento. Manejar la prosa, para don Alfonso, era enfrentarse con las palabras. Y don Alfonso me dijo ‘si te salen cuentos escribe

unos cuentos...’. Así fui publicando algunos cuentos, en revistas... la de la universidad, la de Bellas Artes, la de Elías Nandino, la *Revista Mexicana de Literatura, Estaciones*”.

La gran reafirmación que se produce en este cambio de género es que Amparo Dávila había nacido para escribir. No encontramos que formule una teoría acerca de la literatura, sus formas, sus técnicas, el dominio de la palabra; no tiene una preocupación de erudita. No obstante, lo que hace es llevar al papel todo ese sedimento que desde muy pequeña fue almacenando y que la convirtió muy pronto en una escritora madura. Habla de sus lecturas, pero no de influencias; la única que reconoce en la entrevista mencionada es la vida misma: “A mí no me preocupa eso. Cada quien tiene su talento, su vida, su obra. Me han hecho desaires aquí, por supuesto, pero no me preocupa, porque no soy vanidosa en ese aspecto. Yo tengo mi obra, ahí está. Entonces si la valoran o no, ya es otra cosa. Para mí lo importante es haber hecho algo, y seguir cumpliendo” (Bolívar <mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html>).

Alfonso Reyes es un guía para ella, en el aspecto humano sobre todo. La relación entre ellos se da a partir de un gusto en común: *El principito* de Saint Exupèry. Don Alfonso se declara enamorado de esa obra y, al mencionarla con admiración Amparo Dávila, queda comprometida a visitar la casa de Reyes, primero una vez a la semana, luego, dos, y, finalmente, tres veces. Lo demás es de todos conocido: trabaja para él los dos años siguientes, hasta casarse con Pedro Coronel. Pero lo que hay que rescatar de esta anécdota es lo siguiente:

Don Alfonso me enseñó que no era conveniente encerrarse en ninguna camarilla, que el escritor tiene que ser libre, no comprometerse con nada, sino tener libertad para expresar lo que quiere expresar. Me decía que tuviera muchos amigos, de todas las ideologías, pero

que no me metiera en ningún grupo. Y así es, tengo muchísimos amigos, comunistas, filósofos, escritores, pero no pertenezco a ningún grupo... (Bolívar <mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html>)

Es esta convicción la que podría explicarnos que, habiendo compartido un momento cultural, específicamente literario, tan importante por la presencia de escritores e intelectuales de primera magnitud hasta nuestros días, el nombre de Amparo Dávila haya quedado soslayado durante mucho tiempo. A ella le importó e importa escribir, independientemente de la fama o gloria que, al hacerlo, pudiera lograr. Ya lo dijo en una de las citas anteriores, no es vanidosa, lo importante es haber hecho algo y seguir cumpliendo.

Quizás la palabra “cumplir” sea muy modesta para calificar su trabajo como escritora. A partir de su primer libro, *Tiempo destrozado*, Dávila asombró a propios y a extraños. Fue precisamente Julio Cortázar quien le dio, sin consultarlo con ella, el voto de confianza para publicar ese volumen de cuentos. Una amiga común lo hizo llegar al escritor argentino y la respuesta fue una carta en la que le expresaba su admiración por la calidad de su escritura en ese su primer libro de cuentos. El Fondo de Cultura Económica se hizo cargo de la publicación.

Elena Urrutia coordina una serie de colaboraciones que dan como fruto en el 2006 un libro titulado *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. (<cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100798.pdf>). Este libro hace una valiosa aportación para el conocimiento del marco histórico y literario en el que surgen las siguientes escritoras: Josefina Vicens, Luisa Josefina Hernández, Inés Arredondo, María Luisa Mendoza, Julieta Campos, Beatriz Espejo, Aline Petterson, Esther Seligson y, por supuesto Amparo Dávila.

También se incluyen ensayos sobre la obra de cada una de ellas. De este volumen tomo los datos para contextualizar la figura y la obra de la escritora que nos ocupa, concretamente de tres de las ensayistas: Julia Tuñón, “Nueve escritoras, una revista y un escenario: cuando se junta la oportunidad con el talento” (3-32); Sara Poot Herrera con “Primicias feministas y amistades literarias en México del siglo XX” (35-78), y Georgina Gutiérrez Vélez, “Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte”. (133-159)

Es la década de los años cincuenta, mitad de siglo, y México efervesce culturalmente. La aparición de varias revistas literarias sirve de impulso para los jóvenes escritores y abre las puertas del ámbito literario a una generación rica en exponentes femeninos, amén de los masculinos. La voz de la mujer se eleva y completa el escenario cultural mexicano. José Luis Martínez alude a las nuevas exponentes de la poesía mexicana que en ese momento se reúnen en la revista *América*: Guadalupe Amor, Margarita Michelena, Margarita Paz Paredes, Rosario Castellanos y Dolores Castro. En el país se dan eventos importantes como la huelga ferrocarrilera y los movimientos obreros que coinciden con la actividad de José Revueltas, Fernando del Paso, Elena Poniatowska. Como ya se había mencionado, las mujeres van reafirmando su presencia de una manera nueva, diferente, en la casa, en la oficina, en la universidad, en el periodismo, el cine y la política; escriben libros y son premiadas, en ocasiones, por lo que publican:

Todas ellas han trascendido por su trabajo, por la calidad de su escritura, y cualquiera de los títulos que aquí se mencionan son dignos de aprobación por parte de sus lectores. (...)

Nacidas en la ciudad de México o no, como son en su mayoría, estas escritoras y futuras

escritoras viven en la capital mexicana. (...) De “nuestras autoras”, Josefina Vicens se va de Tabasco a la ciudad de México; Luisa Josefina Hernández es de la ciudad de México; Amparo Dávila, de Zacatecas se fue a San Luis Potosí y de San Luis a la ciudad de México; Julieta Campos, de Cuba a París y de París a la ciudad de México; Inés Arredondo, de Sinaloa a la ciudad de México; María Luisa Mendoza, de Guanajuato a la ciudad de México; Beatriz Espejo, de Veracruz a la ciudad de México también; Aline Pettersson y Esther Seligson son de la ciudad de México y en ellas y con ellas hay genealogías suecas y judías europeas. (Tuñón 51)

Estas mujeres -nos dice Julia Muñón en el libro ya citado- "nacieron en los tiempos en que la Revolución se enfriaba, pero aún ardía en el imaginario colectivo y en las encendidas discusiones o en los quemantes silencios. Nacieron y crecieron a la sombra del Maximato y del Cardenismo, crecieron y maduraron en el “milagro mexicano”, algunas florecieron y otras murieron en el México post 68 . [...] Nuestras niñas llegaron a la adolescencia y a la madurez en el lapso entre 1940 y 1970, en que la Revolución se consolidó, en particular en el conocido como 'milagro mexicano' ..." . (Tuñón 50)

Esta década – la de los cincuenta- había sido inaugurada con *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz y *De la vigilia estéril* de Rosario Castellanos, además de su tesis “Sobre cultura femenina”. Tres años más tarde –en 1953- Juan Rulfo publica *El llano en llamas* y dos años después *Pedro Páramo*. Juan José Arreola también comparte la escena literaria con *Varia invención*, mientras que Amparo Dávila ha publicado “El huésped”. Josefina Vicens inaugura la metaficción novelística –según Sara Poot Herrera- con *El libro vacío*, siendo reseñado casi de

inmediato por Elías Nandino en la revista *Estaciones*. Simultáneamente, aparece otra revista fundada por mujeres: *Rueca*.

Junto a los nombres femeninos apuntados, suenan los de Jaime Sabines, Carlos Pellicer, Manuel Altolaguirre, Rubén Bonifaz Nuño. Una anécdota pintoresca es la existencia de un “antro” llamado la Cueva de la Metáfora, donde se reunían los viernes por las noches personalidades como Juan Rulfo, Rosario Castellanos, así como Eglantina Ochoa, Thelma Nava y Efraín Huerta, Jaime Sabines, Olga Arias y Marlene Aguayo. Cuenta Thelma Nava que allí conoció a Amparo Dávila, quien, ya cercana a Alfonso Reyes, publicó en *Estaciones* su cuento “Garden party del olvidado” en el otoño de 1956.

Esa revista publica la obra de los jóvenes de esa nueva generación, entre otros, la de José de la Colina, Beatriz Espejo, Juan García Ponce, Vicente Leñero, Juan Vicente Melo, Tomás Mojarro, Carlos Monsiváis, Sergio Pitol, Eraclio Zepeda, Gustavo Sainz y, ya mencionados, José Emilio Pacheco y Elena Poniatowska. Nuevas publicaciones hacen su aparición y dan a conocer a estos y otros jóvenes escritores, como Carlos Fuentes, por ejemplo. Ya se oyen los nombres de Margo Glantz y Eugenia Revueltas. Se trata de la llamada generación de medio siglo: “un grupo intelectual multifacético que vive al día con su época; lo caracteriza su diversidad, su capacidad participativa y cuestionadora, su movimiento centrípeto, centrífugo. Es la primera generación en la que alternan nombres de escritores y de escritoras” (65). Estos nombres están enumerados en el *Diccionario de literatura mexicana*.¹

¹ Inés Arredondo, Huberto Batis, Julieta Campos, Emmanuel Carballo, Amparo Dávila, José de la Colina, Salvador Elizondo, Sergio Fernández, Carlos Fuentes, Sergio Galindo, Juan García Ponce, Ricardo Garibay, Margo Glantz, Enrique González Casanova, Jorge Ibarguengoitia, Jorge López Páez, Sergio Magaña, Juan

Según Sara Poot Herrera, Luisa Josefina Hernández, María Luisa Mendoza, Amparo Dávila, Julieta Campos e Inés Arredondo aportan a la generación de medio siglo “una textualidad a ‘los privilegios de la vista’ y otras textualidades más, soterradas y que emergen a la primera provocación de la lectura”. (66)

Como puede advertirse, la década de los cincuenta se caracteriza por una gran cantidad y calidad de obras, entre las que se encontraban colaboraciones de Amparo Dávila. Ella iba al paso con ese nutrido núcleo de hombres y mujeres entregados al quehacer literario y, por su género, sobresalía aún más al ir siendo parte de la voz de las mujeres escritoras, actividad que no necesariamente tendría que ser llamada “feminista”, como tanto insisten en hacer muchas estudiosas de la obra de esta autora, y acerca de lo que más adelante se hablará. Es cierto que Rosario Castellanos da la tónica del feminismo reflexivo, pero en su caso es completamente clara e intencional.

La publicación de libros escritos por las cinco mujeres antes mencionadas es simultánea: 1950: *De la vigilia estéril*, Rosario Castellanos; *Aguardiente de caña*, Luisa Josefina Hernández; *Salmos bajo la luna*. Amparo Dávila. 1951: *Los sordomudos*, Luisa Josefina Hernández y *La corona del ángel*, y en 1952: *Afuera llueve y Los duendes* (teatro); *El rescate del mundo*, Rosario Castellanos. 1954: *Lilus Kikus*, Elena Poniatowska; Luisa Josefina Hernández, *Botica modelo*; Amparo Dávila, *Perfil de soledades y Meditaciones a la orilla del sueño*.

Vicente Melo, Ernesto Mejía Sánchez, María Luisa Mendoza, Luis Guillermo Piazza, Sergio Pitol, Edmundo Valadés... Isabel Fraire, Ulalume González de León, Miguel Guardia, Jorge Hernández Campos, Jaime García Terrés, Eduardo Lizalde, Marco Antonio Montes de Oca, Rubén Bonifaz Nuño, Rosario Castellanos, Álvaro Mutis, Jaime Sabines, Tomás Segovia, Luis Rius y Gabriel Zaid... Héctor Azar, Emilio Carballido, Juan José Gurrola, Luisa Josefina Hernández y Vicente Leñero

En 1957, aparece *Balún Canán* de Rosario Castellanos; en 1958, *El libro vacío* de Josefina Vicens; 1959 *Las buenas conciencias* de Carlos Fuentes; María Lombardo de Caso con *Una luz en la otra orilla*; Emma Dolujanoff, *Cuentos del desierto*; Amparo Dávila, *Tiempo destrozado* y Luisa Josefina Hernández, *El lugar donde crece la hierba*.

Es oportuno incluir la siguiente cita para comprobar la riqueza del momento del que forma parte nuestra autora y comprender cuánto contribuyó al esplendor del mismo:

Estamos en los umbrales de los años sesenta. Emmanuel Carballo publica *El cuento mexicano del siglo XX* y entre las cuentistas que selecciona están Elena Garro (“La culpa es de los tlaxcaltecas”), Emma Dolujanoff (“Arriba del mezquite”), Rosario Castellanos (“La rueda del hambriento”), Guadalupe Dueñas (“Al roce de la sombra”), Amparo Dávila (“La celda”), Carmen Rosenzweig (“Juventud”), Inés Arredondo (“La Sunamita”). ¡Qué década para el cuento mexicano en manos también de mujeres cuentistas! Son años de varias alternativas culturales: ya hay más librerías y editoriales (Joaquín Mortiz, Siglo XXI, Era...), se puede ir al cine a ver *Los caifanes* (1966), ya puede sintonizarse Radio Universidad, oír a Los Beatles; la UNAM publica el *Diccionario de escritores mexicanos* y México se prepara para la Olimpiada ... (Poot 69)

Generación de escritoras cobijadas por las becas del Centro Mexicano de Escritores, entre ellas Amparo Dávila (becaria de 1966 a 1967) quien, al presentar su proyecto como aspirante a la beca del Centro, dijo:” Me propongo hacer un libro con una docena de cuentos. Como temática, mi tema fundamental es el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de

sufrimiento y preocupación” (Poot 71). Diez años después,1977, *Árboles petrificados* ve la luz y recibe el Premio Xavier Villaurrutia. Después de este año, viene el silencio, se deja de oír la voz de Amparo Dávila y, poco a poco, su figura dentro de las letras se va difuminando, pero no desaparece del todo. En primer lugar, ha tenido una larga vida; en segundo lugar, ahí está su obra, su cumplimiento, que digan o no digan lo que quieran, pues, en sus propias palabras, al ser entrevistada en Zacatecas, expresó:

Habemos (*sic*) escritores de poca producción. Yo creo que se está asimilando, rumiando, cuando no se escribe. En el caso mío, rumiaba mucho los textos, hasta que llegaba un tiempo de gestación en el que había que sacarlos. Pero yo creo que también vivo mucho...como que tengo un tiempo para vivir y otro para escribir.

No soy de los escritores constantes, disciplinados. Don Alfonso me decía que había que escribir, diariamente, aunque no valiera la pena lo que uno escribiera... Dos o tres cuartillas diarias, aunque las echara al cesto o las rompiera. La mucha disciplina era importantísima para don Alfonso, pero yo no soy disciplinada, soy desordenada. Ya te lo dije... él nunca pudo hacer de mí una mujer disciplinada. (Bolívar <mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html>)

Tiempo destrozado, Música concreta y Árboles petrificados.

Amparo Dávila transita de una manera espontánea y natural de la poesía al cuento. Parece que no hubo en ella una intención plenamente voluntaria de elegir ese género literario para expresar su visión del hombre y del mundo. Al hacerlo, descubre su camino dentro de la literatura: un género difícil, exigente en su estructura; un género que no hace concesiones a la falta de talento y

que con Dávila y sus contemporáneos irrumpe en el espacio cultural con una fuerza sorprendente. Hemos dado los nombres de esos autores y - podríamos afirmar- cada uno de ellos escribió uno o varios cuentos que trascendieron las fronteras de la literatura mexicana. Recordemos “La sunamita” de Inés Arredondo; “La culpa es de los tlaxcaltecas” de Elena Garro; “La tía Carlota” de Guadalupe Dueñas; “Chac Mool” de Carlos Fuentes; “El viudo Román” de Rosario Castellanos, por mencionar los que se nos vienen a la mente.

A la par con estos textos, está cualquiera de los cuentos de Amparo Dávila, singularizados por su lograda estructura, la riqueza de su lenguaje preciso y metafórico a la vez, la creación de un ambiente más que adecuado para la presencia de lo siniestro y la intensidad del suceso. Y abarcando todos estos elementos, el distintivo manejo del tiempo que tiende un puente entre lo real, lo fantástico y lo mítico. Así son los cuentos de los tres volúmenes de esta autora, de los que haremos una somera revisión, a partir de la aparición del segundo –*Música concreta*– para, en último término, detenernos en el primero de ellos, cronológicamente hablando, *Tiempo destrozado*.

Música concreta (1964) es un libro integrado por ocho cuentos, en el que llama la atención el interés de la autora por identificar a sus personajes con nombres propios, desde los títulos de algunos de ellos hasta los protagonistas de otros: “Arthur Smith”, “Matilde Espejo” y “Tina Reyes” dan nombre a los relatos correspondientes. Marcela, Sergio, Matilde, Velia, Paulina, Darío, Carmen, Luciano son personajes. Los relatos son más largos que los de *Tiempo destrozado* y, aunque Amparo Dávila establece una línea de continuidad en cuanto a los temas y el tratamiento de los mismos, en este caso sus textos son más explícitos, dice más y más

directamente, sin por ello eliminar las características que los singularizan: vidas teñidas de hastío, ruptura con el tiempo y el espacio convencionales, lo siniestro. Los soportes simbólicos externos están igualmente presentes y cumplen con la misma función que en los otros dos volúmenes, en especial los puntos suspensivos: no afirman, nos invitan a inferir pero a permanecer en la duda, abren posibilidades de interpretación y, en consecuencia, incitan a la narración a exceder los límites que podría imponerles otro tipo de puntuación.

El cuento que da título al volumen, “Música concreta” alude a ese movimiento promovido por John Cage en el que parece borrarse toda frontera entre el arte gráfico y las partituras. El concepto de Música concreta designa un planteamiento compositivo, donde el sonido en lugar de ser interpretado se convierte en un objeto externo que posee su propia realidad espacio-temporal, su propia presencia, como dice Adolfo Vázquez Roca, en su artículo titulado “Música concreta y Filosofía contemporánea. 1ª. parte”. (Homines. Com, 19 de marzo, 2006. 27 octubre 2008 www.homines.com/palabras/musica_concreta_filosofia/index.htm.>).

En este relato hay una combinación de elementos presentes como constantes en otros cuentos, tales como el sentido de la vista y el del oído, y lo siniestro, pero con la música como fondo de lo que ahí acontece. Efectivamente, la “música concreta” que la protagonista escucha en su departamento es un fondo musical para una escena escalofriante que tiene lugar de manera climática en una sola cuartilla y que da fin al cuento. El tono de la narración va *in crescendo* hasta llegar a su punto más alto y crítico en los últimos renglones del mismo. Junto con el resto de los relatos de este volumen, nos ofrecen un valioso material en espera de ser explotado.

Árboles petrificados (1977), la más tardía y última de sus obras hasta el momento, consta de 12 cuentos y en ellos se advierte un interés mayor por el mundo del inconsciente, por ejemplo, en “El patio cuadrado”. También la intención poética e intimista se hace patente en textos como “La carta” y “Árboles petrificados”, en los que la prosa de Dávila es bella, limpia, evocadora. “Árboles petrificados”, el último cuento, es un texto que cierra de una manera impecable no sólo el volumen, sino los tres libros de la narrativa de la autora. En él se conjugan todos los elementos de su prosa: el sueño, la vigilia, la ruptura, la nueva dimensión del tiempo y del espacio, la fluidez y riqueza del lenguaje. Me aventuraría a decir que los diez y ocho años que transcurrieron entre la publicación de *Música concreta* y *Árboles petrificados* fueron un ejercicio de excelencia en la manera de “armar sus cuentos”. En sus palabras:

Parto de una vivencia, algo que me lleva a un pasado, entonces esa vivencia es solamente el punto de partida, pero allí empieza el cuento a estructurarse, lo voy armando dentro de mí, lentamente, no de un golpe, entonces cuando ya está el cuento todo estructurado, como si fuera un esqueleto, es cuando ya empiezo a escribir, pero ya lo tengo, dentro de mí ya está hecho. Y aquella vivencia que fue la que dio origen al cuento se transmuta, queda ese recuerdo vago, pero ya es otra cosa, ya está transmutada”.

(Bolívar <mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html>)

Un proceso largo, interno, sin prisa, transmutado. Así fue el fruto final de *Árboles petrificados*, que está en espera de que alguien ponga en evidencia toda su riqueza.

Tiempo destrozado (1959) es el primer libro publicado de Amparo Dávila; sin embargo, lo abordamos al final para poder dar paso al planteamiento de nuestra propuesta. Como ya se dijo,

“El huésped”, uno de los cuentos integrantes del volumen, vio la luz por vez primera en la revista *Estaciones* y parece ser que, a partir de ese momento, se convirtió en el estandarte de la producción de esta escritora. Se trata de doce cuentos que se disputan el mejor calificativo; uno por uno va desplazando al anterior; sin embargo, la crítica se ha circunscrito a “El huésped”, sin prestar suficiente atención al resto de los relatos. Esta tesis aborda los doce cuentos, a partir de la hipótesis que la justifica: la ruptura del orden temporal en la cuentística de Amparo Dávila, concretamente en los cuentos del volumen titulado *Tiempo destrozado*, donde la autora violenta y altera la concepción convencional del tiempo, lo cual podría parecer un recurso literario poco original si solamente se quedara en una alteración de la linealidad o, bien, de la consideración del tiempo medido por los relojes, por un aquí y un ahora establecidos por el ser humano. Sin embargo, esa ruptura con los convencionalismos temporales es aprovechada por la autora para llevar a sus personajes a un ámbito que está fuera de las fronteras de la realidad e insertarlos e insertarnos en un mundo que tiene que ver con el mito en algunos relatos y/o con la fantasía, en otros, sin ser estas razones para encasillarla en uno u otro género. Por otro lado, esa ruptura también guarda una íntima relación o tiene su causa en la concepción de la autora acerca de la situación del ser humano en el mundo. Es así que, ante la problemática en la que coloca a sus personajes, Amparo Dávila les ofrece una opción: destrozarse al verdugo, al tiempo, y conducirlos fuera de los límites que los mantienen en medio de la desesperación y la angustia, para tener acceso a otra dimensión, sin querer decir con esto que se trate de una dimensión donde los personajes encuentren lo opuesto a lo que les provoca infelicidad. No, quizás la conclusión a la

que se llega al leer estos cuentos es que el ser humano no puede escapar a su destino y que éste es la angustia, la mediocridad, el dolor de ser. Dolor, mucho dolor.

Tiempo destrozado cumple con esa meta perseguida por Dávila, escribir sobre “el hombre, su incógnita. Lo que hay en él de vida, de gozo, de sufrimiento y preocupación”. Y es el tiempo su reto, como si se tratara de un obstáculo, de algo que hay que asumir, que no se puede doblegar, pero ante lo que el ser humano no puede permanecer inmutable. Por su naturaleza escurridiza, el tiempo no puede ser atrapado, pero los personajes de los cuentos de Amparo Dávila aceptarán el reto de no permanecer inermes ante él, pasivamente victimados; darán la batalla, aunque la palabra triunfo adquiera también una connotación diferente a la usual y se parezca más a la derrota que al éxito.

Y cómo no habrá de ser así, si en las vidas de estos personajes “El tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza” (*Árboles petrificados*” 126). Si no importa que transcurra el tiempo pues “finalmente es tan sólo una línea, una división convencional para ordenar la diaria existencia, situar al pasado o al futuro”. (83)

O bien, sus vidas, fluctuando entre el libre albedrío y el determinismo:

Ella había cruzado el umbral de su destino había traspuesto la puerta de un sórdido cuarto de hotel y se precipitaba corriendo calle abajo en frenética carrera desesperada chocando con las gentes tropezando con todos como cuerpos a solas a oscuras que se encuentran se entrecruzan se juntan se separan se vuelven a juntar jadeantes voraces insaciables poseyendo y poseídos bajando y subiendo cabalgando en carrera ciega hasta el final con

un desplome un caer de golpe en la nada *fuera del tiempo y del espacio*. (“Tina Reyes” 129). (El subrayado es mío).

Al leer estos cuentos estamos siendo invitados a trasponer esos umbrales, a desprejuiciarnos respecto de las concepciones convencionales de la realidad y permitimos incursionar, con los personajes de estos relatos, en un ámbito cuyos colores son la ruptura, el dolor, la angustia, el mito y la fantasía.

Para fundamentar la hipótesis de este trabajo, ya expuesta, nos apoyaremos en varios estudiosos, dependiendo del tópico que se trate. Vladimir Propp, Anderson Imbert y Lancelotti, principalmente, nos permitirán identificar las características del cuento, desde sus propias perspectivas. Propp, por ejemplo, aporta algunas consideraciones válidas para la teoría del cuento en general, a partir de sus estudios acerca del cuento ruso, concretamente el maravilloso. Enrique Anderson Imbert define este género literario, insistiendo en su brevedad y su íntima relación con el tiempo. Esto último le muestra la necesidad de abordar los tiempos verbales empleados dentro de la narración. Lancelotti, por su parte, subrayará la importancia del suceso, por encima de otros aspectos de este género y dialogará con Poe.

Con Paul Ricoeur abordaremos el tiempo fuera y dentro del relato con su obra *Tiempo y narración*. Difícil texto que nos permitirá estudiar la dimensión temporal fuera de la narración y dentro de ella. Pero no es ésta la única aportación de Ricoeur a nuestro estudio, sino el ponernos en contacto con San Agustín y sumergirnos en el estudio de sus aporías, leyendo las *Confesiones* y maravillándonos con su interpretación del tiempo. Ricoeur hace este recorrido para llegar al punto agustiniano de la distensión del alma que le permite concluir: “A este enigma de la

especulación sobre el tiempo responde precisamente el acto poético de la construcción de la trama” (*Tiempo y narración I*: 65), como se verá más adelante.

Mircea Eliade ofrece su teoría del mito, en cuanto una vuelta a los orígenes y su actualización dentro de la sociedad contemporánea, y la de otros mitólogos citados por él, cuyas propuestas teóricas a este respecto, asimismo se analizarán. Entre ellos está nuevamente Paul Ricoeur y su teoría acerca de las tres zonas de emergencia del símbolo y la triple función de los mitos. Como quedó explicado en la hipótesis, los cuentos que ocuparán nuestro análisis ofrecen el contacto con los orígenes, la búsqueda de la explicación de nuestro hoy a través del ayer remoto, del *illo tempore*, para recordarnos que somos seres en los que el Gran Tiempo trasciende y encantarnos con la posibilidad de tener acceso a una extensión de la realidad que se toca con la creación del espíritu.

Todorov es el autor que hemos elegido para tratar de delimitar la literatura fantástica y diferenciarla de otras, como la maravillosa. Sin embargo, no es el único al que consultaremos acerca de este tema, también conoceremos la teoría de Louis Vax, a través de Flora Bottom, y otros criterios encontrados en el camino de la investigación. Lo fantástico es, por demás, un tópico particularmente interesante para nosotros, pues su presencia en la narrativa de Amparo Dávila ha sido motivo para no prestar atención a otros aspectos, como el del mito, por ejemplo. Por supuesto que será puesto en evidencia, pero como uno de varios elementos que conforman la riqueza de los cuentos de Dávila y no el único.

Para concluir con el marco teórico, expondremos sintéticamente los estudios en torno a la interpretación, hechos por Paul Ricoeur, así como la propuesta hermenéutica y de análisis

literario de Gloria Prado. Lo primero dará pie para hablar del símbolo, del excedente de sentido, de lo que subyace en el lenguaje literario y, por ende, en el texto literario. Dos de las herramientas para descubrir esta doble significación es la hermenéutica, por un lado, y el análisis literario, por otro.

Concluamos la presentación de esta tesis recordando que Amparo Dávila ha afirmado una y otra vez que, para ella, la vida tiene el mismo peso que la literatura, pero a ésta siempre le ha sido fiel. Se habla de un volumen de cuentos que está preparando en la actualidad, cuya fecha de publicación futura aún se ignora, pero estamos seguros de que en el momento de su aparición ocasionará el mismo o mayor impacto de sus textos anteriores. La voz de Amparo no se ha apagado, no puede apagarse porque cada uno de sus cuentos apenas está siendo escuchado en su justa dimensión. Esta tesis pretende ser una contribución, principalmente, para ampliar los criterios de aproximación hacia la misma y romper el cerco que pudiera encasillarla en un solo subgénero.

Es momento de iniciar la exposición de nuestra investigación y nadar entre las turbias aguas de los cuentos de *Tiempo destrozado*.

Marco teórico: El tiempo fuera y dentro del relato: Paul Ricoeur, en *Tiempo y narración*. La configuración del tiempo en las *Confesiones* de San Agustín.

Siendo el manejo del tiempo que hace Amparo Dávila en sus cuentos el eje de este trabajo, es necesario iniciar una aproximación al mismo. Para ello, como primer paso hay que establecer algunas diferenciaciones, de manera general. La primera sería entre el tiempo real –por llamarlo de alguna manera- y el tiempo en la ficción, más concretamente, en la literatura. Al referirnos a la primera cuestión, el tiempo en el que vivimos, no pretendemos entrar en una discusión en materia filosófica, sino únicamente contextualizar, es decir, marcar un punto de referencia, a partir del cual la literatura recrea la realidad, estableciendo su propio orden temporal y espacial. Asimismo, ya dentro de ese nuevo orden, Amparo Dávila irrumpe y rompe por segunda vez el tiempo de la realidad interna en sus narraciones, dando oportunidad a crear nuevos niveles en los cuales pueden atisbarse el mito y la fantasía.

En el *Diccionario de Filosofía* de Nicola Abbagnano, se proponen tres concepciones fundamentales del tiempo al que calificaremos como “real”-: como orden medible del movimiento, como movimiento intuitivo, como estructura de posibilidades.

El tiempo como orden medible del movimiento tiene como primacía el presente. Es un concepto que se enarbola desde la Antigüedad, en cuanto una concepción cíclica del mundo y de la vida del hombre (metempsicosis) y que, en la época moderna, se refiere a una concepción científica del tiempo. Son representantes de esta consideración del tiempo personajes como Aristóteles, Platón, Epicuro y otros, quienes en sus teorías presentan un elemento común, el movimiento, y, en consecuencia, la posibilidad de medirlo, de hablar de un antes y un después.

Kant y Einstein también abordan esta cuestión, conservando ambos la idea de que en el tiempo hay un orden de sucesión, es decir, un orden causal; sin embargo, para el primero, el tiempo precedente determina al siguiente, mientras que el segundo niega que el orden de sucesión sea único y absoluto. Kant-citado en el *Diccionario de Filosofía* ya mencionado-argumenta que es precisamente esta determinación la que permite distinguir la percepción real del tiempo de la imaginación, “que podría o puede invertir el orden de los acontecimientos y que hace de la sucesión temporal ‘el criterio empírico único del efecto en relación con la causalidad de la causa’”. (Abbagnano1136)

El tiempo como movimiento intuido se relaciona con el concepto de conciencia, con la que el tiempo se identifica. El tiempo como intuición del movimiento o “devenir intuido” nos pone en contacto con pensadores como Hegel y San Agustín. Para el primero, el tiempo es el principio mismo del Yo=Yo, de la pura conciencia de sí; y el segundo, San Agustín, identifica al tiempo con la vida misma del alma que se extiende hacia el pasado o el porvenir (extensio o distentio animi): “El alma espera, presta atención y recuerda...” (citado en Abbagnano 1135). Para el santo, no existen tres tiempos –el pasado, el presente y el futuro- sino sólo tres presentes: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro (*Conf.* XI,20,1). Es decir, que también en esta concepción del tiempo, el presente tiene primacía. Más adelante se dedicarán varias páginas a la concepción agustiniana del tiempo.

El tiempo como estructura de las posibilidades tiene como primera característica la primacía reconocida al porvenir, es decir, en términos de posibilidad o de proyección. Se menciona a Heidegger como el elaborador de esta concepción, para quien el tiempo es originariamente el

advenir, sin embargo, esta discusión no compete a nuestra hipótesis y queda así únicamente mencionada.

Después de esta rápida revisión filosófica del tiempo considerado como perteneciente al mundo exterior del ser humano, el llamado real, cronológico, medible, centremos nuestra atención en el manejo del tiempo en el mundo de la ficción.

Para abordar el tiempo dentro de la ficción, tomaremos como texto base *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción* de Paul Ricoeur. Es un texto denso, en el que el filósofo hace gala de su conocimiento sobre el asunto, al incluir numerosas citas de variados autores, cuyas teorías respecto al asunto del tiempo en la ficción, analiza, aceptando unas, rechazando otras, e, inclusive, complementando algunas.

El punto de partida de la discusión sobre la configuración del tiempo en el relato de ficción es la construcción de la trama (Cap.1. “Las metamorfosis de la trama”), bajo el signo de la *mimesis II*, por una parte, y, por otra, reservar el término ficción “para aquellas creaciones literarias que ignoran la pretensión de verdad inherente al relato histórico” (Ricoeur 377). Hay que recordar que este autor inicia su serie *Tiempo y narración I*, con el análisis de la configuración del tiempo en el relato histórico.

Paul Ricoeur va a tratar de subsanar lo que él llama “abismo cultural que separa el análisis agustiniano del tiempo en la *Confesiones* y el aristotélico de la trama en la *Poética*” (*Tiempo y narración I*: 113), mediante la propuesta de una *mediación entre tiempo y narración*, unos eslabones que aluden a la articulación entre los tres momentos de la *mimesis* que él llama *mimesis I*, *mimesis II* y *mimesis III*. De estos tres momentos, la *mimesis II* constituye el eje de su análisis.

Recordemos que el término *mimesis* -desde Aristóteles- tiene la connotación de imitación, pero en realidad se trata de re-presentación. Por otro lado, se designa como el *mythos* aristotélico –disposición de los hechos- la narración: “La definición del *mythos* como disposición de los hechos subraya, en primer lugar, la concordancia. Y esta concordancia –coherencia, narración como verbalización del tiempo que da permanencia al hecho- se caracteriza por tres rasgos: plenitud, totalidad y extensión apropiada”. (*Tiempo y narración I*: 92)

La consonancia de la narración es disonante de nuestra experiencia temporal.

El todo, el “holos”, se atiene al carácter exclusivamente lógico de la disposición y tiene principio, medio y fin. En la composición poética, la ausencia de necesidad en la sucesión, define el comienzo; el medio viene después de otra cosa y después de él viene otra cosa; y el fin, lo que sigue a otra cosa, por necesidad o por probabilidad, parafraseando a Ricoeur, quien, a su vez, cita a Aristóteles.

La extensión se refiere a que, sólo dentro de la trama, la acción tiene un contorno, un límite (*horos*). Se trata de una extensión temporal, ya que los cambios –del infortunio a la dicha o viceversa, por ejemplo- exigen tiempo: “Pero es el tiempo de la obra, no el de los acontecimientos del mundo: el carácter de necesidad se aplica a acontecimientos que la trama hace contiguos” (citado en *Tiempo y narración I*: 92-93).

Retomemos el aspecto de la *mimesis*. Ricoeur distingue tres fases miméticas, en la dinámica de la construcción de la trama:

- La prefiguración del campo práctico, que correspondería a *mimesis* I. Parte del autor: [...] imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué

- La configuración textual, equivaldría a *mimesis* II. Es la obra literaria, la trama construida en un lenguaje, el reino del *como si*. Se cuida Ricoeur de emplear el término de *ficción* y puntualiza: "La palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen sólo a la pretensión de verdad de las dos clases de narración. [...] Es el sentido del *mythos* aristotélico, que la *Poética* – ya lo habíamos mencionado- define como "disposición de los hechos". (131) Es aquí donde Ricoeur centra su objeto de estudio: comprender mejor la función mediadora entre el "antes" y el "después" de la configuración. "*Mimesis* II ocupa una posición intermedia sólo porque tiene una función de mediación". (131)
- La refiguración, *mimesis* III. La recepción de la obra. El lector, gracias a la polisemia del texto literario, crea un mundo diferente; el autor se desvincula de su obra y, por ende, del receptor, operador por excelencia: "[...] marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector: intersección, pues del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica". (140)

En otras palabras: la trama, como imitación de acción, requiere de una competencia previa que consiste en identificar la acción en general por sus rasgos estructurales. El acto de imitar, de elaborar la significación articulada de la acción, requiere de una competencia suplementaria, de la

aptitud para identificar mediaciones simbólicas de la acción que son portadoras de caracteres temporales de donde proceden la propia capacidad de la acción para ser contada y la necesidad de hacerlo. Por último, la composición de la trama se enraiza en la pre-comprensión del mundo de la acción -lo construido de la construcción en que consiste la actividad mimética-: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos, de su carácter temporal. (116)

En síntesis, el proceso de refiguración consta de explicación –nivel de lenguaje, entendimiento –procedimiento cognoscitivo-, apropiación –cuando el lector forma parte del mundo creado. El círculo hermenéutico se va a dar a partir de estos tres mundos, al ponerlos en diálogo, a través de la interpretación de otros críticos entendidos como lectores inteligentes, añade Gloria Prado en su Seminario de Narrativa Comparada (2004).

El acto de construcción de la trama combina en proporciones variables dos dimensiones temporales: una cronológica y otra no cronológica:

La primera constituye la dimensión episódica de la narración: caracteriza la historia como hecha de acontecimientos. La segunda es la dimensión configurante propiamente dicha: por ella, la trama transforma los acontecimientos *en* historia. Este acto configurante consiste en “tomar juntas” las acciones individuales o lo que hemos llamado los incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal. (Ricoeur 133)

Ahora, Ricoeur nos lleva a la explicación del porqué la trama es mediadora.

- a) La trama media entre acontecimientos o incidente individuales y una historia tomada como un todo: “La historia debe organizar los acontecimientos en una totalidad

inteligible, de modo que se pueda conocer a cada momento “el tema” de la historia. [...] la construcción de la trama es la operación que extrae de la simple sucesión la configuración”

- b) Es mediadora porque su construcción integra juntos factores tan heterogéneos como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.

Entre las creaciones literarias a las que se refiere, menciona el cuento popular, la epopeya, la tragedia, la comedia y la novela. Hace una revisión del asunto de la verosimilitud, como una posible causa del fracaso de la trama, al ser reducida al simple hilo de la historia, de esquema o de resumen de los incidentes. Más adelante se verá la propuesta que hace acerca de la concepción de la trama; por el momento hay que hacer alusión a lo que dice acerca de la función referencial del lenguaje, al uso literal del mismo que se se opone al figurativo, al decorativo, función que condujo –así lo considera- a la creación de un género nuevo deseoso de establecer la correspondencia más exacta posible entre la obra literaria y la realidad que imita, reduciendo, en consecuencia, la *mimesis* a la imitación-copia.

Ricoeur habla de la metamorfosis que sufre la trama, a partir de Aristóteles, más concretamente en la novela realista del siglo XIX, y que paradójicamente, junto a su afán de fidelidad a la realidad, atrajo la atención sobre lo que Aristóteles llamó, en sentido amplio, imitación de una acción por la disposición de los hechos en una trama (392). Cito a Ricoeur:

[...] el recurso a lo verosímil no podía ocultar por mucho tiempo el hecho de que la verosimilitud no es sólo semejanza con lo verdadero, sino apariencia de lo verdadero. En efecto, a medida que la novela se conoce mejor como arte de la ficción, la reflexión sobre

las condiciones formales de la producción de esta ficción entra en competición abierta con la motivación realista tras la que, en un principio, se había ocultado (393).

“Apariencia de lo verdadero” dice este autor, un concepto que estará directamente relacionado con su propuesta sobre la configuración de la trama y del tiempo en el relato de ficción, pues, después de una larga discusión al respecto con autores de talla tan grande como la suya, dejará en claro la relación existente entre ambas nociones y la realidad, relación y no ruptura. Cito:

Abrir hacia el exterior la idea de construcción de la trama y la del tiempo significa, en fin, seguir el movimiento de trascendencia por el que toda obra de ficción, sea verbal o plástica, narrativa o lírica, proyecta fuera de sí misma un mundo que se puede llamar *mundo de la obra*. Así, la epopeya, el drama, la novela proyectan sobre el modo de la ficción maneras de habitar el mundo que esperan ser asumidas por la lectura, proporcionando así un espacio de confrontación entre el mundo del texto y el del lector (380).

El mundo de la obra, el mundo de la ficción, el mundo del lector. Dos dimensiones con su propio espacio y su propio tiempo y, puesto que diferentes, no sustituibles, no intercambiables; cada una es resultante de principios exclusivos de su condición; sin embargo, no existe ruptura entre ellos, sino una relación necesaria e inevitable, según Ricoeur. Entremos en el mundo de la ficción de la mano de Ricoeur y algunos de sus colegas.

Se ha definido –dice– la construcción de la trama, “en el plano más formal, como un dinamismo integrador que extrae una historia, una y completa de un conjunto de incidentes [...]” (384). Además, la trama, en la novela moderna, se libera de la noción aristotélica de

carácter al no subordinarse a ella, y se acrecienta el campo de la acción, entendida ésta como los trastocamientos de fortuna, el destino externo de las personas, la transformación moral de un personaje, su crecimiento y educación, su iniciación en la complejidad de la vida moral y afectiva. Competen [...] a la acción [...] los cambios puramente interiores que afectan al propio curso temporal de las sensaciones, de las emociones [...]. (386-388)

Como puede observarse, al hablar de trama aparecen términos como “dinamismo”, incidente, trastocamiento, transformación, iniciación y, finalmente, el que los engloba a todos, “curso temporal”. Se van así sumando los eslabones: ficción narrativa que implica trama, trama que implica tiempo. Ricoeur va a validar esta propuesta diciendo que

[...] es posible una investigación [sobre la construcción de la trama y sobre el tiempo] de *orden*, precisamente porque las culturas han producido obras que se dejan agrupar entre sí según semejanzas de familia, que actúan, en el caso de los modos narrativos, en el plano mismo de la construcción de la trama. En segundo lugar, este orden puede asignarse a la imaginación creadora, cuyo esquematismo forma*. Finalmente, en cuanto orden de lo imaginario, implica una dimensión temporal irreductible, la de la tradicionalidad. (403).

Cada uno de estos tres puntos muestra en la construcción de la trama el correlato de una auténtica inteligencia narrativa, que precede, de hecho y de derecho, a toda reconstrucción del narrar en un segundo grado de racionalidad. (403)

El tema de la tradicionalidad es discutido por Ricoeur, quien considera que en el “hacer tradición” la identidad y la diferencia se mezclan inextricablemente. Se trata –continúa– de una

identidad transhistórica –no de estilo–, no intemporal –lo que contradiría el esquematismo de la inteligencia narrativa. Asimismo, “los paradigmas depositados por esta autoconfiguración de la tradición engendran *variaciones* que amenazan la identidad de estilo hasta el punto de anunciar su muerte”. “[...] el agotamiento de esos paradigmas se ve en la dificultad de concluir la obra”, un síntoma más del fin de la tradición de la construcción de la trama. (404) Sin la pretensión de ahondar en este asunto, es oportuno mencionar que una de las dificultades señaladas por este autor respecto al modo de terminar una narración está en la confusión siempre posible entre *fin de la acción imitada* y *fin de la ficción en cuanto tal* (407), diferenciación que también tiene que ver con la configuración del tiempo en el relato de ficción de la que se hablará más adelante.

En el capítulo II, “Las restricciones semióticas de la narratividad”, Ricoeur propone su “revolución metodológica” que puede sintetizarse de la siguiente manera:

- a) Plantea que sea por vía deductiva, [por medio de] “la construcción de un modelo hipotético de descripción del que podrían derivarse algunas subclases fundamentales”.
- b) Construir los modelos de la semiótica narrativa dentro del campo de la lingüística: “[...] por encima de la frase, nosotros encontramos el *discurso* en el sentido preciso de la palabra, es decir, una serie de frases que presentan a su vez reglas propias de composición”.
- c) La más importante de las propiedades estructurales de un sistema lingüístico es su carácter orgánico, [es decir], “la prioridad del todo sobre las partes y la jerarquía de planos que de él se derivan, [Esta característica] corresponde a lo que hemos descrito en el plano de la inteligencia narrativa como operación configuradora. Es la que,

precisamente, intenta reconstruir la semiótica con los recursos jerarquizantes e integradores de un modelo lógico”. (422-423)

Entramos en un ámbito muy complejo que el mismo Ricoeur tratará de dilucidar. En primer lugar, la realidad semiótica se enfrenta a inteligencia narrativa. En seguida aparecen como necesarios el concepto de logización y descronologización:

Por lo que a la logización se refiere, se trata de saber si una solución semejante a la que se ha propuesto –él ha propuesto- para la historiografía vale para la narratología. [...] la explicación nomológica no [puede] sustituir a la comprensión narrativa [...] porque [...] toma de ésta los rasgos que preservan el carácter irreductiblemente histórico de la historia. (425)

Mientras que

[...] la descronologización, que es el simple reverso de la logización, pone en tela de juicio de nuevo, fundamentalmente, la relación entre tiempo y ficción. Ya no se trata sólo [...] de la historicidad de la función narrativa [tradicionalidad], sino del carácter diacrónico de la propia historia narrada, en su nexa con la dimensión sincrónica, o más bien, *acrónica*, de las estructuras profundas de la narratividad [...] hablar de sincronía y de diacronía es ya situarse en la esfera de influencia de la nueva racionalidad que domina la comprensión narrativa, la cual se acomoda perfectamente tanto a la caracterización aristotélica como a la agustiniana del tiempo como concordancia discordante. (426)

Es necesario abrir aquí un paréntesis para incursionar en las aporías del tiempo contenidas en las *Confesiones* de San Agustín y comentadas por Ricoeur en *Tiempo y narración I*.

Configuración del tiempo en el relato histórico. Por definición, una aporía filosóficamente hablando es una dificultad lógica que presenta un problema especulativo (REA 89).

Nos ocuparemos de los capítulos XI al XXXVI de las *Confesiones*. San Agustín se remite al *semper stantis aeternitatis* –el esplendor de la eternidad siempre estable-, para señalar la diferencia entre eternidad permanente y tiempo inestable. Él dice:

[...] un largo tiempo ni se hace largo sino a través de muchos movimientos que pasan y que no pueden extenderse (*extendi*, distenderse, desplegarse) todos a la vez; mientras que, por el contrario, en lo eterno nada pasa, sino que todo es presente. [...] todo pasado es empujado por un futuro, mientras que todo futuro va seguido de un pasado, y que todo presente y todo futuro son creados y discurren desde (*ex*) Aquél que siempre es presente. (XI: 448)

Es ineludible citar el punto de partida de la reflexión que hace San Agustín respecto al tiempo por su connotación teológica, religiosa, el origen de esta condición humana inasible que es el devenir y que, de alguna manera, vendría a dar tintes dogmáticos a la creación de la creatura –“[...] proclamo que tú, Dios nuestro, eres el creador de toda creatura [...]” (XII: 449)- y del tiempo: “El tiempo mismo tú lo habías hecho, y no pudieron pasar tiempos algunos antes de que tú hicieras los tiempos”.(XIII: 449) Dios es una siempre presente eternidad, a diferencia de nuestra situación temporal, en la que nuestros años “van y vienen, para que todos vengan”. En seguida, San Agustín introduce el concepto del ser de nuestros años, para no-ser: “Tus años permanecen todos a la vez, porque permanecen. Ni los que se van son excluidos por los que vienen, porque no pasan; pero estos nuestros habrán sido todos cuando ya ninguno sea”. (XIII: 450) Agustín Uña

Juárez, quien hace el trabajo de traducción, introducción y notas de la edición consultada, incluye el siguiente comentario respecto a la cita anterior, el cual me parece muy pertinente transcribir:

En la ontología occidental de la finitud y del ser finito, este párrafo –con todo su contexto- [...] Expresa con exactitud y belleza conceptual lo que le pasa a estos (‘isti’, despectivo) miserables años nuestros, los cuales para ser todos, habrán de no-ser (todos). Y habrán sido todos cuando ya ninguno sea. Tener ochenta años es ya-no-tenerlos. [...] Lo finito marcado por la caducidad, más que ser está siendo, hasta que acabe no-siendo. Es la condición humana, la de todo lo finito. Mientras que el día de Dios es un único hoy. Porque ni es sucesión sino permanencia simultánea en su ser: “Tu hoy es la eternidad” (*hodiernus tuus aeternitas*). (XIII: 450)

Filosóficamente hablando, surgen así diferentes categorías temporales, dependiendo de los seres a las que se atribuyan: eternidad divina frente a finitud humana, que culmina en la muerte. Y este concepto que pareciera abstracto se torna concreto al encarnar en el ser humano, cuya caducidad se pone de manifiesto en cada instante de su vida, hasta el momento en que, efectivamente, deja de ser porque se ha consumido sus años, esos que celebra cada vez que cumple uno más, en lugar de lamentarlo ante la evidencia de que al ser, ya no-son. Y surge la ficción, con sus nuevas leyes temporales y reinterpreta esa eternidad y esa caducidad, a través de la construcción de la trama y de los personajes, como hemos comenzado a apuntarlo a través de Paul Ricoeur.

Continuemos con San Agustín: “¿Qué es, pues, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé. Pero si quiero explicarlo a quien me lo pregunta, no lo sé” (XIV: 451) Inmortal frase que sirve de

propulsor para hablar sobre el presente, pasado y el futuro, pero desde una perspectiva nueva: el pretérito ya no es, y el futuro aún no es –dice San Agustín. El problema es definir el presente, pues se corre el riesgo de pensar que si siempre fuera presente, sería eternidad. Entonces, en el razonamiento agustiniano, somos conducidos a la consideración de que el tiempo es en cuanto tiende a no ser.

Establecido este principio, la siguiente aporía a dilucidar es la medida de ese tiempo que no es y, en consecuencia, cómo puede hablarse de él en términos de largo o breve. Retomando la idea apenas propuesta de que el pretérito ya no es y el futuro aún no es, San Agustín concluye:

No digamos, pues, largo fue el tiempo pasado, porque ni siquiera hallaremos aquello que fue largo, porque por ser pretérito, ya no es. Más bien digamos: largo fue aquel tiempo presente, porque, cuando fue presente, era largo. Todavía, en efecto, no había pasado a no ser, por lo cual, aún existía aquello que podía ser largo. Sin embargo, después de que pasó, dejó, a la vez, de ser largo lo que dejó de ser. (XV: 453)

Lo mismo sucedería con el futuro:

Así pues, ¿dónde estaría el tiempo que llamaríamos largo? ¿Es quizá el futuro? Ciertamente no decimos Es largo porque aún no es aquello mismo que sería largo, sino que decimos: Será largo. ¿Cuándo será, por tanto? Pues si aun entonces es todavía futuro, no será largo, porque eso mismo que sería largo, aún no sería. (XV: 453-454)

En consecuencia, San Agustín vuelve adonde quería llegar, a considerar que únicamente el presente puede considerarse largo, porque es el único tiempo que existe. Sin embargo, después de

analizar los meses, los días, las horas de que se compone un año, es decir, las “partículas fugitivas” de las que está hecho el tiempo, afirma que ni siquiera un día es o está todo él presente:

“Y esa misma única hora transcurre en (consta de) partículas fugitivas (*fugitivis particulis agitur*): lo que de ella voló es pretérito y lo que le resta, futuro. Y si se concibe un momento de tiempo, de modo que ya no pueda dividirse en partes ni siquiera las mínimas de los instantes, sólo eso es a lo que se ha de llamar presente. (XV: 453)

El tiempo ha sido reducido a su mínima expresión, entonces, ¿cómo medirlo? ¿Hay que medirlo? De hecho, nosotros, los seres humanos, lo medimos y queremos hacer esa medición con exactitud, y vivimos pendientes de lo que el sistema por nosotros creado nos ordena: ser niños, ser jóvenes, ser ancianos, vivir, morir. ¿De dónde tomamos estos conceptos tan ajenos a la teoría de San Agustín? Vivimos aferrados a nuestra concepción del tiempo, en función de un comienzo y de un fin. Ésa es nuestra temporalidad: limitados por el momento cuando nacemos y por el momento cuando morimos. Y en el medio de ese lapso, pretérito, presente, futuro, bien delimitados por las voces verbales: fue, es, será; o por los adverbios: ayer, hoy, mañana. Y todo por qué o para qué, para insistir en la fugacidad de la vida y la obligación de aprovecharla lo mejor posible, de respetar las leyes del hacer más que del ser, nos dirá Amparo Dávila, de estar contenidos en un espacio y en un tiempo poco favorables a la condición de libertad y de realización de sus personajes, a quienes ella les brinda una alternativa: romper con esos cánones espacio-temporales y decir, tal vez, con San Agustín: “[...] **los que narran cosas pasadas no narrarían cosas verdaderas si no las vieran en su alma (*animo cernerent*)**, las cuales, si nada fueran de ningún modo podrían ser vistas. En consecuencia, las cosas pretéritas y futuras

existen”. (XVII: 455) El subrayado en negritas es mío; quiero guardar esta proposición para cuando se analicen los cuentos de Amparo Dávila. Tener presente que lo que uno vive no necesariamente tiene que ser *visto* con los ojos ni por otros que no sean aquél cuya alma *ve* esas cosas, en el tiempo reducido a un presente.

La memoria juega aquí un papel significativo, pues de ella se extraen –seguimos a San Agustín- no las cosas mismas, sino “las palabras concebidas a partir de las imágenes tuyas que grabaron, como huella en el alma (*animo*), al pasar por los sentidos”. (XVIII: 455) En el presente intuyo la imagen de las cosas pretéritas y de las cosas futuras; de las primeras, porque esas cosas aún son; de las segundas, porque presiento sus imágenes.

San Agustín, al introducir el concepto del alma, lo vuelve un referente junto con el presente y entonces afirma:

[...] los tiempos son tres, presente de las cosas pretéritas, presente de las cosas presentes y presente de las futuras. Pues éstas son tres cosas diversas en el alma, y fuera de ella no las veo: la memoria, presente de lo pretérito, la mirada o atención, presente de lo presente, la expectación, presente de lo futuro. Si esto me es permitido decirlo, veo tres tiempos y declaro que son tres los reales. (XXX: 457)

A partir del capítulo siguiente, San Agustín va a centrarse en la medición del tiempo, mas no por lo que para nosotros significa, sino para hablar de la *distentio* (distensión, dilatación). Solamente podemos medir los tiempos que transcurren, los que tienen intervalo (duración o magnitud): el tiempo presente sería el único que ofrece esta posibilidad; siempre y cuando se mida cuando pasa, exclusivamente. Rechaza la idea de que el movimiento de los cuerpos celestes

sea el tiempo e introduce la idea antes mencionada, la *distentio*, en expresiones que no hay que pasar por alto: “Veo, por tanto, que el tiempo es una cierta distensión [...] Pero lo veo realmente? ¿O más bien me parece verlo? Tú me lo mostrarás, oh, luz, oh verdad”. (XXIII: 461) Nuevamente, el traductor y prologuista –Agustín Uña Juárez- interviene con un comentario atinado:

Primera gran conclusión: el tiempo no se deja entender como mero atributo corpóreo y exterior. Es cierto que hay movimientos de cuerpos. Y que medimos su movimiento y reposo con el tiempo. Pero el tiempo mismo nos remite a la estructura interior del espíritu, a un cierto despliegue o dilatación interior del alma. La palabra “*distentio*” es, pues, capital en el lenguaje agustiniano. Es como la extensión o dilatación del alma ante el transcurso de cosas. Si el cuerpo se *extiende*, el alma se *distiende* con cierta ‘elasticidad’ interior. La fenomenología agustiniana del espíritu (*animus, anima spiritus*) es aquí *definitoria* y no meramente descriptiva. Revela el ser y la estructura del alma. (XXIII: 462)

Elocuente paráfrasis de lo asentado por San Agustín y, sobre todo, pertinente observación acerca de que el teólogo nos está llevando a reconocer las bases de su pensamiento. De la misma manera, toma Ricoeur ésta como la idea eje de la teoría del tiempo en el relato de ficción, de lo cual hablaremos una vez terminada la aproximación directa a la teoría del tiempo en las *Confesiones*.

Habiendo quedado claro que no es el movimiento de un cuerpo a lo que debemos llamar tiempo, San Agustín juega con sus propios conceptos diciendo que aún ignora lo que es, a pesar

de venir hablando de él y de estar en él. Retoma, entonces, su idea de la distensión del alma, pues, a pesar de que ha hablado de poder medir el presente mientras transcurre, al final también le niega esa posibilidad al carecer de magnitud de duración. Uña Juárez opina: “La instantaneidad del presente, que no dura ni per-dura, junto a la inexistencia actual del pasado y del futuro, hacen que de nada sea realmente medida el tiempo, si no es del propio espíritu”. (XXVI: 464)

Pero nosotros, como seres finitos, seguimos midiendo el tiempo, San Agustín lo sabe y lo vive, pero no se deja atrapar por los convencionalismos temporales porque, como hombre de fe y de filosofía, quiere trascender lo inmediato y llegar a un nivel superior.”En ti, alma mía (*anime meus*), mido los tiempos”. (XXVII: 466) Es en ella donde quedan grabadas las impresiones de las cosas –ya lo había dicho-: “Esa huella es la que mido cuando mido los tiempos”. (XXVII: 466) Con afirmaciones como ésta, el tiempo se revela en su grandeza, deja de ser producto de un consenso humano, para mostrarse con toda su magnitud. Frases como “el tiempo todo lo cura” o “a tiempo”, “para siempre”, “nunca”, etc., se vuelven lecturas impresas en el alma, en el espíritu, y nos conminan a ser responsables de nuestro tiempo, porque en esa *distensión del alma* quedan indeleblemente grabadas las *huellas* de nuestra existencia. Porque el alma espera, atiende y recuerda, dice San Agustín, y aun cuando los pretéritos ya no son y los futuros tampoco, ambos están presentes en el espíritu (*animo*). En cuanto al presente, carece de duración, puesto que pasa en un instante:

Y, no obstante, perdura la atención, a través de la cual prosiga ausentándose lo que está presente. No es, por tanto, un largo tiempo futuro, que aún no es, sino [...] más bien una

larga expectación del futuro. Ni es largo un tiempo pretérito, que (ya) no es, sino que un largo pretérito es una larga memoria del pretérito. (XXVIII: 467)

Nos acercamos al final de las reflexiones de San Agustín sobre el tiempo, quien concluye: “Mi vida es distensión (*ecce distentio est vita mea*)”. (XXIX: 468) Pero no olvidemos que se trata de un hombre de Dios y hacia Él tiende, hacia su amor. Se declara despedazado en los tiempos: *ego in tempora dessilui*, del verbo *dissilio* y su equivalente *dissulto*, los cuales –aclara Uña Juárez– “tienen un significado fuerte en este sentido. Ruptura interior y dispersión”. (XXIX: 469)

Distensión del alma, expectación, memoria, ruptura interior y dispersión. ¿Intuyen esto los personajes de Amparo Dávila en *Tiempo destrozado*?

Volvamos con Ricoeur. Antes de apuntar cómo San Agustín concluye este capítulo sobre las aporías del tiempo, Ricoeur cita al padre Stanislas Boros con su ensayo *Las categorías de la temporalidad en San Agustín* (“Archives de philosophie” 21 (1958): 323-385), en el que presenta cuatro “imágenes sintéticas” de la misma. Éstas - dice Ricoeur- se emparejan con lo que él ha llamado la tristeza de lo finito con la celebración de lo absoluto. Estas imágenes son: la temporalidad como disolución, con la cual se relacionan las imágenes de ruina, desvanecimiento, desmoronamiento progresivo, final no colmado, dispersión, alteración, copiosa indigencia;

de la temporalidad como agonía provienen las imágenes de camino hacia la muerte, enfermedad y fragilidad, guerra intestina, cautividad en el llanto, envejecimiento, esterilidad; la temporalidad como “destierro” reagrupa las imágenes de tribulación, exilio, vulnerabilidad, errancia, nostalgia, deseo inútil; el tema de la “noche”, en fin, crea las imágenes de ceguera, oscuridad, opacidad. No hay ninguna de estas cuatro imágenes-

clave ni de sus variantes que no reciba su fuerza significativa *a contrario* del símbolo opuesto de la eternidad, bajo las figuras de la recolección, de la plenitud viviente, del hogar, de la luz. (Ricoeur *Tiempo y narración I* : 76)

Después de esta amplia y por tanto larga disquisición sobre lo que San Agustín plantea acerca del tiempo, Paul Ricoeur concluye: “A este enigma de la especulación sobre el tiempo responde precisamente el acto poético de la construcción de la trama”. (*Tiempo y narración I*: 65) En ese mismo tomo este autor anticipa que, a pesar de que la teoría moderna de la narración propende a “descronologizar” la narración, tanto en historiografía como en el arte de narrar, “la lucha contra la concepción lineal del tiempo no tiene como única salida “logicizar” la narración, sino profundizar su temporalidad”. Habla de hacer justicia a la temporalidad humana y, en lugar de proponer abolirla, “profundizarla, jerarquizarla, desarrollarla, según planos de temporalización cada vez menos “distendidos” y más “extendidos”, *non secundum distentionem, sed secundum intentionem*”. (I: 79) Las palabras en latín están tomadas de las *Confesiones* 9,39. Ya habíamos hablado de la distensión y la extensión en párrafos anteriores: “Es como la extensión o dilatación del alma ante el transcurso de cosas. Si el cuerpo se *extiende*, el alma se *distiende* con cierta ‘elasticidad’ interior” (II: XXIII: 462).

La trama (*mythos*) como disposición de los hechos, implica concordancia y ésta se caracteriza por tres rasgos:

- Plenitud

- Totalidad → todo (holos): tiene principio (ausencia de necesidad en la sucesión), medio (viene después de otra cosa y después de él viene otra cosa) y fin (lo que sigue a otra cosa).
- Extensión: dentro de la trama tiene la acción un contorno, un límite, una extensión. (Ricoeur I 92-93)

Ricoeur nos conduce a la afirmación de que lo posible, lo general, no hay que buscarlo en otro sitio distinto de la disposición de los hechos, ya que es este encadenamiento el que debe ser necesario o verosímil. En una palabra, es la trama la que debe ser típica. [...] la acción es más importante que los personajes. La universalización de la trama universaliza a los personajes, aun cuando conserven un nombre propio. (95-96)

En el capítulo 3 de *Tiempo y narración II*, aborda con mucha amplitud el manejo del tiempo en el relato de ficción; de hecho este capítulo se titula “Los juegos con el tiempo”. Para empezar, se parte de la aseveración de que la narración tiene la propiedad de poder desdoblarse en *enunciación* (tiempo del acto de narrar) y en *enunciado* (tiempo de las cosas narradas). Al desplazar la atención del enunciado narrativo hacia la enunciación, los rasgos propiamente de ficción del tiempo adquieren, según Ricoeur, un relieve distinto, puesto que, además de esta primera distinción y las relaciones entre el tiempo de la enunciación y el del enunciado, habría que analizar la relación existente entre estos dos tiempos y el de la vida o la acción. Dicho a la manera de Ricoeur: “Necesitamos un esquema de tres planos –enunciación, enunciado, mundo del texto- a los que corresponden un “tiempo de narrar”, un “tiempo narrado” y “una experiencia de ficción del tiempo”, proyectada por la conjunción/disyunción entre tiempo empleado en narrar

y tiempo narrado”. (494) Para incluir el cuarto elemento, la vida, Muller, citado por Ricoeur, añade “[...] lo que es narrado es fundamentalmente la ‘temporalidad de la vida’; ahora bien: la vida [misma] no se narra, se vive. [...] Todo narrar es un narrar [de] algo que no es narración, sino proceso de vida”. (495)

Mantener la relación con la vida como referente temporal es axial en el manejo del tiempo en el relato de ficción, por parte de Ricoeur. Dávila, en cambio, va a realizar una audaz ruptura dentro del tiempo narrado, en cuanto que en su mundo de ficción sus personajes van a suspender su “tiempo real”, que nada tiene que ver con el de la vida externa al texto, para acceder a una dimensión temporal que no sujeta, no esclaviza, sino que libera, mediante la distensión que ha permitido que el alma de estos personajes lleve impresas experiencias única y exclusivamente pertenecientes a ellos, desconocidas por otros e incomprensibles por lo mismo. Son esos ecos de origen ignoto, mítico, quizá fantástico, a partir del dolor de ser-no ser. Literariamente hablando, es la “resistencia de la temporalidad narrativa a la simple cronología”, “es la ley misma de la entrada en ficción”, en palabras de Ricoeur, quien, además, introduce un nuevo concepto: el “después del texto, relación que define el estadio de mimesis III:

La ficción no guarda sólo la huella del mundo práctico sobre cuyo fondo se destaca; reorienta la mirada hacia los rasgos de la experiencia que ‘inventa’, es decir, descubre y crea a la vez. A este respecto, los tiempos verbales no rompen con las denominaciones del tiempo vivido más que para redescubrir ese tiempo con recursos gramaticales infinitamente diversificados.

[...]

Los tiempos verbales están al servicio de esta producción de sentido. (492)

Herramientas de las que echa mano el escritor para construir una trama y, dentro de ella, la posibilidad de jugar con el tiempo, nuevo, diferente al cronológico con sus variaciones también. Toda esta teoría del tiempo en el relato de ficción conduce al reconocimiento de la importancia de la sintaxis de los tiempos verbales. La invención de la trama se articula sobre ella. Tiempos verbales, signos temporales, adverbios y locuciones adverbiales ejemplifican parte de la riqueza de la “gama de diferencias” disponible en el arte de la composición.

Continuando con el mismo asunto, la atención se centra ahora en el paso entre la experiencia anterior al texto y la posterior:

A mi entender, el sistema de los tiempos verbales, por autónomo que sea con respecto al tiempo y a sus denominaciones corrientes, no rompe en todos los aspectos con la experiencia del tiempo. Procede de ella y a ella vuelve, y los signos de esta filiación y de este destino son indelebles en la distribución, tanto lineal como paradigmática. (Ricoeur 489)

Emplea el término paradigma como sinónimo de regla de composición. Ricoeur defiende la idea de que “[...] la autonomía del sistema de los tiempos verbales no llega hasta una independencia total respecto del tiempo vivido, en la medida en que el sistema articula el tiempo de la ficción que conserva un vínculo con el tiempo vivido antes y después de la ficción”. (487)

Es muy importante para el análisis de los cuentos de Amparo Dávila tener siempre presente este vínculo imposible de suspender. Se trata de un “corte” producido al entrar en la ficción, en términos generales; en el caso de *Tiempo destrozado*, se da el corte del que habla Ricoeur y,

dentro de él, una ruptura del tiempo instaurado en lo narrado, expresada no sólo por los tiempos verbales, sino por la suspensión del “tiempo real de ficción” y el acceso a uno nuevo, también de ficción, con otros tintes que posibilitan a los personajes a salir de una dimensión temporal y entrar a otra.

En el diálogo incesante que sostiene Paul Ricoeur con otros escritores –filósofos, gramáticos, teóricos de la narración, etc.-, cita a Goethe de manera conveniente para nuestro estudio:

Si se puede tomar, en expresión de Goethe, “juego con el tiempo” a la relación entre tiempo de narración y tiempo narrado en la propia narración, este juego tiene un reto: la vivencia temporal (*Zeiterlebris*) buscada por la narración. La tarea de la morfología consiste en mostrar la conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida. Inversamente, estas cualidades temporales sólo se hacen visibles por el juego de las derivaciones y de los engarces, sin que una meditación temática sobre el tiempo se incorporase a ellas [...] es el tiempo de la vida el que es “codeterminado” por la relación y la tensión entre los dos tiempos de la narración y por las “leyes de forma” que de él se derivan. (499)

Esta cita viene a reforzar la teoría de la relación necesaria entre literatura y vida. Tanto Ricoeur como Goethe advierten la fabulosa oportunidad que tiene la narración de “jugar con el tiempo”, de hacer en la escritura lo que en la vida no es posible. De igual manera, aun cuando la ficción otorga esa concesión, ambos autores cuestionan la “conveniencia entre las relaciones cuantitativas temporales y las cualidades de tiempo que se refieren a la vida”. Es insoslayable la relación entre unas y otras, ¿pero es conveniente? Habría que definir un para qué y, hasta donde

nuestra lectura lo permite, podríamos aventurarnos a decir que, efectivamente, la relación existe en cuanto que el tiempo de la vida da pie, pretexto o materia para elaborar un tiempo de ficción, pero que éste se vuelve autónomo, se rige por sus propias leyes y, en determinado momento, rompe sus nexos con el tiempo cronológico dentro y fuera de la narración. Es el caso de los cuentos de Amparo Dávila; por algo, el título de su libro *Tiempo destrozado*.

Ricoeur habló anteriormente de las tres determinaciones esenciales -orden, duración, frecuencia- “según las cuales se pueden estudiar las relaciones entre seudotiempo de la narración y tiempo de la historia. En los tres registros son las discordancias entre los rasgos temporales de los acontecimientos en la diegesis y los rasgos correspondientes de la narración los que son significativos”. (504) Aclararemos los conceptos sintéticamente.

Seudotiempo, para Genette, es el tiempo de la narración (escrita) “en el sentido de que consiste empíricamente, para el lector, en un espacio de texto que sólo la lectura puede (re)convertir en duración”. (citado en Ricoeur en nota de pie de página 504). Ricoeur aclara: “Además, no lo llamaré un pseudo-tiempo, sino precisamente tiempo de ficción, por estar tan vinculado, para la inteligencia narrativa, a las configuraciones temporales de la ficción”. (504) Es más, añade, lo que la narratología considera el seudotiempo de la narración *no* “consiste en el conjunto de estrategias temporales puestas al servicio de una concepción del tiempo que, articulada primeramente en la ficción, puede además constituir un paradigma para redescubrir el tiempo vivido y perdido”. (506) Sería conveniente guardar esta aclaración para el momento de lectura y reflexión acerca de lo que la cuentista mexicana ofrece en su texto y que vendría a soportar la idea, antes señalada, de la autonomía del tiempo de ficción.

En lo que concierne al *orden*, estas discordancias pueden situarse bajo el título general de *anacronía*. Ricoeur se refiere con ello al uso de la analepsis, de la prolepsis, del *media res*, todas ellas variaciones anacrónicas con una finalidad bien definida, por ejemplo, algunas prolepsis conducen a su término lógico tal línea de acción, hasta alcanzar el presente del narrador; otras sirven para autenticar la narración del pasado por el testimonio de su eficacia sobre el recuerdo actual (“todavía hoy la veo de nuevo...”). (Ricoeur 505)

Ricoeur habla de la *duración*, mencionando las aceleraciones o retenciones de la narración respecto de los acontecimientos narrados y retoma la comparación entre “la duración del texto, medida en páginas y líneas, con la duración de la historia, medida en tiempo de reloj “. Se trataría, según Günther Müller, de las variaciones –llamadas aquí *anisocronías* –, es decir, de las distorsiones de la velocidad entre la retención extrema de la *pausa* y la aceleración de la *elipsis*, situando la noción clásica de “escena” o de “descripción” en la proximidad de la pausa, y la de “sumario” en la de la *elipsis*”. (Ricoeur 507)

Tercera categoría temporal: la *frecuencia* [...] narrar una vez o *n* veces un acontecimiento que sucede una o *n* veces”. (508)

En el capítulo 3 de *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, antes de concluir su teoría acerca de los juegos con el tiempo que da título a este capítulo, Ricoeur plantea la necesidad de incluir un último complemento a la experiencia de ficción del tiempo hacia la que ha hecho converger su análisis de la configuración del tiempo por el relato de ficción. Se trata de las nociones de punto de vista –sobre la esfera de experiencia a la que pertenece el personaje- y de voz narrativa –presenta el mundo narrado, dirigiéndose al lector. En

el campo de la composición narrativa, el mundo narrado es el mundo del personaje y es contado por el narrador.

[...] Pero la noción de personaje está anclada sólidamente en la teoría narrativa, en la medida en que la narración no puede ser una *mimesis* de acción sin ser también una *mimesis* de seres actuantes que son, en el sentido amplio que la semántica de la acción da a la idea de agente, seres que piensan y sienten; mejor: seres capaces de expresar sus pensamientos, sus sentimientos y sus acciones. Por eso es posible trasladar la noción de *mimesis* de la acción hacia el personaje y de éste hacia el discurso del personaje. [Por todo esto] la enunciación se convierte en el discurso del narrador, mientras que el enunciado integra el discurso del personaje. La cuestión será, entonces, saber por qué procedimientos narrativos especiales la narración se constituye en discursos de un narrador que narra el discurso de sus personajes. Las nociones de punto de vista y de voz narrativa designan algunos de estos procedimientos”. (514)

Lo antes señalado conlleva, en primer lugar, el desplazamiento de la *mimesis* de la acción hacia la del personaje, la cual inaugura toda la cadena de nociones que conduce a las del punto de vista y de la voz narrativa. Dice Ricoeur que, para nosotros, modernos, al contrario de la concepción de Aristóteles, por la diegesis, en cuanto opuesta al drama, entramos más directamente en el problema del personaje, con sus pensamientos, sus sentimientos y sus discursos. Tras una rápida mención de las clases de ficción narrativa –narración directa de los pensamientos y sentimientos de los personajes, la psiconarración, el monólogo citado, el estilo indirecto libre- el autor de *Tiempo y narración* pregunta: “¿De qué modo las nociones de punto

de vista y de voz son exigidas por las anteriores consideraciones sobre la representación de los pensamientos, de los sentimientos y de las palabras por la ficción?”. (517-518) Su respuesta toma en consideración un eslabón intermedio constituido por la búsqueda de una tipología capaz de explicar las dos grandes dicotomías por él también planteadas:

La primera plantea dos tipos de ficciones: por una parte, las que cuentan la vida de sus personajes como terceros [...]: se habla entonces de narración en tercera persona, y por otra, las que atribuyen a sus personajes la persona gramatical del narrador: son las narraciones llamadas en primera persona. Pero hay otra dicotomía que atraviesa la anterior, según que el discurso del narrador tenga o no preeminencia respecto del discurso del personaje. Esta dicotomía es más fácil de identificar en las narraciones en tercera persona, en la medida en que la distinción entre el discurso que narra y el narrado es preservada por la diferencia gramatical entre personas y tiempos del verbo. Es más disimulada en las ficciones en primera persona. En la medida en que la diferencia entre el narrador y el personaje no está marcada por la distinción de los pronombres personales; por lo tanto, se confía a otras señales la tarea de distinguir al narrador y al personaje bajo la identidad del yo gramatical. (518-519)

A pesar de este eslabón sugerido por Ricoeur, insta a que se aborden las nociones de perspectiva y de voz por una parte, sin afán taxonómico excesivo, como rasgos autónomos característicos de la composición de ficciones narrativas, y por otra, “en relación directa con esta propiedad importante de la ficción narrativa que es producir el discurso de un narrador que relata el discurso de personajes de ficción”. (520)

Con todas estas salvedades, entramos en materia. El “punto de vista” –dice Ricoeur- designa en una narración en tercera o primera persona la orientación de la mirada del narrador hacia sus personajes y de los personajes entre sí, con la libertad de adoptar puntos de vista variables – propiedad inherente a la misma noción de punto de vista- , en el interior de la misma obra, multiplicarlos e incorporar sus combinaciones a la configuración de la obra. (Ricoeur 522) El punto de vista se hace patente en varios planos: el ideológico - la medida en que una ideología es el sistema que regula la visión conceptual del mundo de la obra en todo o en parte-; el fraseológico-al de las características del discurso, el estudio de las marcas de la primacía del discurso del narrador (*authorial speech*) o de la del discurso de tal personaje (*figural speech*), en la ficción en tercera o en primera persona; el espacial - combinación de perspectivas puramente perceptivas que implican posición, ángulo de apertura y profundidad de campo (como ocurre con el filme); el temporal tanto del narrador respecto de sus personajes como de éstos entre sí. También aquí lo importante es el grado de complejidad que resulta de la composición entre perspectivas temporales múltiples. El narrador puede ir al paso de sus personajes, haciendo coincidir el presente de la narración de estos con el suyo y aceptando así sus límites y su ignorancia; por el contrario, puede moverse hacia delante o hacia atrás, considerar el presente del punto de vista como anticipaciones de un pasado rememorado o como el recuerdo pasado de un futuro anticipado, etcétera. (523-524)

Pasemos al concepto de voz narrativa:

En cuanto autor de discursos, el narrador determina, en efecto, un presente –el de narración- tan de ficción como la instancia de discurso constitutiva de la enunciación

narrativa. [...] no hay razón para excluir la noción de presente de ficción desde el momento en que se admite que los propios personajes son sujetos de ficción, tanto de pensamiento como de sentimiento y de discurso. Estos personajes despliegan en la ficción su tiempo propio, que implica pasado, presente, futuro, incluso cuasi presente, al desplazar su eje temporal en el curso de la acción. Nosotros atribuimos al autor de ficción del discurso, al narrador, semejante presente de ficción. (530)

La voz narrativa no puede ser eliminada por la del punto de vista, en la medida en que es inseparable de la del narrador, quien a su vez es considerado como la proyección de ficción del autor real en el propio texto. “[...] el punto de vista puede definirse [...] como lugar de origen, orientación, ángulo de una fuente de luz que, a la vez, aclara el tema y capta sus rasgos, el narrador –locutor de la voz narrativa- [...] es el autor de ficción del discurso”. (527) Para soportar esta idea, Ricoeur recurre a Bajtín, cuando éste se refiere a la novela construida sobre una polifonía de voces, a la vez perfectamente distintas y dispuestas cada una en su relación con otra (527), por ejemplo, la novela de Dostoievski, a la cual Mijaíl Bajtín llama “novela polifónica”.

[...] sólo subsiste una diferencia entre punto de vista y voz: el punto de vista deriva de un problema de composición [...]; así, sigue estando dentro del campo de investigación de la configuración narrativa; la voz, en cambio, incumbe ya a los problemas de comunicación en la medida en que está dirigida a un lector, se sitúa así en el punto de transición entre configuración y refiguración, en cuanto que la lectura marca la intersección entre el mundo del texto y el del lector. (532)

En resumen: el punto de vista responde a la pregunta: *Desde dónde* se percibe lo que se muestra por el hecho de ser narrado? ¿Desde dónde se habla? La voz responde a la pregunta: *¿Quién* habla aquí? (532) Y una y otra mantienen una relación indiscernible.

Para concluir, Ricoeur nos hace recordar que esa experiencia de ficción del tiempo a la que se ha venido refiriendo es “(...) sólo el aspecto temporal de una experiencia virtual del ser en el mundo propuesta por el texto”. (534)

Marco teórico: Lo fantástico y sus límites: Tzvetan Todorov.

Es inevitable la referencia a Tzvetan Todorov con su texto *Introducción a la literatura fantástica* al incurrir en el ámbito de una literatura que parece mantener, por sus características, un vínculo con lo llamado fantástico. Sin embargo, la obra de Todorov, sin perder su importancia, puede ser combinada con la de otros autores que, a partir de él, han enriquecido sus conceptos o, bien, interpretado de más de una forma los mismos. Podría decirse que, en algunos casos, se ha soslayado la palabra *Introducción*, para considerar el texto como único e inmodificable, lo cual puede ser una de las causas de la trampa para juzgar una obra u otra como perteneciente al género estudiado por Todorov.

Hago la observación anterior, porque, aunque la presente tesis tiene como punto de partida el texto citado en cuanto autoridad en el género de lo fantástico, no quisiera tomarlo como absoluto, sino como un texto inicial y serio que permite al estudioso añadir, quitar, modificar elementos, de acuerdo a las necesidades de la obra que le sirve como materia de estudio. El mismo Todorov, al referirse a los géneros literarios, apunta: “Toda obra modifica el conjunto de las posibilidades; cada nuevo ejemplo modifica la especie”. (13) Es así que, además de tomar conceptos todorovianos, serán bienvenidas otras propuestas que marcan límites a los mismos y ofrecen alternativas diferentes.

Iniciemos con la etimología de la palabra “fantástico” Los datos que se proporcionan a continuación están tomados del libro *Lo fantástico y sus fronteras*, en cuyo ensayo titulado “Fantástico y maravilloso: diferencias etimológicas”, Tania Alarcón Rodríguez asegura que la

palabra “fantástico” proviene del adjetivo latino *phantasticu, a, um*, que se encuentra en la literatura latina tardía en Casiodoro (S. IV D. C.), San Agustín (S. V D. C.) y Paulo Diácono (S. VIII D.C.).

A su vez, fantástico proviene del griego *Φανταστικός, η, ον*, relativo a la *φαντασία* formado del sufijo griego *ικός*, que quiere decir “de, característico de”, “lo relativo a, lo perteneciente a”. La palabra primitiva es el verbo *φαινω* que significa “hacer ver”, “mostrar”, “mostrarse, aparecer, parecer. De estos verbos derivan las palabras españolas “fenómeno” y “fase”. (80)

El verbo griego *φανταζειν* –según Meyer y Steinhil- dio origen al sustantivo *φαντασία*, “fantasía”, formado con el sufijo indoeuropeo –ia, que pasa a través de la palabra latina *phantasia*, y que en griego tiene el significado de “aparición, imagen” (citado en *Lo fantástico y sus fronteras* 80), así en Aristóteles. En Séneca, idea, pensamiento, concepto; en Petronio, apariencia, fantasía; en Amiano Marcelino, visión, imaginación, sueño, en Cicerón, aparición, visión, la acción de ver lo que se mira.

Al rastrear la primera presencia de la palabra en español, Corominas habla de Gonzalo de Berceo en sus *Milagros de Nuestra Señora* (S.XIII) y continúa el seguimiento, Arcipreste de Hita., Gómez Manrique, Alonso Fernández de Palencia, Antonio de Lebrija, Juan de Valdés. Lo interesante de esta averiguación es la coincidencia en la acepción –desde los latinos, antes mencionados- de aparición, así como la de ver, formar, evocar imágenes.

Para concluir, citaremos las palabras de la autora Tania Alarcón Rodríguez: “[...] la diferencia de los significados de estas dos palabras, fantástico y maravilloso, consiste principalmente, en que la primera está referida a la ‘facultad de la mente para representar cosas inexistentes’ [...] En cambio, lo maravilloso está vinculado a lo que se puede ver, aunque resulte increíble. Se trata de una imagen externa a la mente”. (83) Recordemos que estamos en el plano de la etimología y que nos está proporcionando un amplio espectro de significaciones que, lejos de constreñir un relato con estas posibilidades, le permite ampliar las alternativas de aproximación al mismo. Es decir, tantas connotaciones de la palabra fantástico hacen difícil de clasificar una obra literaria exclusivamente como tal, en cambio, la abren a una mayor riqueza de contenido y técnicas, pues admite significados tales como apariciones, fantasmas, sueños, visiones, alucinaciones, ver imágenes, imaginar. Con este punto de partida, se da el primer paso en la caracterización de lo fantástico y una primera aproximación a la teoría de Todorov.

Todorov en su *Introducción a la literatura fantástica* aborda el aspecto fantástico de la literatura desde diversos ámbitos: la función del lector, la vacilación del mismo frente al texto de esta índole, la interpretación, las relaciones con lo verosímil, extraño y maravilloso, la estructura del relato fantástico, el aspecto semántico del mismo, la temática, etc. Sería un esfuerzo innecesario sintetizar todo lo que el autor expone en su libro; en cambio, habremos de referirnos a aquellos aspectos y conceptos que resulten indispensables para nuestro estudio.

Más que una definición, Todorov hace el análisis de este tipo de relato. Integrando todos los elementos que él expone, puede uno aventurarse a formular una definición; sin embargo, de inmediato surgen otras voces: Lovecraft, Caillois, Schneider, Sardiñas, y muchos más. Antes de

exponer la teoría de este autor, es indispensable partir del siguiente principio, también formulado por él: “Toda obra posee una estructura, que es la puesta en relación de elementos tomados de las diferentes categorías del discurso literario; esta estructura es, al mismo tiempo, el sitio donde se localiza el sentido”. (Todorov 149) La cita viene a justificar la consideración de un texto como fantástico, siempre y cuando se dé en un contexto y éste es, sin lugar a duda, el texto literario.

Una vez planteada la consideración anterior, podemos entrar en materia. Para Todorov, la primera condición de lo fantástico es la vacilación, la ambigüedad experimentada por el lector respecto del relato que lee. La pregunta sería, qué produce esa reacción de duda e indefinición en el receptor y la respuesta estaría en la integración del lector con el mundo de los personajes y la perplejidad que le provocan los acontecimientos relatados. “La percepción de ese lector implícito se inscribe en el texto con la misma precisión con que lo están los movimientos de los personajes.

(41) Se trata de dudar de la interpretación que hay que dar a acontecimientos perceptibles.

Ante los detractores de esta propuesta, Todorov añade que “[...] lo fantástico [...] puede existir sin cumplirla, pero la mayoría de las obras fantásticas se someten a ella”. (Todorov 42)

Esta condición de incertidumbre coloca al lector en una disyuntiva: explicar los acontecimientos evocados de una manera natural o de una manera sobrenatural. Así aparece ese otro ingrediente que tantas y diversas interpretaciones propicia frente a un texto fantástico: lo sobrenatural. Para Todorov, lo importante es rechazar tanto la interpretación alegórica como la poética. Para Caillois se trata de imágenes infinitas que buscan la incoherencia y rechazan con terquedad toda significación. (citado en Todorov 43)

Sin embargo, lo sobrenatural es demasiado amplio, hay que delimitarlo. En el caso del relato fantástico, Todorov lo circunscribe a su función tanto social como literaria –que para él son una misma cosa- : la transgresión de una ley: “Ya sea dentro de la vida social o del relato, la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas y encuentra en ello su justificación”. (Todorov 96) Interesante argumento, puesto que pone en juego otro factor que, para el fundamento de esta tesis, es primordial: la ruptura.

La intervención de fuerzas sobrenaturales –parafraseando a Todorov- provoca una modificación rápida, gracias a la transgresión de la ley; se trata del material narrativo que mejor cumple la función de modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido. (Todorov 196) Podríamos suponer que la ley que se transgrede se refiere a la que establece un orden tomado en consenso, en torno a lo que convenientemente se llama realidad. Las leyes que la rigen permiten la convivencia aparentemente civilizada entre los seres humanos, pero no todos –y en este caso me refiero a los personajes de Dávila- aceptan este consenso y, entonces, violentan esas reglas, casi involuntariamente, y abandonan ese ámbito “seguro” que representaría el mundo cotidiano.

La duda frente a la interpretación de los acontecimientos que se nos relatan tiene otra variedad, la de preguntarnos si lo que se cree percibir no es producto de la imaginación.

[Otra variedad de lo fantástico] en la que la vacilación se sitúa entre lo real y lo imaginario. En el primer caso se dudaba, no de que los acontecimientos hubiesen sucedido, sino de que nuestra manera de comprenderlos hubiese sido exacta. En el

segundo, nos preguntamos si lo que se cree percibir no es, de hecho, producto de la imaginación. (48)

El mismo autor establece un diálogo con otros estudiosos de lo fantástico y hace mención de que para Lovecraft, el criterio de lo fantástico se sitúa en la experiencia de miedo particular del lector. Para Caillois, es “la impresión de extrañeza irreductible”; y para Marcel Schneider: “Lo fantástico explora el espacio de lo interior; tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación”. (citados en Todorov 47). Para Todorov, se produce un “error”, en la interpretación. Error de quién o quiénes.

Pero hay que volver a la escritura del texto y poner atención a los procedimientos empleados en la misma: el uso del imperfecto y de la modalización;

Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases: “Afuera llueve” y “Tal vez llueve afuera”, se refieren al mismo hecho, pero la segunda, indica, además la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada. El imperfecto tiene un sentido semejante: si digo “Yo quería a Aurelia”, no preciso si aún la sigo queriendo; la continuidad es posible, pero, por regla general, poco probable. (50)

Es oportuno relacionar lo anterior con lo que el autor llama Unidad estructural del relato fantástico. Para él, esa unidad se lleva a cabo a través de tres propiedades:

1.- Esta propiedad depende del enunciado. Se refiere a un determinado uso del discurso figurado. Lo sobrenatural nace a menudo del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente: la exageración lleva a lo sobrenatural.

Hace una distinción entre, cuando la figura retórica es el origen del elemento sobrenatural y mantienen entre sí una relación diacrónica, y cuando la relación es sincrónica, es decir, la figura y lo sobrenatural están presentes en el mismo nivel y su relación es funcional, no “etimológica”: “En este caso, la aparición del elemento fantástico está precedida por una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: precisamente aquel que habrá de producirse al final de la historia”. (Todorov 96-97) Por ejemplo, “se diría”, “como si”, “me llamarían”, “se hubiera dicho”. (96-97)

2.- Una segunda propiedad estructural del relato fantástico es el uso de la primera persona y la caracterización del narrador como un “hombre medio”, cualidades que facilitan la identificación del lector con el personaje. Esta –dice Todorov- es la forma más directa de penetrar en el universo fantástico.

En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona: es un hecho empírico fácilmente verificable. [...] la primera persona “relatante” es la que con mayor facilidad permite la identificación del lector con el personaje, puesto que, [...], el pronombre “yo” pertenece a todos. Además, para facilitar la identificación el narrador será un ‘hombre medio’, en el cual todo (o casi todo) lector pueda reconocerse. Esta es la forma más directa de penetrar en el universo de lo fantástico. (102)

3.- Por último, la “Unidad estructural del relato fantástico” tiene que ver con el aspecto sintáctico de la obra. Todorov la llama composición y, va a citar a Penzoldt, para disentir de él y exponer su propio pensamiento. Penzoldt –citado por Todorov- dice: “La estructura de la historia de fantasmas ideal puede ser representada por una línea ascendente, que lleva al punto culminante [...] El punto culminante de una historia de fantasmas es evidentemente la aparición del espectro”. (105) Todorov disiente, pues dice que no se trata de una gradación, en cambio “[...] toda obra contiene una indicación relativa al tiempo de su percepción; el relato fantástico, que marca fuertemente el proceso de enunciación, pone, a la vez, el acento sobre ese tiempo de la lectura. Ahora bien, la característica fundamental de ese tiempo es la de ser irreversible por convención. (108) La sorpresa, en consecuencia, sería nada más que un caso particular de la temporalidad irreversible: “de este modo, el análisis abstracto de las formas verbales nos permite descubrir parentescos allí donde la primera impresión ni siquiera los hacía sospechar”. (Todorov 110)

De igual manera, lo fantástico sirve a la narración; “mantiene el suspenso; la presencia de elementos fantásticos permite una organización particularmente ceñida de la intriga. [...] permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente”. (112) Es una experiencia de los límites, de lo superlativo, del exceso y –añadiría yo- de su consecuencia, la ruptura. Pero nunca los acontecimientos estarán relacionados con la suerte o el azar. Para Todorov, se trata de un pandeterminismo: “[...] todo, hasta el encuentro de las diversas series

causales (o “azar”), debe tener su causa, en el sentido pleno del término, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural”. (133)

En cuanto al aspecto semántico, lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector: miedo, horror, curiosidad, lo cual lo diferencia de los otros géneros literarios.

El concepto del pandeterminismo viene a abrir las posibilidades de lo fantástico, incluso a perfilar límites entre lo sobrenatural y otros comportamientos, como la locura, por ejemplo, tan aludida cuando se trata de aproximarse a la llamada literatura fantástica. Y esto porque ese concepto conlleva otro, el de la “pansignificación”, el del mundo que se vuelve altamente significativo, gracias a que en todos los niveles se dan relaciones entre todos los elementos del mundo. Nuevamente, nos aproximamos al factor de la ruptura, como un elemento que está presente en este tipo de relatos: “[...] en el nivel más abstracto, el pan-determinismo significa que el límite entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, deja de ser cerrado”. (Todorov 136) Los límites se expanden, pero también se transgreden. Esta reflexión nos lleva a conectarnos irremediabilmente con la siguiente reflexión hecha por Todorov: tanto en la literatura fantástica como en el pensamiento mítico “no se ignora el límite entre materia y espíritu sino, que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones”. (139)

Como consecuencia de lo anterior y parafraseando a este autor, del posible paso entre materia y espíritu puede darse la multiplicación de la personalidad: “uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente”. También, el límite entre sujeto y objeto, en la literatura fantástica, tiende a desaparecer. Ante el argumento decimonónico de

considerar la ruptura de los límites entre materia y espíritu como la primera característica de la locura, Todorov añade la experiencia de la droga y el mundo del niño pequeño, es decir, él inserta ambos estados dentro de la experiencia de lo sobrenatural que tiene su repercusión en la literatura fantástica. (140-142)

Los seres sobrenaturales suplen una causalidad deficiente:

[...] en la vida cotidiana, una parte de los acontecimientos se explican por causas que nos resultan conocidas, y otra, que nos parece debida al azar. En este último caso, no hay, en realidad, ausencia de causalidad, sino la intervención de una causalidad aislada que no está directamente relacionada con las otras series causales que rigen nuestra vida. Sin embargo, si no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, deberemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales (hasta entonces ignorados de nosotros). (132)

El campo de la mirada, particularmente los lentes y el espejo, acompaña significativamente toda aparición de un elemento sobrenatural: “El espejo está presente en todos los momentos en que los personajes [...] deben dar un paso decisivo hacia lo sobrenatural”. (145)

Son elementos comunes a los textos de índole fantástica el deseo –en diversas formas, incesto, homosexualidad, sadismo, el amor de más de dos, la violencia verbal, la muerte-, la necrofilia – en su forma de amor con vampiros o con muertos que volvieron a habitar entre los vivos-; los temas del “tú” –que implica una relación con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente; el tema del doble, al que Todorov llama “polisemia de la imagen” y que implica una ruptura con el mundo; los temas de la “mirada”, ya aludidos antes y que, insiste, pueden ser formulados desde el

punto de vista del lenguaje: “[...] los temas del yo abarcan la posibilidad de quebrar el límite entre sentido propio y sentido figurado; los temas del tú se forman a partir de la relación que el discurso se establece entre dos interlocutores”. (183)

Al afirmar Todorov que, los temas de la literatura fantástica coinciden literalmente con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años, nos va a poner en contacto, entre otros autores, con Sigmund Freud y con Eugenio Trías, autores que analizaremos en el siguiente inciso de nuestro marco teórico.

Con Todorov no habrá que olvidar que todo, hasta el encuentro de las diversas series causales (o “azar”) debe tener su causa, aun cuando ésta no sea sino de orden sobrenatural.

Es en ese ámbito de ruptura, de presencia de lo sobrenatural, de transgresión e incertidumbre en donde queremos ubicarnos. Es el terreno de la vacilación, tomada ésta como la posibilidad de buscar la explicación de un fenómeno extraño por una de dos maneras: por tipos de causas naturales y sobrenaturales; la posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto fantástico. También nos apropiaremos de la idea de abrir los límites entre lo físico y lo mental, entre la materia y el espíritu, entre la cosa y la palabra, como ya quedó anotado en párrafos anteriores, porque la autora que habrá de ocuparnos, Amparo Dávila, es la transgresora por excelencia de lo real cotidiano dentro del relato y, gracias a ello, nos lleva a un nivel donde lo sobrenatural no es producto de la locura, ni del consumo de drogas, “[...] lo sobrenatural comienza a partir del momento en que se pasa de las palabras a las cosas supuestamente designadas por ellas”. (136), a partir de la ruptura provocada por un aquí y un ahora intolerables para el ser humano, quien busca huir de lo doloroso de su existencia y puede toparse con lo siniestro de lo sobrenatural.

Acto seguido, el tiempo y el espacio de esa otra dimensión no son el tiempo y el espacio de la vida diaria de los personajes, característica también de los relatos fantásticos, según Todorov. Algo más, en la literatura fantástica deja de ser irreductible la oposición entre lo real y lo irreal, idea que servirá de soporte a nuestro análisis de *Tiempo destrozado*.

Marco teórico: Lo mítico: Mircea Eliade.

Generalmente cuando se habla de la literatura de Amparo Dávila, surge la discusión en torno a dos tópicos: sus relatos se insertan en la literatura fantástica o, bien, en la literatura feminista. En cuanto a lo primero, ya establecimos los límites dentro de los cuales colocamos la narrativa de Dávila; en cuanto a lo segundo, no atañe al interés de este estudio.

Pero hay una tercera alternativa: descubrir en los cuentos de esta escritora un trasfondo mítico, *sui generis*, tan rico y particular de su obra, como los ya aludidos.

Toca el turno a Mircea Eliade, en su libro *Aspectos del mito*, del cual estudiaremos el Capítulo I titulado “La estructura de los mitos”. Eliade, en este capítulo, va a centrarse en algunos conceptos fundamentales para él, explicándolos de varias maneras, con un estilo reiterativo. Los conceptos que lo ocupan son:

- El aspecto arcaico del mito
- La importancia de que el mito continúe vivo
- Sus significaciones
- El contexto socio-religioso original

Mircea Eliade se solidariza con los estudiosos occidentales, cuando aceptan el mito tal como lo comprendían las sociedades arcaicas: como una historia *verdadera*, de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. Es muy importante para Eliade ubicar al mito en su origen, lo cual le confiere su verdadero valor y trascendencia.

Al llevarnos el mito al *illo tempore* descarta ser sinónimo de <<fábula>>, <<invención>>, <<ficción>>, descarta ser un término que –como lo consideraron los griegos- significa todo lo que no <<puede existir en la realidad>>, o bien –con el judeocristianismo- todo aquello que no estaba justificado o declarado válido por uno de los dos Testamentos.

Nos ubicamos entonces en el ámbito de los estudiosos del mito, alejándonos de la voz corriente. Eliade va a restringir las fronteras del mito al considerar que éste siempre ha de remitirnos a los orígenes, va a proporcionar modelos a la conducta humana y a conferir por eso mismo significación y valor a la existencia. Dicho en otras palabras, un mito puede ser una explicación de nuestro presente. Al respecto, Eliade da varios ejemplos, entre ellos los <<cargo cults>> de Oceanía, los cuales proclaman la inminencia de una era fabulosa de abundancia y beatitud que tiene su explicación en el *mito del aniquilamiento del Mundo seguido de una nueva Creación y de la instauración de la Edad de Oro*.

Como podemos ver, para Eliade, el mito adquiere trascendencia en tanto que es el origen, el modelo y la continuación de conductas humanas; es comprensión, causa y justificación de ciertos excesos, es reconocimiento de hechos humanos, hechos de cultura, creación del espíritu y no irrupción patológica de instintos, bestialidad o infantilismo. Esta manera de ver al mito le da – para Eliade- un valor religioso. En otro capítulo de su libro –“El tiempo puede ser dominado”- el autor amplía el asunto de la importancia de volver al origen. Se trata de un comenzar de nuevo, a la manera del comienzo absoluto, de la cosmogonía, lo cual puede lograrse gracias a que se conoce el secreto del origen del mundo. Sin más interés que hacer un paralelismo, pone en escena a Freud y el psicoanálisis. Explica que para éste, lo primordial verdadero es lo “primordial

humano”, es decir, la primera infancia. Continúa añadiendo que sólo el psicoanálisis llega a la idea de que los “comienzos” de todo ser humano son beatíficos y constituyen una especie de paraíso, mientras que otras ciencias insisten en la imperfección de los comienzos. En el caso de Freud, se habla de una beatitud del “origen” y de los “comienzos” del ser humano; por el recuerdo o por un “retorno hacia atrás” se pueden revivir algunos incidentes traumáticos de la infancia.

El fin del paralelo propuesto –dice Eliade– es “el demostrar que el retorno hacia atrás [...] se practicaba ya en las culturas extraeuropeas”. (74) Y esa práctica ha tenido diferentes fines y es susceptible de tener varios significados; sin embargo, la idea central es que “el retorno individual al origen se concibe como una posibilidad de renovar y de regenerar la existencia del que lo hace”. (74)

Eliade nos lleva en seguida por un recorrido de pruebas iniciáticas, por ejemplo, el *regressus ad uterum*, o bien al taoísmo, en China con su *respiración embrionaria y trabajo alquímico*, o la India con el yoga y el budismo. El común denominador de todas estas técnicas es el retorno hacia atrás.

El filósofo aclara que no es su intención colocar estas técnicas en el mismo plano que las terapéuticas primitivas, porque son fenómenos culturales diferentes, sino constatar una cierta continuidad del comportamiento humano con relación al tiempo a través de los tiempos y en múltiples culturas. (81)

En el apartado titulado “El interés de las <<mitologías primitivas>>”, -del capítulo I- aparece la siguiente afirmación:”Todas las grandes religiones mediterráneas y asiáticas cuentan con

mitologías”. (10) Eliade prefiere no “hilvanar” el estudio del mito a partir de la mitología griega, egipcia o india. Dice que en la primera, los mitos fueron contados y, por tanto, modificados, articulados, sistematizados por Hesiodo y Homero, por los rapsodas y mitógrafos. En cambio, las tradiciones mitológicas del Próximo Oriente y de la India –añade- han sido cuidadosamente reinterpretadas y elaboradas por los respectivos teólogos y ritualistas. Al respecto aclara que estas Grandes Mitologías no han perdido su sustancia mítica y se han convertido en <<literaturas>>, ni tampoco que las tradiciones mitológicas de las sociedades arcaicas no hayan sido elaboradas por sacerdotes y bardos. Concluye que las mitologías <<primitivas>> -conocidas en su estadio oral por los primeros viajeros, misioneros y etnógrafos- tienen su <<historia>>, es decir, se han transformado y enriquecido a lo largo de los años, bajo la influencia de otras culturas superiores, o gracias al genio creador de ciertos individuos excepcionalmente dotados.

Esta afirmación valida la importancia del estudio del mito en las sociedades arcaicas y tradicionales, pues los mitos de los <<primitivos>> reflejan aún un estado primordial. Son sociedades en las que los mitos están aún vivos y fundamentan y justifican todo el comportamiento y la actividad del hombre –como ya se había dicho. En cuanto que <<documentos vivos>>, exigen ser ubicados en su contexto socio-religioso original.

Eliade se aventura a dar, en consecuencia, una definición amplia, aunque imperfecta, según sus palabras:

[...] el mito *cuenta una historia sagrada*; relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el *tiempo primordial*, el tiempo fabuloso de los *comienzos* [...] Es, pues, siempre el relato de una <<creación>>: se narra como algo que ha sido producido, ha comenzado a *ser*. El

mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, de lo que se ha manifestado plenamente. Los personajes de los mitos son *Seres sobrenaturales*. [...] los mitos describen las diversas, y a veces dramáticas, irrupciones de lo sagrado (o de lo sobrenatural) en el Mundo. Es esta irrupción de lo sagrado la que *fundamenta* realmente el Mundo y la que le hace tal como es hoy día. Más aún: el hombre es lo que es hoy, un ser mortal, sexuado y cultural, a consecuencia de las intervenciones de los seres sobrenaturales. (12-13) Así como un ser que vive en sociedad, obligado a trabajar para vivir y que trabaja según ciertas reglas. (17)

Algunos subrayados vienen en el texto, otro son míos. En este párrafo se condensa lo que Eliade considera como mito, le confiere una trascendencia, en cuanto a su relación con el concepto de origen, de creación, de cuestión religiosa que va a proporcionar al ser humano la explicación de sí mismo en toda su dimensión.

A pesar de que anteriormente Eliade afirmó que el mito no habla de lo que ha sucedido *realmente*, en otro párrafo asevera que se refiere siempre a *realidades*. La sutileza en la diferenciación de ambos términos se encuentra cuando dice que “el mito cosmogónico es <<verdadero>>, porque la existencia del Mundo está ahí para probarlo”. (13) Es decir, el relato no va a contener sucesos reales, sino realidades y, añade un ejemplo: el mito del origen de la muerte es igualmente <<verdadero>>, puesto que la mortalidad del hombre lo prueba.

Ya que las gestas de los Seres Sobrenaturales se encuentran registradas en él, la función primordial de este relato va a ser revelar esos modelos ejemplares de todos los ritos y actividades

humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría.

Retomando el aspecto de que el mito esté aún vivo en algunas sociedades, Eliade precisa que los indígenas distinguen cuidadosamente entre mitos -<<historias verdaderas>>- y fábulas o cuentos -<<historias falsas>>. Se refiere a los Pawnee para diferenciar ambos conceptos; entre las historias “verdaderas” se encuentran todas las que tratan de los orígenes del mundo y cuyos protagonistas son seres divinos, sobrenaturales, celestes o astrales. En seguida, los cuentos que narran las aventuras maravillosas del héroe nacional. Por último, las historias relacionadas con los *medicine-men*, que explican cómo tal o cual mago adquirió poderes sobrehumanos o cómo nació tal o cual asociación de chamanes. Las historias “falsas” cuentan las aventuras y hazañas en *modo alguno edificantes* del coyote, el lobo, la pradera. En conclusión: “en las historias ‘verdaderas’ nos hallamos frente a frente de lo sagrado o de lo sobrenatural; en las ‘falsas’, por el contrario, con un contenido profano”. (15)

Eliade continúa añadiendo ejemplos para sostener su hipótesis: el mito remite a lo sagrado y, por ello, está investido de ciertas particularidades que lo hacen ser materia de los iniciados, para ser contada o recitada durante *un lapso de tiempo sagrado*. Esto implica también la relación que se da entre mito y ritual, que pudiera considerarse inevitable en el caso de las aportaciones de Eliade.

Tanto los personajes de las historias “verdaderas” como los de las historias “falsas” no pertenecen al mundo cotidiano de los indígenas, sino al *illo tempore* –como ya se había mencionado. “Así como el hombre moderno se estima constituido por la Historia –dice Eliade- el

hombre de las sociedades arcaicas se declara como el resultado de cierto número de acontecimientos míticos”, (17) que obviamente tuvieron lugar en los *tiempos míticos*, “ y, por consiguiente, constituyen una *historia sagrada*, porque los personajes del drama no son humanos, sino Seres Sobrenaturales”. (19) Ese hombre de la sociedad arcaica tiene, en consecuencia, la obligación de recordar la historia mítica de su tribu y de *reactualizar* periódicamente una parte de ella. ¿Cómo? A través de los ritos, responde Eliade. Mito vivo: repetición de lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*.

Se va estableciendo la indisoluble relación entre “conocer” y “poder”: “[...] conocer el origen de un objeto, de un animal, de una planta, etc., equivale a adquirir sobre ellos un poder mágico, gracias al cual se logra dominar, multiplicarlos o reproducirlos a voluntad”. (21)

Ya habíamos mencionado la relación que se establece entre rito y mito, de acuerdo al estudio presente. En la siguiente cita se confirma lo antes apenas apuntado: “No se puede cumplir un ritual si no se conoce el “origen”, es decir, el mito que cuenta cómo ha sido efectuado la primera vez”. (23) He ahí, en síntesis, lo que Eliade considera fundamental en la definición de mito: origen. Y para mantenerlo vivo: recitarlo, ya que gracias a ello se proclama de alguna manera su conocimiento, se *muestra*, se trae al presente el tiempo fabuloso y se hace uno, de alguna manera, *contemporáneo* de los acontecimientos evocados.

Para finalizar el capítulo, Eliade sintetiza todo lo que ha expuesto anteriormente y cita a Bronislaw Malinowski, en lo que respecta a la naturaleza y función del mito en las sociedades primitivas, y con quien coincide: es un relato, un elemento esencial de la civilización humana, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir, una verdadera codificación de la religión

primitiva y de la sabiduría práctica, su conocimiento revela el sentido de los ritos y de los preceptos de orden moral, al mismo tiempo que el modo de cumplirlos.

Mircea Eliade en otro de sus libros, *Mitos, sueños y misterios*, elabora una teoría en la que aspectos disímiles de la realidad del ser humano se tocan y fabrican una urdimbre por demás interesante:

[...], desde un cierto punto de vista, los psicólogos tienen razón, existe una posibilidad de homologar la *función* de las figuras y el *resultado* de los acontecimientos respecto a los planos paralelos de la actividad inconsciente, la religión y la mitología. Pero no puede confundirse homologación con reducción. (12)

Varias son las aproximaciones de índole psicológica que se han realizado a la obra que nos ocupa, *Tiempo destrozado*. Sin embargo, no hay que soslayar lo planteado por Eliade: de la misma manera como se trata de ver en los sucesos que Dávila nos cuenta, personajes que sueñan o enloquecen, debemos retirar el velo que disimula la presencia de una referencia al mito. Porque una concepción mítica del mundo está ahí, no de una única manera, de aquella que el mismo Eliade define y que ha quedado asentada en líneas anteriores, sino con otros elementos que se van insertando en el mundo moderno, el cual –dice Eliade–: “[...] todavía conserva un cierto comportamiento mítico; por ejemplo, la participación de toda una sociedad en ciertos símbolos ha sido interpretada como prueba de la supervivencia del “pensamiento colectivo” (*Mitos, sueños y misterios* 22).

Entre los conceptos que verdaderamente pueden servir de punto de referencia a la escritura de Amparo Dávila, están el de “tiempo profano” y el “Gran Tiempo”; concretamente la

ruptura del primero y el acceso al segundo. Siendo el tema de esta tesis cómo, al efectuarse una ruptura en el llamado “tiempo real” de los relatos, se deslizan la fantasía y el mito al mundo de los personajes, o-dicho de una mejor manera- el mundo de los personajes se ve transformado y ellos acceden a planos fantástico y míticos, conviene tener en cuenta la afirmación del filósofo en torno a que considera ambos acontecimientos –ruptura y acceso- las características ejemplares del “comportamiento mítico”. Y en los cuentos de Dávila, efectivamente, el tiempo profano, el real, el cotidiano, el medido por el reloj se suspende para dar a paso, algunas veces, a un plano temporal, con mayúscula, al Gran tiempo, fuera del aquí y el ahora. Continuemos citando a Eliade:

Para el cristiano, como para el hombre de las sociedades arcaicas, el tiempo no es homogéneo sino que comporta rupturas periódicas, que lo dividen en una “duración profana” y en un “tiempo sagrado”. Este último es indefinidamente reversible, es decir, se repite infinitamente sin dejar de ser el mismo. [...] el *illud tempus* cristológico no será abolido por el fin de la historia. (*Mitos, sueños y misterios* 18)

Es en el capítulo titulado “Simbolismo religioso y valoración de la angustia” del mismo libro, donde continuamos encontrando fundamentación para nuestra tesis. El tema del capítulo es la angustia del hombre moderno y qué más contacto con los cuentos de *Tiempo destrozado* que éste: “[...] la angustia del hombre moderno está secretamente ligada a la conciencia de su historicidad y ésta deja ver a su vez la ansiedad ante la muerte y la nada”. (*Mitos, sueños y misterios* 61) Esto, según Eliade, situados desde una perspectiva del simbolismo religioso, en la cual la experiencia de la angustia ante la muerte resulta valorada e indispensable: lejos de tener una

connotación negativa, tiene una positiva, pues a través de esa experiencia se puede alcanzar un nuevo nivel de ser. Eliade equipara la muerte con la Gran Iniciación, como en el mundo del hombre arcaico, primitivo, donde los tres elementos indispensables para la iniciación serían una agonía, una muerte y una resurrección rituales; sin embargo, para el mundo moderno “la muerte está vacía de su sentido religioso, y por eso se la asimila a la nada, y ante la nada, el hombre moderno queda paralizado”. (62)

Parece que Amparo Dávila es muy consciente de esta situación del ser humano, por ende, sus personajes se ligan a esa concepción mítica del mundo y, además, experimentan recrudescidamente la angustia porque carecen de asidero alguno, llámese fe, amor o cualquier otra motivación que pueda –como en el caso del hombre- rescatarlos no sólo de la angustia, sino del sufrimiento y el horror. He aquí el nuevo eslabón con la teoría de Mircea Eliade.

Este autor, en el capítulo “Misterios y regeneración espiritual” de *Mitos, sueños y misterios*, estudia la cosmogonía y mitología australianas y uno de sus apartados es el significado iniciático del sufrimiento. Al respecto dice:

Pero para toda sociedad tradicional, el sufrimiento tiene un valor ritual, pues se supone que la tortura es efectuada por seres sobrehumanos y que tiene como objeto la trasmutación espiritual de las víctimas. La tortura es también una expresión de la muerte iniciática. (239)

Sufrimiento, tortura, trasmutación, iniciación. Palabras todas que hacen eco de las situaciones descritas por Dávila en sus cuentos. Seres presos de la angustia y del sufrimiento, víctimas de lo desconocido y superior a su condición, a sus fuerzas, a su capacidad de comprensión, viendo

resquebrajarse el orden temporal y espacial en el que viven, accediendo a una nueva manera de ser, iniciándose en un nuevo orden temporal, cumpliendo ritos impuestos quién sabe cuándo y por quién sabe quién. Lo único seguro es que esos sufrimientos –continúa diciendo Eliade– “tanto físicos como los psíquicos, son análogos a las torturas indispensables en toda iniciación”. (240)

Y es la temporalidad de toda existencia humana la que engendra fatalmente la angustia y el dolor, parafraseando a Eliade y, podríamos añadir, a Dávila. El enfrentamiento es entonces con esa temporalidad que ata y a la que hay que combatir, fracturar, despojarse de ella y colarse hacia... ¿el Gran Tiempo? La respuesta en el caso de *Tiempo destrozado* no puede ser rotunda, pero lo que sí nos atrevemos a afirmar es que en todos estos relatos el paisaje mítico está sirviendo de fondo a esta fractura de la temporalidad y permite, además, la incursión en lo fantástico, literariamente hablando. Pareciera que Eliade tiene razón y la angustia moderna – considerada por él como un rito de paso- tiene otra fuente además de la muerte y la nada, que sería “el oscuro presentimiento del fin del mundo, más exactamente, de *nuestro* mundo, de *nuestra* civilización”.(71) A este “presentimiento” no escapan los personajes de *Tiempo destrozado*, pues sufren en carne propia los estragos que les ocasiona ese mundo con sus exigencias, sus reglas, sus límites temporales, sus seres incomprensibles y egoístas, sus miedos y, sobre todo, su incapacidad de ser felices. Y ahí está el dolor transfundido en sus personas, con todas sus escalas viejas y nuevas, conocidas y descubiertas. Mundo mítico, mundo fantástico, mundo de *Tiempo destrozado*.

En cuanto a la posible relación que pudiera existir entre los personajes y los acontecimientos de un mito y los de un sueño, Eliade niega que haya una identidad fundamental, como podría ser la afirmación de algunos psicólogos. Sin embargo, hace una concesión interesante que puede satisfacer a aquellos cuyas aproximaciones a los relatos de Amparo Dávila se centran en el inconsciente de sus personajes.: “[...] estamos de acuerdo en considerar los contenidos y estructuras del inconsciente como el resultado de situaciones críticas inmemoriales”. (16) También a nosotros nos satisface esta observación, pues coincidimos en que toda crisis existencial va a poner en entredicho la realidad del mundo y la presencia del hombre en ese mundo: “La crisis es, en suma, ‘religiosa’, porque en los niveles arcaicos de cultura, el *ser* se funde con lo *sagrado*” (*Mitos, sueños y misterios* 17).

La tentación, al hablar de mitos, de identificar tal o cual entre ellos que estuvieran siendo refigurados, reinterpretados, revividos por la autora se presentó en el inicio de este estudio. No obstante, esta tentación ha ido dando paso al descubrimiento de un universo mítico, en consecuencia más amplio que un mito en particular. La atmósfera de algunos cuentos de Dávila es mítica, sin importar si se trata de la recuperación del paraíso perdido o el héroe mítico; más bien es una concepción más ambiciosa, de límites menos estrechos, en la que la cosmovisión daviliana nos viene a recordar que –en coincidencia con Eliade– el ser humano moderno no se ha desligado de su bagaje mítico, el cual puede sentirse presente en los sueños, en las fantasías, en sus nostalgias –parafraseando al filósofo– y que “a través de la enorme literatura psicológica nos hemos acostumbrado a encontrar la mitología grande y pequeña en la actividad inconsciente y semiinconsciente de todo individuo” (26). El mito no desaparece, sufre un camuflaje, de ahí la

dificultad, muchas veces, para advertirlo. A pesar de su estrecha relación con una concepción religiosa, en el mundo moderno se ha laicizado, se ha desacralizado, se ha hecho profano muy a pesar del cristianismo.

La abolición de las leyes, el tiempo que se detiene – se *destroza*- son maneras de camuflar el mito. La angustia –de la que ya hablamos anteriormente- frente al tiempo histórico está manifiesta en el hombre moderno, dice Eliade, cuando se pone en evidencia un intento

“a veces desesperado de atravesar la homogeneidad del tiempo, por ‘salir’ de su duración y recuperar un tiempo cualitativamente diferente respecto al que crea, consumiéndose, su propia ‘historia’. Es ahí donde se hace bien visible en qué se ha convertido la función de los mitos en el mundo moderno. Mediante múltiples medios, pero homologables, el hombre moderno se esfuerza, también él, por salir de su ‘historia’ y vivir un ritmo temporal cualitativamente distinto. Y al hacerlo, reencuentra, sin darse cuenta, el comportamiento mítico”. (33)

Los personajes de *Tiempo destrozado* están inmersos en esta angustia, no por razones de delirio, de demencia, sino de aflicción, congoja, inquietud, tristeza, pena, desconsuelo, sinónimos todos de esa melancolía indescifrable por lo que no se tiene, inefable, mayor que las propias fuerzas y que, ante el hecho de no poder definirla y por tanto dominarla, lleva a estos seres de ficción, ecos de los seres humanos del aquí y del ahora, a enfrentarse con situaciones igualmente inasibles, igualmente escurridizas para la razón y el orden, pero no para la fantasía y el mito.

Paul Ricoeur hace alusión a que al mito se le ha atribuido un papel biológico de defensa contra la angustia. En *Finitud y culpabilidad*, Ricoeur va a recoger opiniones de algunos fenomenólogos de la religión, entre ellos Eliade, con quienes unas veces coincide y otras difiere.

Ricoeur habla de la triple función de los mitos: universalidad concreta, orientación temporal y exploración ontológica. Funciones que, de alguna manera, lo ponen en contacto con Eliade.

La primera, la de universalidad concreta, consiste en *englobar* a la humanidad en masa en una historia ejemplar. Ahí tenemos a Adán, significando “el hombre”, el arquetipo como tantos otros. Esta primera función debe su carácter concreto al *movimiento* que introduce la narración en la experiencia humana y que constituye la segunda función del mito. Añade que la experiencia no se reduce a una vivencia presente que “sólo representaba un corte instantáneo en un proceso prolongado entre un origen y un desenlace, entre una ‘Génesis’ y un ‘Apocalipsis’” (449).

Y, por último, la tercera función, de exploración ontológica, ya que el mito pretende abordar “el enigma de la existencia humana, es decir, esa discrepancia entre la realidad fundamental – estado de inocencia, condición de criatura, ser esencial- y las condiciones reales en que se debate el hombre manchado, pecador y culpable” (450).

Si bien, en este texto Ricoeur está enfocado en la culpa, en los mitos relativos al origen y al fin del mal, las propuestas que hace competen al mito en general. Son dos los puntos clave para nuestro estudio: uno, el mito –siempre revelador, nunca traducible- como relato, y el mito –descubridor- en su función de segundo grado de los símbolos primarios.

Para el filósofo, el paso de la conciencia prenarrativa hasta la narración mítica es el punto en el que se concentra todo el enigma de la función simbólica del mito. De ahí se derivarían dos

características de éste: el mito se traduce en palabras y, en el mito, el símbolo toma la forma de cuento. Parte de la argumentación de esta hipótesis la encuentra en la fenomenología de la religión:

[...] el mito-cuento no es más que la cubierta verbal de una forma de vida que se sintió y vivió antes de que nadie la formulase. Esa forma de vida se expresaría al principio en una conducta o práctica global relacionada con la totalidad de las cosas. Dicha conducta o práctica se traduciría en el rito con más plenitud y expresividad que en el cuento; la misma palabra mítica no sería más que el segmento verbal de esa acción total. (454)

La importancia de la verbalización es evidente, en cuanto que ese hombre necesita no sólo hacer, sino decir. Pero hacer y decir qué. La respuesta la da la estructura mítica que –dice Ricoeur– quiere designar la compenetración íntima del hombre, del culto y del mito con la totalidad del ser, con la plenitud. El hombre va tras la integridad perdida y el mito le permite reconstruirla en un plano intencional, no vivencial, y, en consecuencia, simbólico:

Esa totalidad, tan plenamente significada como poco vivida, sólo se hace asequible encarnando en ciertos seres y objetos sagrados, los cuales se convierten en signos privilegiados de esa totalidad significante. De ahí procede la diversificación original de los símbolos. (457)

De nuevo la presencia de lo sagrado, de ese trasfondo que Eliade menciona una y otra vez, ubicándolo en el *illo tempore* y que Ricoeur sitúa en un conjunto de “análogos” de la cosa significada: cuentos y ritos, que le permitan al ser humano *vislumbrar simbólicamente* la plenitud, “signos privilegiados y una exposición sobre esos signos”. (456)

El mito, entonces, toma la forma de cuento, el cual bebe en el drama original su discursividad: episodios y personajes. Esto confiere al mito un carácter plástico y figurado que presenta signos contingentes de un Sagrado puramente simbólico y el carácter dramático del tiempo original. (Ricoeur 458)

¿Son acaso los cuentos de Amparo Dávila uno de estos análogos que permiten al lector recuperar, a través de sus historias y personajes, un mundo mítico aún necesario para ser rescatado de la pérdida de la plenitud? Hemos insistido en que, efectivamente, la suspensión de la cotidianidad en los relatos de *Tiempo destrozado* son gritos angustiosos que buscan ser aliviados, mediante la posibilidad de encontrar una nueva significación a las vidas ahí recreadas. Y esa significación, en este caso, sólo puede estar dada por el mito y/o la fantasía. Se verá en cada cuento qué es lo que sucede, si hay elección de alguna de estas dos posibilidades, una vez que el tiempo ha dejado de ser una atadura.

Coincidimos con Ricoeur al decir que el mito, al ser relato, nos revela el sentido recóndito de la experiencia humana; sentido, no vivencia, símbolos que proporcionan excedente de significación.

Y una cosa eslabona con otra; los temas, las formas nos llevan al lenguaje, a la literatura, al quehacer del escritor que, mediante la palabra, también *re-hace* el mundo, en palabras de Eliade, y se atreve a abolir el tiempo y la historia.

Marco teórico. Lo siniestro: Sigmund Freud y Eugenio Trías.

Sigmund Freud, en su libro titulado *Lo siniestro*, hace una clara distinción entre el ámbito que abarca la estética y el propio del psicoanálisis, así como el punto de confluencia de ambos. La relación que se establece entre la una y el otro es, precisamente, lo siniestro, ya que el psicoanálisis presta atención a ese sector descuidado de la estética, según Freud, por la literatura estética propiamente dicha. Asimismo hace otra diferenciación entre lo siniestro vivenciado y lo que únicamente se imagina o se conoce por referencias.

Si decidimos acercarnos a dilucidar este asunto de lo siniestro es porque viene a ser un nuevo elemento, importantísimo, en la obra de la autora que nos ocupa. Junto con la propuesta de Freud, buscaremos argumentos en Trías -quien a su vez ha acudido a la obra del famoso psicoanalista-, concretamente en su libro titulado *Lo bello y lo siniestro*.

Lo siniestro es un término que admite significados diversos y aparentemente antónimos. Sin embargo, en eso estriba su riqueza, en la amplitud de acepciones. Se sabe que la referencia obligada para rastrear el término es la palabra alemana *unheimlich*, cuyos significados comunes son “angustiante, espantable, espeluznante”. Llama la atención que estas acepciones tienen un núcleo –dice Freud- que permite discernir en lo angustioso algo que es, además, siniestro, y esto, a su vez, se definiría como “[...] aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (Freud 10)

Hay que tener muy presente, tanto para nuestra aproximación a la obra de Dávila como para cualquier otra que tenga que ver con lo siniestro, que *unheimlich* es antónimo de *heimlich* y de

heimisch, con los significados de íntimo, secreto, familiar, hogareño y doméstico. Sin embargo, como se decía al inicio de este apartado, *heimlich*

[...] no posee un sentido único, sino que pertenece a dos grupos de representaciones que, sin ser precisamente antagónicas, están sin embargo bastante alejadas entre sí: se trata de lo que es familiar, confortable, por un lado; y de lo oculto, disimulado, secreto, por otro “ [...] “De modo que *heimlich* es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. (Freud 18, 20)

No es de extrañar esta ambivalencia a la que alude Freud, si el ámbito en el que hemos sido ubicados es precisamente el de lo impreciso; un terreno de ficción que, aun dentro de la misma, carece de claras fronteras, las desdibuja, las difumina, como una pintura que ha dejado de ser figurativa para dar paso a la expresión onírica, inconsciente, mágica, irreal. Las piezas del rompecabezas coinciden ni más ni menos que en la ambivalencia.

Desde otro ángulo, añade Freud, el prefijo negativo *un-* (in-), antepuesto a esta palabra es, en cambio, el signo de la represión. (Freud 52)

Hay que diferenciar lo siniestro que se vivencia de lo siniestro que únicamente se imagina o se conoce por referencias. Lo primero, lo siniestro vivenciado, puede ser reducido a cosas antiguamente familiares y ahora reprimidas. Se da cuando complejos infantiles son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas superadas parecen hallar una nueva confirmación:

Sin embargo, añade Freud [...] las antiguas creencias sobreviven en nosotros, al acecho de una confirmación. Por consiguiente, en cuanto sucede algo en esta vida, susceptible de

confirmar aquellas viejas convicciones abandonadas, experimentamos la sensación de lo siniestro. [...]. Quien, por el contrario, haya abandonado absoluta y definitivamente tales convicciones animistas, no será capaz de experimentar esa forma de lo siniestro. (57)

¿Pero qué situaciones o factores afectan estas cosas conocidas y familiares, a tal grado, que las convierten en siniestras? El mismo Freud junto con Jentsch –citado por él con su estudio *Sobre la psicología de lo siniestro*- hablan de situaciones favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro: estados oníricos, con su sensación de inermidad; la repetición involuntaria que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiendo la idea de lo nefasto, de lo ineludible, cuando podría haberse hablado de casualidad; todo impulso de repetición interior; una actividad psíquica animista, entendiendo por esto último, por animismo, un estado

[...] caracterizado por la pululación de espíritus humanos en el mundo, por la sobreestimación narcisista de los propios procesos psíquicos, por la omnipotencia del pensamiento y por la técnica de la magia que en ella se basa por la atribución de fuerzas mágicas, minuciosamente graduadas a personas extrañas y a objetos, y finalmente por todas las creaciones mediante las cuales el ilimitado narcisismo de ese periodo evolutivo se defendía contra la inegable fuerza de la realidad. (Freud 44-45)

Continuando con el razonamiento freudiano, lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad –términos empleados por Freud-, “cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado y así sucesivamente”. (50-51) Y al hablar de esto último,

establecemos un enlace con el aspecto mítico de la realidad y de la ficción; y, al hablar de ficción, pasamos de lo siniestro vivenciado a lo siniestro imaginado.

Hay una gran diferencia entre la experiencia de lo siniestro en vida real y la provocada en la ficción. No todo lo que es siniestro en la vida real lo es en la poesía; la ficción dispone de muchos medios para provocar efectos siniestros que no existen en la vida real, entre ellos, el recurso del suspenso:

El literato dispone todavía de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo, las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. (62)

Jentsch complementa esta idea freudiana al añadir que el procedimiento más seguro para evocar lo siniestro en las narraciones es dejar en duda al lector “de si determinada figura que se le presenta es una persona o un autómeta” (citado en Freud 22). Recordemos los cuentos de Hoffmann, concretamente “El arenero” y confirmaremos la certeza de la aseveración. Este autor, contemporáneo de Hölderlin, Novalis, Heinrich von Kleist, Humboldt, Poe, sienta las bases del cuento fantástico con el antes mencionado, “El arenero”.

El argumento del cuento es el siguiente: Nataniel tiene una familia compuesta por su padre, su madre y hermanos. Todas las noches se reúne la familia y escucha historias contadas por el padre, hasta que llega la hora de dormir. Para anunciar este momento, su madre advierte que es hora de ir a la cama pues el Hombre de arena va a llegar. La criada satisface la curiosidad de Nataniel,

diciéndole que el Hombre de arena arroja un puñado de arena a los ojos de los niños que no quieren irse a dormir, los hace llorar sangre, los mete en un saco y se los lleva a sus hijos, quienes a picotazos, comen los ojos de esos niños. La intención de la madre era distinta, nada amenazante, pero su anuncio coincidía algunas veces con la llegada del abogado Coppelius, amigo del padre. Ambos se encerraban en una habitación misteriosamente. Nataniel identifica el Hombre de arena con Coppelius, quien, en una de esas noches, sufre un accidente con el padre de Nataniel, en su misma casa, resultando el progenitor muerto y dejando al niño con la honda impresión de que ese hombre “Era una odiosa y fantasmagórica criatura que dondequiera que se presentase traía tormento y necesidad, causando un mal durable, eterno” escribe Hoffmann. Los años pasan, Nataniel y Clara tienen una relación amorosa. Él parte a estudiar y a su casa llega un vendedor de lentes y binoculares a quien su mente enferma identifica como Coppelius. También conoce a Olimpia, supuesta hija del Profesor Spalanzani. Es en esta parte del cuento, donde Hoffmann propicia a Jentsch y Freud, literariamente hablando, un argumento para su teoría de lo siniestro en la ficción. He aquí la descripción que uno de los personajes de “El arenero” hace de Olimpia:

Es muy extraño que la mayoría de nosotros haya juzgado a Olimpia del mismo modo. Nos ha parecido -no te enfades, amigo- algo rígida y sin alma. Su talle es proporcionado, al igual que su rostro, es cierto. Podría parecer bella si su mirada no careciera de rayos de vida, quiero decir, de visión. Su paso es extrañamente rítmico, y cada uno de sus movimientos parece provocado por un mecanismo. Su canto, su interpretación musical tiene ese ritmo regular e incómodo que recuerda el funcionamiento de una máquina, y

pasa lo mismo cuando baila. Olimpia nos resulta muy inquietante, no queremos tener nada que ver con ella, porque nos parece que se comporta como un ser viviente pero que pertenece a una naturaleza distinta. (Hoffmann)

El único que no quiere percibir estas características en Olimpia es Nataniel, quien se encuentra arrebatado de amor. Pero el siniestro desenlace se aproxima: Nataniel descubre a Coppélius y Spalanzani discutiendo furiosamente y jalando a Olimpia, mientras el padre de ella grita:

-¡Corre tras él! ¡Corre! ¿A qué esperas? ¡Coppélius me ha robado mi mejor autómeta!
¡Veinte años de trabajo! ¡He sacrificado mi vida! Los engranajes, la voz, el paso, eran míos; los ojos, te he robado los ojos, maldito, ¡corre tras él! ¡Devuélveme a mi Olimpia!
¡Aquí tienes los ojos!

Para finalizar el cuento, el autor hilvana todos los elementos que producen el efecto de horror: los ojos, Olimpia, los lentes y, en un momento de paroxismo, Nataniel se suicida, precipitándose al vacío, ante la mirada de satisfacción de Coppélius.

Los cuentos de Hoffmann ofrecen un material inagotable para identificar tanto las características de lo siniestro como de lo fantástico. Tratándose de la ficción, como el cuento al que acabamos de referirnos, añade Jentsch, “Esto debe hacerse de tal manera que la incertidumbre no se convierta en el punto central de la atención, porque es necesario que el lector, no llegue a examinar y a verificar inmediatamente el asunto, cosa que, según dijimos, disiparía fácilmente su estado emotivo especial” (citado por Freud 22).

Para concluir nuestra aproximación a Freud, una última cita:

En general [...] se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico. Podría definirse como la realización absoluta de un deseo (en esencia siempre oculto, prohibido, semicensurado) (citado en Trías 35).

Eugenio Trías con su obra *Lo bello y lo siniestro* nos sumerge en las aguas de lo bello, lo cual de acuerdo con su hipótesis, tiene como condición y límite lo siniestro. No puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté presente en la obra artística, pero bajo forma de ausencia, velado y sin posibilidad de ser desvelado, puesto que la revelación de lo siniestro destruiría inmediatamente el efecto estético. De ahí que sea condición y límite. (Trías 17)

Trías recurre a Kant para introducir un nuevo elemento: lo sublime. Este sentimiento conjuga dolor y placer. Habría un objeto que, al aproximarse a él el individuo, quedaría destruido, y constituye una angustiosa amenaza. Pero el sujeto experimentaría frente a ese objeto, un sentimiento placentero, resultado de un conflicto interno; es decir, el sujeto se sobrepone al miedo y a la angustia “mediante un sentimiento de placer más poderoso que, teñido y tamizado por ese miedo y esa angustia, se vuelve más punzante y más picante”. (Trías 25) Es un proceso indefectible: lo sublime, al unir un dato de la sensibilidad con una idea de la razón, produce en el hombre un goce moral: estética y ética hallan su síntesis. “La belleza será presencia divina, encarnación, revelación del infinito en lo finito”, de modo que “La faz presumiblemente siniestra de la divinidad invita así al pensamiento sensible a rebasar la categoría de lo sublime en la categoría de lo siniestro”. (Trías 28-29)

Retomando la idea de la divinidad, Schelling –citado por Trías y por Freud- añade que hay que velarla, rodearla de cierta *unheimlichkeit*, es decir, de cierto misterio; en este sentido *unheimlich* y *heimlich* vienen a significar lo mismo: lo misterioso, oculto y secreto: *Unheimlich*, dirá Schelling, es “todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante, se ha manifestado [...] Se trata de algo que acaso fue *familiar* y ha llegado a resultar *extraño e inhóspito*”. (citado en Trías 32)

Reuniendo los diferentes enfoques presentados, podemos ir concluyendo que lo siniestro en el ámbito de la ficción, concretamente en el de la literatura, es una sensación atroz que se da por una ruptura. Ésta se refiere al orden establecido en un ambiente que el autor podría recrear como familiar, en cuanto a conocido, ordenado, aceptado, y que súbitamente se ve alterado, modificado de tal manera que, aquello que estaba ocultamente deseado, aflora a la realidad, altrerándola tan intensamente que rompe sus cánones y deja a los personajes sumidos en una mezcla de dolor y placer y una desgarradora experiencia de horror. Y, pensando exclusivamente en los cuentos de Amparo Dávila, habría que añadir que el detonador de esta ruptura es la insatisfacción experimentada por los personajes, cuyas vidas les ofrecen tan poco, que es preferible escapar de ellas, ya sea interrumpiendo el devenir natural o recuperando las experiencias primitivas, aunque el precio que haya que pagar sea espeluznante.

Así, todas las ideas expuestas confluyen en el hecho de que lo siniestro va a darse cuando lo fantástico se produce en lo real o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico, como sugiere Freud. Pero hay un elemento imposible de soslayar: lo siniestro va de la mano de un deseo, aunque siempre oculto, prohibido, censurado. De ahí el doble juego de dolor y placer.

En la narrativa de Dávila, la semilla de la ruptura que permite entrar a lo fantástico y a lo mítico en la vida de los personajes, se encuentra en ellos mismos de una manera no evidente, aludiendo a la represión y al sufrimiento, y rotundamente deseada. No obstante, a partir de esa ruptura anhelada, no hay un acto de voluntad para la presencia de lo siniestro.

Retomemos la hipótesis de Trías

En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible, acorde a nuestra limitación y estatura, un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico: nada, pues, que exceda o extralimite nuestro horizonte. Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos que hemos olvidado por represión, sin ser en absoluto ajenos a la fantasías primeras urdidas por nuestro deseo; deseo bañado por temores primordiales. (41)

Para Trías, la fuerza de la obra artística radica en la presencia de lo siniestro presentido y si recordamos a Jentsch y a Freud, veremos que todos coinciden. Lo siniestro se convierte en una virtud de lo bello, siempre y cuando no se ofrezca de una manera obvia, sino de la misma manera como se presenta vivencialmente, presentido, latente, velado. Y esa condición es la que coloca al lector en la sensación de incertidumbre frente a lo que está leyendo, o, bien, al ser humano, frente a lo que está viviendo. Parece que Dávila conoce perfectamente esta experiencia y sus efectos, por lo cual es capaz de recrearla con tanto vigor.

Entre los temas que aborda lo siniestro, el del doble es uno de los favoritos. Dice Trías: “Un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar muy próximo (el padre). (34)

En el campo del psicoanálisis, Freud se refiere al tema del doble diciendo:

Pero no sólo este contenido ofensivo para la crítica yoica puede ser incorporado al “doble” sino también todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse a causa de adversas circunstancias exteriores, así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío. (37)

Y añade, citando a Heine (“Los dioses en el destierro”):

El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el “doble” es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil. El “doble” se ha transformado en un espantajo, así como los dioses se tornan demonios una vez caídas sus religiones. (*Lo siniestro* 37-38).

Me parece oportuno retomar una idea de Todorov, que a su vez sirve de origen a otra de Louis Vax (*Arte y literatura fantástica*): “Toda obra posee una estructura, que es la puesta en relación de elementos tomados de las diferentes categorías del discurso literario; esta estructura es, al mismo tiempo, el sitio donde se localiza el sentido”, afirma Todorov. Y Vax -citados ambos por Flora Bottom Burlá en *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradores hispanoamericanos*- opina: “Lo fantástico, pues, sólo se da dentro de un contexto: el texto; y no es posible hablar de temas fantásticos *a priori*, fuera de su inscripción en

un texto determinado. [...] el elemento fantástico funciona como tal *dentro de una estructura*, y lo fantástico sólo puede darse en la situación textual . (Bottom Burlá 35)

De aquí se derivan otras consideraciones interesantes. Vax confirma que no existe lo fantástico *en sí*, sino que, lo fantástico, además de depender de un tratamiento literario determinado, está culturalmente condicionado, pues los motivos que pueden ser fantásticos varían grandemente según las culturas. Añade un ejemplo: en un pueblo en que se acostumbra la conversación con los antepasados, las almas de éstos se convierten en seres familiares, cotidianos, y su aparición no puede dar lugar al sentimiento de lo fantástico. (citado en Flora Bottom 33)

La condición de lo fantástico adquiere una nueva perspectiva para estos autores –Vax y Bottom- quienes coinciden en que “Lo fantástico se manifiesta en una relación activa, dinámica entre escritura y lectura, es decir, entre el tratamiento dado al tema y la intención con que se lee la obra . (Bottom 33). Para ambos, quien acepta o rechaza, en última instancia, que un relato sea fantástico, es el *yo* del lector; pues un hecho no puede imponerse por la fuerza como “fantástico” a su conciencia si ésta no lo considera como tal. (34)

Vax sintetiza al decir:

Motivo y tema dejan de ser cosas para convertirse en momentos de una dialéctica viva. El único ser concreto, en un relato fantástico, es el cuento mismo, que hace vivir a su motivo con una vida propia en una perspectiva original, que capta la conciencia afectiva del espectador para darse una profundidad temporal. (citado en Flora Bottom 34)

Lo fantástico es el producto del tratamiento que se da a la obra y la intención con que se lee.

Pareciera que todos estos autores que han venido a colaborar en nuestro marco teórico coincidieran en nuestra lectura de *Tiempo destrozado*. Lo real que se interrumpe y da paso a lo irreal; lo fantástico que se toca con lo mítico; lo bello que anuncia lo siniestro...

Marco teórico: Teoría del cuento: Anderson Imbert, Lancelotti y otros autores.

Etimológicamente, para rastrear la palabra “cuento”, Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento*, hace alusión al término latino *fictio- onis* que proviene del verbo *fingere* que quiere decir fingir, mentir, engañar, modelar, componer, heñir. Esta última palabra, poco usual, significa, entre otras acepciones, que para concluir una cosa todavía se necesita trabajar mucho en ella.

Por otra parte, narrar se emparenta con el término *refero* que significa restituir, restablecer, retroceder, volver hacia atrás. Y, concretamente, la palabra cuento viene de *computus* que quiere decir dar razón, satisfacción de alguna cosa, y conjetura.

Para Enrique Anderson Imbert este tipo de narración, el cuento, “[...] es *ficticio* en ambas acepciones pues por un lado simula una acción que nunca ocurrió y por otro moldea lo que sí ocurrió pero apuntando más a la belleza que a la verdad”. (1)

Tradicionalmente, el cuento se ha considerado una narración breve en prosa, siempre puesto en comparación con la novela, siendo la extensión uno de los factores principales que determina sus otras características. Sin dejar de lado estas consideraciones, Anderson Imbert afirma: “La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas inanimadas– consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio”. (52) Ya en esta definición se alude a un elemento importante: la trama, acerca de cuya construcción ha hablado ampliamente Ricoeur (*Tiempo y*

narración I) al referirnos al tiempo en el relato de ficción, y quien, a su vez, nos ha remitido, como Anderson Imbert (*Teoría y técnica del cuento*), a Aristóteles:

Por lo tocante a la facultad narrativa, y que hace su imitación sólo en verso, es cosa manifiesta que se han de componer las fábulas como las representaciones dramáticas en las tragedias, dirigiéndose a una acción total y perfecta que tenga principio, medio y fin, para que al modo de un viviente, sin mengua ni sobra, deleite con su natural belleza, y no sea semejante a las historia ordinarias, donde necesariamente se da cuenta, no de un hecho, sino de un tiempo determinado, refiriéndose a él cuantas cosas entonces sucedieron a uno, o a muchos, sin otra conexión entre sí más de la que les disparó la fortuna (*Arte Poética*, IV:1).

Sí, el cuento es un texto desprendido de un contexto –dice Imbert; es un relato desprendido de un correlato, pero ese desprendimiento tiene que apoyarse en ciertos sobrentendidos. (36)

Para Mario Lancelotti, en su libro *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*,

El suceso, como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el solo “personaje”, si se quiere, del cuento y tan así es ello que la bondad del mismo habrá de medirse, precisamente, por su recurrencia y, dentro de esta forzosa recapitulación, por la habilidad con que el narrador sabrá adscribirle, fielmente, sus menores incidentes. (Lancelotti 8)

Adscribir, o sea, inscribir, contar entre lo que corresponde a una persona o cosa, atribuir. En el acto de relatar bajo el total arbitrio del cuentista, está el interés del cuento. Para Mario Lancelotti “[...] en la novela “pasan cosas”, en tanto que en el cuento sólo ocurre sustancialmente

una, cualquiera que sean los incidentes de que el narrador se valga para actualizarla. Y esa cosa única en que el cuento incurre para darle renovada presencia es, justamente, el suceso”. (34) Es con Kafka, dice Lancelotti, con quien el cuento moderno define aún más el imperio del suceso como categoría temporal del género, por el tránsito del misterio a lo absurdo. Esto, lo absurdo, comparte con el acontecimiento puro que da vida formal al cuento su fatal irreductibilidad. “[...] en cuanto fractura con un orden determinado, lo absurdo no reconoce la menor ambigüedad. No hay en él medias tintas. Participa del carácter radical de la situación: es, simplemente. No hay aquí, como en el misterio, velo que apartar, Lo absurdo podrá asombrarnos, pero es inconjurable”. (37)

Otras características del cuento señaladas por este teórico serían: poseer una estructura hermética, naturaleza conjetural, capacidad para admitir lo extraordinario, exigencias de originalidad no distintas del estilo, presencia cada vez más frecuente de la alegoría como recurso para potenciar las virtudes de la anécdota, como consecuencia de una realidad que se torna extrema y el tránsito hacia el símbolo. (Lancelotti 19)

Un asunto que amerita para el teórico detenerse en su estudio es, obviamente, la temporalidad en el cuento. Una temporalidad irreductiblemente propia que añade al género, por sí sola, su carácter diferencial respecto de otros géneros, especialmente de la novela, pues “[...] a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso *ya* ocurrió al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen”. (34) Asignado este carácter retrospectivo, le da al

cuento como característica definitoria de su temporalidad, “la vigencia de un pasado activo”, la cual, a su vez, explica su naturaleza insular y su forma cerrada –antes mencionadas-, así como

[...] su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa (un escándalo) en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte transversal., detiene la existencia en un “tempo” absoluto, configura el receptáculo temático del cuento. Por este camino se vuelve a la insularidad del género, puesto que la pausa, tanto como el “caso” (o lo extraordinario, que en el fondo es lo mismo) son aislantes ideales que conducen necesariamente a la forma breve. (35)

Podemos ir guardando en nuestro acervo los conceptos de pausa, vida vegetativa, lo extraordinario o lo escandaloso, para el momento en que abordemos *Tiempo destrozado*.

El tiempo narrativo viene a ser una captación y traslación estilística de los modos de la realidad, con la posibilidad de ser una temporalidad discontinua, recurrente y previsible, gracias a las más osadas aventuras de la fantasía. Al hablar de absolutización del tiempo, habrá que considerar la pervivencia del pasado o la irrupción del presente, pues entre una y otra, dice Lancelotti, obra una “evolución señalada por el tránsito del misterio a lo absurdo”. (17) De la misma manera, “[...] la alegoría –a la que ya había hecho referencia como característica del género- intensifica el relato en la medida en que refuerza la presencia de ese pasado absoluto alrededor de cuya virtud temporal gira [...] la esencia del género”. (30)

Las conclusiones teóricas a las que nos conduce Mario Lancelotti respecto al cuento pueden sintetizarse de la siguiente manera:

- El cuento se da en un tiempo propio caracterizado por el dominio del suceso como hecho ya sucedido (su signo sería el pasado).
- Desde el ángulo de la temporalidad, posee una diferencia específica con la novela.
- En el cuento, el narrador queda fuera del hermético círculo temporal del relato, pues el tiempo de uno y del otro son independientes.
- En la novela, el narrador ocupa la temporalidad de la acción y de los personajes y, en rigor, teje la trama desde adentro. Análogo enfrentamiento e identificación ocurre, respectivamente, en el plano del lector de un cuento y del lector de una novela.
- El cuento es un orbe cerrado y finito.
- El cuento indaga y define; su actividad es demostrativa.
- El autor procede desde el lector. (48-49)

Poe, con quien Mario E. Lancelotti dialoga, diferiría de esta última afirmación al considerar que el ámbito del cuento es la Verdad y no la finalidad estética como un tributo exclusivo a la Belleza. Para este autor, la brevedad, el logro unitario de cierto efecto y la intensidad son cualidades del cuento. (citado en Lancelotti 23)

Es conveniente detenernos someramente en los postulados de Poe sobre el cuento, pues leyendo a otros teóricos, entre ellos Lancelotti y Anderson Imbert, siempre encontramos referencias al cuentista norteamericano. El primero lo cita al referirse a la intensidad: “[...] después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes,

combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera fase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso”. (citado en Lancelotti 24)

La tesis del efecto de Poe se halla unida a la brevedad, a la unidad o intensidad, a la novedad u originalidad y a la universalidad o popularidad del cuento. El efecto es el logro cabal de la forma y el destinatario del mismo es el público. El contacto entre el narrador y el lector a quien le está dirigido el efecto se alcanza con la naturalidad: “[el estilo natural] nace de escribir con la conciencia o con el instinto de que el tono de la composición debe ser aquel que, en cualquier punto o en cualquier tema, sería siempre el tono de la gran mayoría de la humanidad”. (citado en Lancelotti 27) Ambicioso reto que plantea Poe. Lancelotti, después de una aproximación analítica a algunos cuentos de Poe, concluye que “[...] la tesis voluntarista del *efecto* se halla en Poe más próxima a la popularidad que a la originalidad” y que Poe siguió “la norma de un estilo que [...] consiste según [Stendhal] en añadir a un pensamiento dado todas las circunstancias propias para producir todo el efecto que ese pensamiento debe producir”. (29)

Para terminar con esta conversación entre Lancelotti y Poe, digamos que el segundo sólo admite la alegoría como característica del cuento si el sentido alusivo no interfiere con el sentido obvio del relato: “La alegoría debe actuar discretamente y por lo bajo y no asomar a la superficie sino cuando la necesidad interna de la narración lo impone”. (citado en Lancelotti 29)

Anderson Imbert se conecta con Poe, en cuanto a la importancia de la brevedad en el cuento. Para el primero es gracias a ella, la brevedad, que la trama del cuento domine y dé forma a las desordenadas energías de la vida. (Anderson Imbert 28) La acción consiste en contar sucesos arreglados en un orden temporal, mientras que la trama los conecta con relaciones de causa a efecto: “[...] la trama es una urdimbre de interrelaciones en varias dimensiones –a lo largo, a lo ancho, a lo profundo –que se complica con enigmas y sorpresas. La trama es el aspecto intelectual de la narración” dice E. M. Foster, citado y comentado por Imbert : “[...] llamo acción a todo lo que ocurre en un cuento, y trama a eso mismo, sólo que percibido en las proporciones y relaciones que guardan entre sí los hechos. [... acción y trama...] son inseparables”. (Anderson Imbert 127-129) A pesar de la aclaración, hay una coincidencia: la trama somete los acontecimientos a una estructura.

De la misma manera como Ricoeur aborda el tiempo en el relato de ficción, Anderson Imbert lo hace, particularmente en el cuento. Para éste, el escritor de cuentos “aísla en su conciencia una particular visión de una realidad y le da forma lingüística. [...] El cuento es una isla de tiempo rodeada por la temporalidad del escritor y del lector”. (271) Reconoce al Tiempo- con mayúscula- como siempre ficticio dentro del cuento y un factor condicionante en la técnica narrativa y, como Ricoeur, habla de dos tiempos: el de la narración –al que llama tiempo psíquico de la escritura y la lectura- y el de la acción narrada –tiempo físico en el que la acción ocurrió. Por lo general, añade, el tiempo narrado es más extenso que el tiempo de la narración.

Para captar el Tiempo, se puede recurrir a procedimientos extraliterarios e intraliterarios. Los procedimientos extraliterarios se piden prestados a artes no literarias, son estímulos que llegan al narrador por diferentes órganos artísticos: “[...] cuando un narrador asimila la música, la pintura o el cine, lo que domina es la forma lingüística. La literatura literaturiza todo lo que entra en ella”, y ésta vendría a ser la definición de extraliterario. (Anderson Imbert 275-276)

Los procedimientos intraliterarios en la captación del tiempo permiten estructuras temporales:

El cuento está estructurado por el punto de vista del narrador, o sea, por una conciencia que, desde fuera o desde dentro de la acción, madura en el tiempo. La temporalidad de este narrador controla la temporalidad del lector [...] el cuento como una persona también vive en el tiempo. [...] El cuento se desenvuelve en una sucesión de instantes: el fluir psíquico, el rigor, la cronología, el momento culminante, etc.

[...]

El cuento es una habitación lingüística: sólo los lectores que entendemos sus palabras podemos habitarlo. Y al entrar en esa vivienda vivimos el tiempo de nuestra comunidad, el tiempo del narrador, el tiempo de la acción, nuestro propio tiempo. [El lenguaje] es una forma de expresión sometida a las tres características del Tiempo: trascendencia, secuencia e irreversibilidad. [...] El “qué se cuenta” y el “cómo se cuenta” están coloreados por el tiempo personal vivido por el narrador. (Anderson Imbert 284-285)

De una manera distinta a la de Ricoeur, con un lenguaje menos filosófico, Imbert está poniendo también en evidencia la importancia de la temporalidad en la ficción. La literatura, y en este caso

el cuento, está permeada por el tiempo, no puede ser ajena a él; es más, dígase “coloreada” o “vivencial” su relación es indefectible. Habrá quien quiera trasladarla con un gran intento de fidelidad, quien quiera romper con sus reglas, quien la reinvente, quien la destroce; lo cierto es que –como dice este teórico- la temporalidad humana es la que deja su impronta en el cuento.

El acto de narrar es el presente del narrador y en relación con él los verbos sitúan el cuento en el presente, el pasado, el futuro. Imbert recurre a G. Genette –*Figures III*- y hace una adaptación de los cuatro tipos de relación entre el tiempo del narrador y el tiempo de la acción narrada:

- Narración ulterior: los tiempos verbales indican que la narración es posterior a la acción (295).
- Narración anterior: un cuento, con tiempos verbales del futuro, produce un efecto como si la narración precediera la acción; la profecía de una guerra, por ejemplo. (296)
- Narración simultánea: el presente de la narración es contemporáneo del presente de la acción; una crónica o un diario, por ejemplo.
- Narración intercalada entre los momentos de la acción. (297)

Las divergencias entre el tiempo de la acción y el tiempo de la narración se dan en formas de retrosecciones y prosecciones. El ángulo de divergencia que va del tiempo de la acción al tiempo de la narración puede medirse de dos maneras: según el intervalo y según la durabilidad, de acuerdo con Imbert. Lo anterior implica que haya diferentes velocidades del movimiento narrativo que, a su vez, formen ritmos, consideraciones todas que son tomadas de Genette:

- La elipsis temporal, cuando la narración omite un momento de la acción, ya sea de una manera explícita –“dos años más tarde”- o de una manera implícita –tienen que ser inferidas por el lector al reparar en las lagunas cronológicas y soluciones de continuidad del texto.
- La pausa descriptiva, cuando el narrador suspende la marcha de la acción al ponerse a describir objetos o espectáculos.
- La narración sumaria, si se narra en pocos párrafos la acción de muchos días, meses o años, sin detalles, sin diálogos. (citado en Imbert 300-301)

En fin, que el tiempo se convierte en un asunto literario y como conclusión Anderson Imbert asevera que “El cuento es, pues una isla de tiempo, rodeada por la temporalidad del escritor y del lector”, (271) tres elementos en simbiosis que bien podrían encontrar su correspondencia en la triple mimesis de Paul Ricoeur.

Como atributos del tiempo podríamos señalar continuidad, transitividad, irreversibilidad, sucesión, dirección, duración ¿Añade Amparo Dávila otro? ¿U otros? ¿Cuál? o ¿Cuáles?

Anderson Imbert se detiene a analizar la gramática de los tiempos verbales con minuciosidad. Su punto de partida es la filosofía racionalista que reducía el tiempo a una trayectoria de puntos: el pasado, el presente, el futuro. Su correspondencia en la Gramática racionalista se evidenció en fechas en relación con esa línea, formas lingüísticas que apuntaron a ese pasado, a ese presente y a ese futuro. El punto de referencia era el instante de la palabra.

La filosofía implícita en tales gramáticas afirmaba:

- la existencia objetiva del Tiempo como dirección lineal;

- el punto-instante del ahora que divide el Tiempo en pasado y futuro
- la significación exclusivamente fechadora de los tiempos verbales.

Por lo tanto, para los racionalistas los tiempos verbales fechan la acción del verbo en la línea infinita del tiempo en relación con tres puntos de referencia conjugados entre sí –Anderson Imbert sólo expone las formas del indicativo-:

- Primer punto de referencia es el instante mismo de hablar que llamamos Presente (*vivo*). Lo anterior es Pretérito (*viví*). Lo posterior es Futuro (*viviré*). Estos tiempos verbales son absolutos.
- Segundo punto de referencia es uno de los tres tiempos antes mencionados, respecto del cual el nuevo tiempo puede significar anterioridad, coexistencia o posterioridad: Ante-pretérito (*hube vivido*), Co-pretérito (*vivía*), Pos-pretérito (*viviría*), Ante-presente (*he vivido*), Ante-futuro (*habré vivido*). Por lo tanto, estos tiempos son relativos.
- Tercer punto de referencia es un tiempo ya relativo (*vivía, viviría*) respecto del cual un nuevo tiempo de nuestra conjugación significa anterioridad: Ante-copretérito (*había vivido*) y Ante-pospretérito (*habría vivido*).

Finalmente, los gramáticos racionalistas

[...] no pudieron menos de reconocer las peculiaridades no siempre racionales de la lengua y entonces corrigieron sus gramáticas con tiempos verbales que no obedecen a la lógica. Solamente los gramáticos inspirados en el idealismo afirmaron sin vacilar que los

tiempos verbales son convencionales, arbitrarios, ilógicos, impresionistas, metafóricos.

(Anderson Imbert 286)

Para concluir con este apartado acerca del tiempo en el cuento, incluyo una cita de Weinrich, tomada por Imbert en este capítulo que sintetiza y anuncia lo que Amparo Dávila, como buena creadora de ficción, hace en *Tiempo destrozado*: “Lo digno de ser narrado no es lo cotidiano, constante y permanente, sino lo que por insólito se sale fuera de la monotonía de lo habitual”.

(citado en Imbert 293)

Marco teórico: Vladimir Propp.

Aun cuando la teoría de Vladimir Propp se centra en el cuento maravilloso ruso, se ha convertido en una piedra de toque de la teoría del mismo. Aludiremos a algunos de los principios generales que maneja, teniendo en cuenta su afirmación: “Lo que incumbe a los elementos particulares del cuento incumbe los cuentos en general”. (*Las transformaciones del cuento maravilloso* 57) Son dos los textos que nos servirán de referencia: *Morfología del cuento* y *Las transformaciones del cuento maravilloso*.

En el primer texto mencionado, Propp quiere estudiar “científicamente” el corpus del cuento y después clasificarlo, como lo hace precisamente la ciencia con las plantas o los animales. Al igual que los otros autores que hemos estudiado, entabla un diálogo con algunos de sus pares, coincidiendo unas veces, disintiendo otras. Aarne, Wundt, Veseloski son los más citados, pero no los únicos.

Dice Propp que el resultado de su trabajo será una morfología, es decir una descripción de los cuentos según sus partes constitutivas y las relaciones de estas partes entre ellas y con el conjunto. Ya avanzado su estudio, hace las siguientes consideraciones respecto al cuento en general:

[...] el cuento sufre la influencia de la realidad histórica contemporánea, de la poesía épica de los pueblos vecinos y también de la literatura y de la religión, tanto si se trata de los dogmas cristianos como de las creencias populares locales. El cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y los ritos de la antigüedad. Se transforma poco a poco y esas metamorfosis también están sometidas a unas leyes. (101)

La tesis de Vladimir Propp en relación con el cuento maravilloso y, por extensión, con otro tipo de cuentos se centra en su teoría de las funciones, de las cuales afirma:

[...] el cuento atribuye a menudo las mismas acciones a personajes diferentes. Esto es lo que nos permite estudiar los cuentos *a partir de las funciones de los personajes*. (32)

Deberemos determinar en qué medida estas funciones representan efectivamente los valores constantes, repetidos, del cuento.

En el estudio del cuento, la única pregunta importante es saber *qué* hacen los personajes; *quién* hace algo y *cómo* lo hace son preguntas que sólo se plantean accesoriamente. (32)

Por otro lado, se puede decir que las funciones son poco numerosas, mientras que los personajes son extremadamente numerosos, lo cual conferiría al cuento maravilloso, por una parte, su extraordinaria diversidad y pintoresquismo, y por otra, su uniformidad no menos extraordinaria, su monotonía. (33) Si aplicáramos este esquema, lo mismo podría decirse de cualquier cuento. Pero, como él mismo lo expresa, hay que analizar texto por texto para descubrir qué tipo de funciones, combinaciones y transformaciones suceden en cada uno de ellos y huir de patrones estrechos y fijos.

Entre los conceptos que debemos rescatar de la teoría del cuento de Propp está el *argumento*. De él dice:

Todo el contenido de un cuento puede enunciarse en frases cortas del tipo de éstas: los padres parten hacia el bosque, prohíben a sus hijos salir fuera, el dragón rapta a una doncella, etcétera. Todos los *predicados* reflejan la estructura del cuento y todos los

sujetos, complementos y las demás partes de la oración definen el argumento. Dicho de otra manera: la misma composición puede servir de base para diferentes asuntos. (131)

Se advierte la necesidad de dilucidar a qué llama Propp *predicados* y a qué llama *sujetos* y *complementos*. Si analizáramos el ejemplo que nos ofrece, diríamos de acuerdo a los conceptos de Propp, que el *predicado* sería exclusivamente el verbo: parten, prohíben salir, rapta; mientras que el *sujeto* sería “los padres”, el dragón, etc., y el *complemento*, “hacia el bosque”, “fuera”, “a una doncella”, etc. En consecuencia, la acción, “parten” “prohíben”, “rapta”, estaría definiendo la estructura de este cuento en particular, y el resto de las palabras definiría el argumento.

Para concluir con su estudio, Propp advierte que si sus observaciones sobre el parentesco morfológico muy íntimo de los cuentos son exactas, de ello se deriva que ningún argumento, en el interior de un género de cuentos, puede estudiarse aisladamente, ni desde el punto de vista morfológico ni desde el punto de vista genético. Un asunto se transforma en otro por la variación de uno de sus elementos, es decir, todos los elementos deben ser estudiados en primer lugar en sí mismos, con independencia de su utilización en tal o cual cuento. (133)

Otras recomendaciones de Vladimir Propp aparecen en su libro *Las transformaciones del cuento maravilloso*. En primer lugar, retoma su idea de considerar el cuento en relación con su medio, con la situación en la que ha sido creado y en la cual vive, es decir, hay que tomar en cuenta la vida práctica, la religión. (21) El primer principio general se refiere entonces, a que “las formas definidas, por tal o cual razón, como fundamentales se encuentran visiblemente ligadas a las antiguas representaciones religiosas”. (22)

El segundo principio que establece Propp dice: [...] si en dos formas distintas, una de las cuales se remonta a la vida religiosa y la otra a la realidad, encontramos el mismo elemento, la forma religiosa es primaria y la de la vida práctica es secundaria”. (23)

Sin embargo, Propp establece un nexo con el origen del cuento como forma fundamental del mismo: “[...] el cuento maravilloso refleja muy apenas la vida corriente. Todo aquello que procede de la realidad representa una forma secundaria. “[en cambio, el cuento proporciona] pormenorizada información acerca de la cultura de esa época”. (22)

Se diría que las formas fundamentales del cuento tienen que ver con la religión, mientras que las formas derivadas, con la realidad. Respecto de las primeras, se pueden establecer diferentes relaciones: por un lado, una dependencia genética directa entre la religión y el cuento: “[...] la existencia de un vínculo como éste no es obligatoria, ni aun en el caso de una gran semejanza entre ambos. Sólo es probable en el caso en que nos topemos con datos directamente vinculados a los cultos, a los ritos: el movimiento se delinea de la religión al cuento”. (29)

Por otro, hay casos –que Propp califica como “raros”- en los que se “encuentra una verdadera dependencia inversa (los elementos de la religión vienen del cuento)”. [...] O bien, ausencia total del vínculo entre religión y cuento. [...] Los fenómenos, aun cuando semejantes, son heterónomos, deben ser excluidos de las comparaciones”. (29) En conclusión, para Propp, el estudio de las formas fundamentales lleva al investigador a comparar el cuento con las religiones.

Propp, después de hacer el recorrido en el que analiza las funciones de los personajes en los cuentos maravillosos, habla de las transformaciones que estos pueden sufrir. Como buen estructuralista, hemos visto que habla de esas funciones como un conjunto que constituye un sistema, una composición estable y difundida. En ese sistema hay “motivos” y cada “motivo” comprende cuatro elementos “uno de los cuales representa una función, en tanto que los otros tres poseen un carácter estático”. (16) En total, Propp encuentra 150 elementos y cada uno recibe un nombre de acuerdo al papel que desempeña en el desarrollo de la acción. En el cuento, dice, cada parte puede cambiar con independencia de las demás partes. (17)

Ya se había mencionado que las formas derivadas del cuento tienen que ver con la realidad. El papel que juega la realidad en el gran número de transformaciones sufridas por el cuento es importantísimo, sin perder de vista que es un error buscar en la vida real una correspondencia del relato realista. (31)

Así, la forma fundamental puede sufrir transformaciones por reducción, amplificación, deformación, inversión, intensificación y debilitamiento. Para ejemplificar cada una de estas transformaciones, Propp se refiere al breve cuento “Baba Yaga”, de Alekandr Nikoalevich Afanasiev, un modelo de cuento maravilloso por todos los elementos que contiene. El argumento es muy sencillo: Un comerciante enviuda y se queda con una hija. Al poco tiempo vuelve a casarse y su esposa, ahora madrastra de la niña, decide deshacerse de ella, por lo cual la envía a pedir una aguja y un poco de hilo a su hermana, quien era una bruja. La joven va primero con su verdadera tía para pedirle consejo; la tía le da varios objetos: una cinta, aceite, pan y jamón. Abastecida con estos objetos, se va a la cabaña de Baba Yaga, la bruja., quien después de

recibirla piensa comérsela. La joven, mientras Baba Yaga sale y la deja tejiendo, comienza a hacer uso de los objetos para escapar y recibe, a la vez, instrucciones por parte de un gato y otros objetos mágicos que le ayudarán en su huida. Al descubrir Baba Yaga que la muchacha ha huido, decide darle alcance, sin conseguirlo. La joven regresa a su casa, cuenta lo sucedido a su padre, quien echa a su esposa y se queda con su hija. No es asunto de este trabajo revisar con Propp las transformaciones que puede sufrir la cabaña de Baba Yaga, pero queda anotada la posibilidad de que la estructura fundamental del cuento maravilloso sea alterada.

Hay otros dos grandes grupos de transformaciones: las sustituciones y las asimilaciones, clasificadas de acuerdo a su procedencia. Las primeras pueden ser por sustitución interna, realista, confesional, superstición, arcaica, literaria: “No se puede definir con precisión el origen de ciertas sustituciones. En su mayoría son creaciones del cuentista y nos informan acerca de la imaginación de éste”. (51) Además, hay transformaciones de origen desconocido y de otra clase que él llama “las asimilaciones”: “Llamamos asimilación al remplazo incompleto de una forma por otra, de manera tal que se produzca una fusión de ambas formas en una sola”. Hay varios tipos: interna, realista, confesional. (56) De igual manera como lo señalamos en el caso de las transformaciones primeras, detenernos en el análisis detallado de éstas últimas excede el propósito de este estudio. Queden estas notas como argumento necesario para diferenciar lo maravilloso de lo fantástico y, de esta manera, delimitar aún más el componente que integra, en parte, la cuentística de Amparo Dávila.

Marco teórico: Enfoque hermenéutico: Ricoeur y sus estudios en torno a la interpretación, así como Gloria Prado con su propuesta hermenéutica y de análisis literario.

Demos paso a la hermenéutica. Son dos los autores que nos han de proporcionar el marco teórico: Paul Ricoeur y Gloria Prado. Paul Ricoeur con sus textos *Teoría de la interpretación* y *Freud: una interpretación de la cultura* y Gloria Prado con *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra literaria*.

Comenzaremos por aproximarnos con Ricoeur a la teoría del símbolo y la interpretación, como vía de inicio para llegar al planteamiento hermenéutico, dejando a un lado la acuciosa lectura que hace el filósofo de Freud y tomando solamente algunas ideas pertinentes a nuestro estudio.

En relación con el libro titulado *La interpretación de los sueños* de Sigmund Freud, Ricoeur sintetiza diciendo que el sueño y sus análogos plantean una semántica del deseo, la cual gira en torno de un enmascaramiento (*larvatus prodeus*), pues se trata de otro sentido que se da y se oculta a la vez en un sentido inmediato. A ese doble sentido se le llama símbolo. (*Freud: una interpretación de la cultura* 10)

Teniendo en cuenta el psicoanálisis y la fenomenología de la religión, Ricoeur plantea la siguiente pregunta: ¿el mostrar-ocultar del doble sentido es siempre disimulación de lo que quiere decir el deseo o bien puede ser a veces manifestación, revelación de lo sagrado? Alternativa que puede ser real o ilusoria, provisional o definitiva. En *La interpretación de los sueños* se propone –de acuerdo a la lectura de Ricoeur– que el sueño designa toda la región de las expresiones de doble sentido, mientras que la interpretación designa toda inteligencia del sentido especialmente

ordenada a las expresiones equívocas; es decir, es la inteligencia del doble sentido: “En la vasta esfera del lenguaje, el psicoanálisis es a la vez el lugar de los símbolos o del doble sentido y aquel donde se enfrentan las diversas manera de interpretar”, la hermenéutica vendría a ser “la teoría de las reglas que presiden una exégesis, la interpretación de un texto singular o de un conjunto de signos susceptible de ser considerado como un texto “. (*Freud: una interpretación de la cultura* 11)

Hay que delimitar el campo de la teoría de la interpretación de acuerdo al funcionamiento de la significación en las obras literarias, consideradas en oposición a las científicas cuya significación ha de tomarse literalmente. La cuestión a resolver es si el excedente de sentido característico de las obras literarias es parte de su significación o si éste –el excedente de sentido- debe entenderse en esas obras –las literarias- como un factor externo que no es cognoscitivo, sino simplemente emocional. Para intentar dar una respuesta, Ricoeur considera la metáfora como piedra de toque del valor cognoscitivo de las obras literarias y observa que es conveniente incorporar el excedente de sentido de las metáforas al dominio de la semántica. El campo hermenéutico va a tener como tema privilegiado las expresiones de doble sentido, mediante la intermediación del acto de interpretar y la inscripción del problema del símbolo en una filosofía del lenguaje. Quedan planteados los tres puntos a abordar en estos textos de Ricoeur.

Seguimos con Ricoeur en el mismo libro: “Restrinjo, pues, deliberadamente –dice el autor- la noción de símbolo a las expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos

múltiples” (15). La interpretación es un trabajo de comprensión que se propone descifrar los símbolos.

El problema hermenéutico, entonces, específicamente

Se refiere a un grupo de expresiones que tienen en común el designar un sentido indirecto en y a través de un sentido directo y que requieren de este modo algo como un desciframiento, en resumen en el exacto sentido de la palabra, una interpretación. Quiere decir otra cosa que lo que se dice, he ahí la función simbólica. (*Freud: una interpretación de la cultura* 15)

Entre las características del símbolo está su dualidad, una dualidad de grado superior que se añade y superpone a la dualidad del signo como relación de sentido a sentido. En segundo término, el símbolo presupone signos con un sentido primario, literal, manifiesto y que remiten a otros. En tercer lugar, se trata de expresiones de doble o múltiple sentido cuya textura semántica es correlativa del trabajo de interpretación que hace explícito su segundo sentido o sus sentidos múltiples. Para concluir: “Todo símbolo es signo, pero no todo signo es símbolo”. (15)

El signo –continúa Ricoeur- posee una dualidad estructural: significante y significado, y una dualidad intencional –que apunta hacia-: sensible (significante) y espiritual (significado), por un lado, y la cosa u objeto designado (referente), por otro.

La interpretación de un signo sensible se refiere a una estructura intencional de segundo grado que supone que se ha constituido un primer sentido donde se apunta a algo en primer término, pero donde ese algo remite a otra cosa a la que sólo él apunta.

[...]

[...] las palabras, por su cualidad sensible, expresan significaciones, y gracias a su significación designan alguna cosa. La palabra significar abarca estos dos pares de la expresión y la designación”. (15)

Abordaremos ahora la teoría ricoeuriana acerca de las “Zonas de emergencia del símbolo”.

Son tres:

- La concepción del símbolo en la fenomenología de la religión:

Ligado a los ritos y mitos, esos símbolos constituyen el lenguaje de lo sagrado, el verbo de las ‘hierofanías’ [...] Esos símbolos no se inscriben junto al lenguaje como valores de expresión inmediata, como fisonomías directamente perceptibles; es en el universo del discurso donde esas realidades adquieren dimensión simbólica.

- La zona de lo onírico (sueños diurnos y nocturnos): “El sueño en sí mismo está próximo al lenguaje, ya que puede ser contado, analizado e interpretado.

- La imaginación poética:

La imaginería sensorial sólo sirve de vehículo y material a la fuerza verbal, cuya verdadera dimensión nos dan lo onírico o lo cósmico. Según Bachelard, la imagen poética “nos sitúa en el origen del ser hablante”; [...] “se convierte en un ser nuevo en nuestra lengua, nos expresa convirtiéndonos en lo que expresa”. (citado en *Freud: una interpretación de la cultura* 15).

El símbolo emerge, es decir, sale a la superficie –dice Gloria Prado-, porque es aquello que no se puede decir o de lo que no se puede dar cuenta más que por medio de una textura simbólica.

La experiencia o vivencia de lo cósmico o sagrado produce atracción y horror. Es todo aquello que nos sobrecoge, aquello poderoso, eficaz que nos amenaza siempre y que no podemos explicar. Para conjurar esto hacemos relatos, mitos; ya el mito como relato es una textura simbólica.

En cuanto a la experiencia onírica incluye el sueño dormido y el sueño despierto (ensoñación). Para Freud, lo que soñamos es producto psíquico acabado y equivalente a la realización simbólica de un deseo. Éste no aparece como tal en el sueño, hay un trabajo del sueño que se da por condensación, desplazamiento, cambio por el contrario, creación de imágenes. También hacemos un relato.

Por último, la imaginación poética (*Poiesis*/creación). Se da cuenta de ella a través de las obras de arte: literatura, danza, arquitectura, etc. (Prado Seminario de Narrativa Comparada 2004)

Es el poeta quien nos muestra el nacimiento del verbo, tal como estaba enterrado en los enigmas del cosmos y la psique. La fuerza del poeta está en mostrar el símbolo en el momento en que “la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia” (Bachelard citado en Ricoeur) [...], en tanto que el rito y el mito lo fijan en su estabilidad hierática y el sueño lo encierra en el laberinto del deseo donde el durmiente pierde el hilo de su discurso prohibido y mutilado. (Ricoeur 18)

En el símbolo, la analogía sería el nexo de sentido a sentido:

La analogía que puede existir entre el sentido segundo y el primero [...] es una relación adherida a sus términos; soy llevado por el sentido primero, dirigido por él hacia el

segundo; el sentido simbólico está constituido en y por el sentido literal que opera la analogía dando el análogo; [...] el símbolo es el movimiento mismo del sentido primario que nos asimila intencionalmente a lo simbolizado, sin que podamos dominar intelectualmente la semejanza. (19)

Después de dialogar con Aristóteles, Nietzsche y Freud acerca del término interpretar-interpretación, Ricoeur llega a la conclusión de que si el hombre interpreta la realidad “diciendo algo de algo” es porque las verdaderas significaciones son indirectas.

Ricoeur va a abordar el tema del lenguaje con relación a la hermenéutica. La primera observación se refiere a que no hay una sola hermenéutica, sino varias, diversas. Él da dos como ejemplo: la de reducción de sentido y la de ampliación; de ahí que se trate de una doble urgencia del lenguaje de esas hermenéuticas:

- Purificar el discurso de sus excrecencias, liquidar los ídolos.
- Dejar hablar lo que una vez, lo que cada vez se dijo cuando el sentido apareció, nuevo, cuando el sentido era pleno.

[...] la hermenéutica me parece movida por esta doble motivación: voluntad de sospecha y voluntad de escucha [...] somos hoy esos hombres que no han concluido de hacer morir los ídolos y que apenas comienzan a entender los símbolos [...] quizá el iconoclasmo extremo pertenezca a la restauración de sentido. (28)

Dicho de otra manera, la hermenéutica es manifestación y restauración de un sentido que se ha dirigido como un mensaje, una proclama, un *kerigma*, y, también, es una desmitificación, una reducción de ilusiones

La crisis del lenguaje está vinculada a una ascesis de la reflexión que comienza por dejarse desasir del origen del sentido. En el orden de las significaciones simbólicas se tropieza con un nexo primordial, nexo de sentido a sentido en el que –dice Ricoeur- reside lo *pleno* del lenguaje: es decir, el segundo sentido *habita* de alguna manera en el primero. Para ejemplificar y sintetizar este pensamiento, incluye como ejemplo el Cielo: “La fuerza del simbolismo cósmico reside en el vínculo no arbitrario entre el Cielo visible y el orden que manifiesta [...], gracias al poder analógico que liga sentido con sentido. El símbolo está ligado en doble sentido: ligado *a* ... y ligado *por*. Sólo el símbolo *da* lo que dice”. (31)

Paul Ricoeur aborda en adelante la interpretación desde lo que él llama escuela de la sospecha, con sus tres representantes: Marx, Nietzsche y Freud, en oposición a la interpretación como restauración del sentido. Interesante propuesta que queda únicamente mencionada, pues excede los objetivos de este estudio. Sin embargo, no sobra anotar que con las tres autoridades mencionadas, dice Ricoeur, después de la duda sobre la cosa, entramos en la duda sobre la conciencia. Los tres despejan el horizonte para una palabra más auténtica, para un nuevo reinado de la Verdad, mediante la invención de un arte de *interpretar*. Triunfan de la duda sobre la conciencia por una exégesis del sentido. A partir de ellos la comprensión es hermenéutica. (33)

Ya se había mencionado que Ricoeur considera la metáfora como piedra de toque del valor cognoscitivo de las obras literarias y observa que es conveniente incorporar el excedente de sentido de las metáforas al dominio de la semántica. En su libro *Teoría de la interpretación, Discurso y excedente de sentido*, el autor reconoce la necesidad de tomar en cuenta a la lingüística, para explicar el funcionamiento de la significación en las obras literarias consideradas

en oposición a las científicas, cuya significación ha de tomarse literalmente. Para ello, parte de las interrogantes ya mencionadas: ¿Es el excedente de sentido característico de las obras literarias parte de su significación? o ¿Debe entenderse el excedente de sentido de las obras literarias como un factor externo que no es cognoscitivo, sino simplemente emocional? Aquí Ricoeur está dando por hecho que hay una significación en las obras literarias más allá de la que hay en otro tipo de obras; sin embargo, en el párrafo siguiente plantea una nueva pregunta: ¿es la significación verbal la significación completa? ¿No hay un excedente de sentido que va más allá del signo lingüístico?

El recurso para dirimir esta cuestión es abordar la teoría de la metáfora y la teoría del símbolo, considerando a la primera –la metáfora- como la piedra de toque del valor cognoscitivo de las obras literarias e incorporar el excedente de sentido de la misma al dominio de la semántica; mientras que el símbolo fue considerado una estructura de doble sentido que no es puramente semántica, como había quedado apuntado ya.

A partir de una cita de Monroe Beardsley –la metáfora como un “poema en miniatura”- Paul Ricoeur asienta que hay una relación entre el sentido literal y el sentido figurativo en una metáfora. Además, dicha relación es una versión abreviada dentro de una sola *oración* de la compleja interacción de significaciones que caracterizan a la obra literaria en su totalidad, identificada ésta por vincular un sentido explícito con uno implícito.

En el positivismo, la distinción entre uno y otro sentido fue tratada como la distinción entre el lenguaje cognoscitivo y el lenguaje emotivo (denotación y connotación). Así, la denotación es cognoscitiva y de orden semántico; la connotación es extrasemántica porque consiste en el

entramado de evocaciones emotivas, que carecen de valor cognoscitivo (sentido figurativo). Ricoeur pregunta: ¿es correcto limitar la significación cognoscitiva sólo a los aspectos denotativos de una oración? Es la teoría de la metáfora la que va a permitirle formular su hipótesis: La relación entre el sentido literal y el figurativo en una metáfora es una “relación intrínseca a la significación completa de la metáfora”. (60) Al mostrar esta relación, Ricoeur quiere obtener el modelo de una definición puramente semántica de la literatura aplicable a la poesía, al ensayo y a la prosa narrativa. Aquí introduce una nueva palabra: sugerir; lo que un poema afirma está relacionado con lo que sugiere, así como su significación primaria está relacionada con su significación secundaria y ambas caen dentro del campo semántico y la literatura. Finalmente, para él, la metáfora es “un uso del discurso donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo, y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas. Es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad” (60); en consecuencia, el análisis deberá centrarse en el *diseño verbal del discurso*, para ver cómo se genera la ambigüedad en la obra literaria, a través de la metáfora.

Ricoeur va a realizar una revisión sintética acerca de esa figura retórica, con la intención de desviar el problema de la metáfora de *la semántica de la palabra a la semántica de la oración*. A continuación se presenta un cuadro comparativo de la concepción de la metáfora desde la retórica tradicional y lo que un tratamiento semántico moderno pone en duda respecto a ella, representado éste por I. A. Richards, Max Black, Monroe Beardsley, Colin Turbayne, Philip Wheelwright y Ricoeur, entre otros.

<p>Desde los sofistas griegos, Aristóteles, Cicerón, Quintiliano hasta siglo XIX.</p>	<p>Tratamiento semántico moderno. Fundamentalmente I.A. Richards.</p>
<p>La metáfora es un tropo, una figura del discurso que tiene que ver con la denominación.</p>	<p>Esta presuposición es rechazable –dice Ricoeur- porque la retórica clásica se limitó a la descripción de un efecto de sentido que realmente es el resultado del efecto que tiene sobre la palabra una producción de sentido que tiene lugar en el nivel de una expresión u oración completa. Consecuencias: la metáfora atañe a la <i>semántica de la oración</i> antes que se relacione con la semántica de la palabra –es una expresión metafórica- y, por esto, es un fenómeno <i>predicativo</i>, no denominativo. Para Richards, en la metáfora se ponen en tensión dos términos: el tenor y el vehículo, pero sólo el conjunto constituye la metáfora.</p>
<p>Representa la amplitud o prolongación del sentido de un nombre por medio de la desviación del sentido literal de las palabras.</p>	<p>Al atañer a las palabras y producirse en el nivel de una oración completa la metáfora, la atención debe centrarse en el funcionamiento real de la <i>operación predicativa</i>. La tensión en una expresión metafórica de la que habla Richards no</p>

	<p>ocurre entre dos términos en la expresión, sino entre dos <i>interpretaciones</i>, cuya estrategia para ser elaborada resulta absurda (ej., ángelus azul). La metáfora existe dentro y a través de una interpretación que presupone una interpretación literal que se autodestuye en una contradicción significativa. Ocurre un giro en las palabras, una extensión del significado, gracias a la cual se puede comprender cuándo una interpretación literal sería literalmente disparatada. Jean Cohen llama a esta incongruencia “impertinencia semántica”, Max Black y Monroe Beardsley la llaman “contradicción” o “absurdo”, respectivamente.</p> <p>Para salvar la expresión metafórica completa hay que someter a las palabras a un trabajo de sentido o giro metafórico, según Beardsley.</p>
El motivo para esta desviación es la semejanza.	Para Ricoeur la función de la semejanza ha sido malentendida a menudo, al ser reducida a la función de las imágenes en el discurso poético. Él aclara que la metáfora no consiste en revestir

	<p>una idea con una imagen, sino en reducir la conmoción engendrada por dos ideas incompatibles, reducción en la que la semejanza cumple un papel, aparición de un parentesco en la que la visión ordinaria no percibe ninguna relación. Para Gilbert Ryle se trata de un “error de categoría”, error calculado –añade Ricoeur- que hace brotar una nueva relación de sentido (ej., el tiempo como un pordiosero).</p>
<p>La función de la semejanza es la de fundamentar la sustitución del sentido literal – el cual podría haber sido utilizado en el mismo lugar- por el sentido figurativo de una palabra.</p>	<p>La sustitución de una palabra por otra es una operación estéril. En una metáfora viva la tensión entre las dos interpretaciones, una literal y la otra metafórica en el nivel de una oración entera, suscita una verdadera creación de sentido de la que la retórica clásica sólo puede ver el resultado, mientras que en realidad se trata de una nueva significación. La metáfora sólo existe debido a la atribución de un predicado inusual o inesperado, va más allá de una simple asociación por semejanza, está constituida por la resolución de una disonancia semántica. Así como Ricoeur</p>

	<p>opone a la teoría de la sustitución una teoría de tensión de la metáfora, también habla de metáfora viva –metáfora de invención- en oposición a metáfora muerta –las que pierden esa ampliación de sentido gracias a la repetición indefinida.</p>
<p>Por lo tanto, la significación sustitutiva no representa ninguna innovación semántica. Podemos traducir una metáfora, esto es, restituir el sentido literal que la palabra figurativa sustituye. Sustitución más restitución igual a cero.</p>	<p>Las verdaderas metáforas, las de tensión no se pueden traducir, porque crean su sentido, sólo las metáforas de sustitución son susceptibles de ser objeto de una traducción que restauraría la significación literal. Las metáforas de tensión aceptan ser parafraseadas, ya que esa paráfrasis es infinita e incapaz de agotar el sentido innovador.</p>
<p>Ya que no representa una innovación semántica, una metáfora no proporciona ninguna nueva información acerca de la realidad. Es por esto por lo que puede contarse como una de las funciones emotivas del discurso.</p>	<p>Una metáfora no es un adorno del discurso, tiene más que un valor emotivo, sí ofrece nueva información, ya que nos dice algo nuevo sobre la realidad.</p>

Aun cuando ha quedado expuesta la teoría acerca del símbolo, Ricoeur lo va a abordar ahora en relación con la metáfora. En el inciso titulado “De la metáfora al símbolo” encontramos las siguientes proposiciones.

Para abordar el estudio de los símbolos, Ricoeur dice enfrentarse con dos dificultades: una, que los símbolos pertenecen a demasiados y muy diversos campos de investigación; otra, que el concepto de “símbolo” conjunta dos dimensiones o universos del discurso: uno lingüístico y el otro de orden no lingüístico. El primero, el “lingüístico” se fundamenta en el hecho de que es posible construir una semántica de los símbolos que explicaría su sentido o significación; el segundo, porque un símbolo siempre refiere su elemento lingüístico a alguna otra cosa. Puesto que se han mencionado ya los tres campos predilectos de Ricoeur en cuanto a símbolos se refiere –poética, religión y psicoanálisis- no me detengo en lo que dice al respecto en este texto. La pretensión de Ricoeur es explicar la complejidad externa de los símbolos a la luz de la teoría de la metáfora.

Para realizar esta tarea propone tres pasos:

- a) Identificar el núcleo semántico característico de cada símbolo, basándose en la estructura del sentido que se despliega en expresiones metafóricas.
- b) La función metafórica del lenguaje permitirá aislar el estrato no lingüístico de los símbolos, el principio de su diseminación, por medio de un método de contraste.
- c) La nueva comprensión de los símbolos dará origen a desarrollos posteriores en la teoría de la metáfora.

Ricoeur elabora así su hipótesis: Estos desarrollos proporcionarán una cantidad suficiente de los pasos intermedios que faltan para permitirnos llenar la brecha entre las metáforas y los símbolos.

La intención ahora es identificar las características propiamente semánticas de un símbolo, las cuales relacionan cada forma de símbolo con un lenguaje, asegurando así la unidad de los símbolos a pesar de que estén dispersos entre los numerosos lugares donde aparecen.

El símbolo sólo da origen al pensamiento si primero da origen al habla y la metáfora saca a la luz este aspecto de los símbolos que tiene afinidad con el lenguaje. Entre las características que Ricoeur apunta están:

- Un símbolo funciona como un excedente de sentido.
- El excedente de sentido en un símbolo puede ser opuesto a la significación literal, con la condición de que se opongan dos interpretaciones al mismo tiempo.
- El reconocimiento del sentido literal permite ver que un símbolo todavía contiene más sentido. Sin embargo, para aquel que participa del sentido simbólico, realmente no hay dos sentidos, sino un solo movimiento que lo transfiere de un nivel al otro y lo asimila a la segunda significación por medio de la literal.
- La diferencia entre un símbolo y una alegoría está dada por el hecho de que en el primero la significación primaria aporta la secundaria, como el sentido de un sentido. Entre las características de la alegoría están: es un procedimiento didáctico, pero puede ser ignorada en cualquier acercamiento estrictamente conceptual. El conocimiento simbólico, en cambio, ocurre cuando es imposible comprender directamente el concepto y cuando la dirección hacia el

concepto es indicada indirectamente por la significación secundaria de una significación primaria.

- Hay un trabajo de semejanza de los símbolos: la interacción entre la similitud y la disimilitud presenta el conflicto entre alguna categorización anterior de la realidad y una nueva que apenas nace.

- El símbolo asimila más de lo que percibe una semejanza y, al asimilar unas cosas a otras, nos asimila a lo que de tal modo es significado.

- Hablar de la metáfora como una forma extraña de predicación es invocar ya algún principio de articulación que falta en el orden simbólico.

- Un símbolo no puede ser tratado exhaustivamente por el lenguaje conceptual, que hay más en un símbolo que en cualquiera de sus equivalentes conceptuales. La teoría de la metáfora muestra cómo pueden originarse nuevas posibilidades para articular y conceptualizar la realidad a través de una asimilación de los hasta aquí separados campos semánticos.

- Lejos de formar parte del pensamiento conceptual, dicha innovación semántica señala el surgimiento de tal idea.

- La teoría de los símbolos es conducida a los dominios de la teoría kantiana de los esquemas y la síntesis conceptual por la teoría de la metáfora.

- Los símbolos dan origen a una exégesis sin fin, ya que sólo el trabajo del concepto puede dar testimonio del excedente de sentido

El símbolo, a la vez, tiene un lado no semántico que puede ser explicado siempre y cuando se llame semánticas a “aquellas características de los símbolos que: 1] se prestan al análisis lingüístico y lógico en términos de significación e interpretación, y 2] se traslapan con las características correspondientes a las metáforas. Pues algo en el símbolo no corresponde con la metáfora y, por este motivo, se resiste a cualquier transcripción lingüística, semántica o lógica”. (70)

La actividad simbólica está confinada por el arraigo de los símbolos en áreas de nuestra experiencia que están abiertas a diferentes métodos de investigación. La labor a realizar consistirá en revelar las líneas que atan a la función simbólica con esta o aquella actividad no simbólica o prelingüística.

Tras una rápida revisión del ámbito del psicoanálisis, Ricoeur concluye que “La metáfora ocurre en el universo ya purificado del *logos*, mientras que el símbolo duda entre la línea divisoria del *bios* y el *logos*. Da testimonio del modo primordial en que se enraiza el Discurso en la Vida. Nace donde la fuerza y la forma coinciden”. (72)

¿Qué hace al lenguaje poético un lenguaje “confinado?”, pregunta Ricoeur. Habrá que tomar en cuenta varias consideraciones. En primer lugar, en contraste con la pregunta, el lenguaje poético es un lenguaje no confinado o liberado de ciertas restricciones léxicas, sintácticas y estilísticas. Sin embargo, el mundo poético es un espacio hipotético, donde el poeta opera por medio del lenguaje: “[...] el proyecto poético es destruir el mundo tal como ordinariamente lo damos por sentado...”. (72)

De esta manera la poesía se libera del mundo y al mismo tiempo está ligada a él:

Más bien, el poema está confinado por lo que crea; si la suspensión del discurso ordinario y su intención didáctica suponen un carácter urgente para el poeta, es sólo porque la reducción de los valores referenciales del discurso ordinario es la condición negativa que da lugar a nuevas configuraciones que expresen el sentido de la realidad que se ha de llevar al lenguaje. Por medio de esas nuevas configuraciones también se introducen en el lenguaje nuevas formas de ser en el mundo, de vivir, en él y de proyectarle nuestras posibilidades más profundamente íntimas. [...] Entonces, lo que confina al discurso poético es la necesidad de llevar al lenguaje formas de ser que la visión ordinaria oscurece o incluso reprime. (73) Y esto lo sabe bien Amparo Dávila.

El simbolismo de lo Sagrado sirve a Ricoeur para ejemplificar el enraizamiento del discurso en un orden no semántico; de esta reflexión únicamente conservaremos su conclusión:

En el universo sagrado, la capacidad para hablar se funda en la capacidad del cosmos para significar. Por lo tanto, la lógica del sentido procede de la misma estructura del universo sagrado. Su ley es la ley de correspondencia, correspondencia entre la creación en el *illo tempore* y el orden actual de apariencias naturales y actividades humanas. (75)

Nos hemos reencontrado con Mircea Eliade. Ricoeur reconoce, además, la importancia del discurso, del trabajo del lenguaje en el simbolismo, el cual sólo funciona, cuando su estructura es interpretada por una mínima hermenéutica: “[...] lo que pide ser llevado en símbolos al lenguaje, pero que nunca pasa a ser lenguaje completamente, es siempre algo poderoso, eficaz, enérgico. [...] la dialéctica entre el poder y la forma toma lugar, lo cual asegura que el lenguaje solamente capture la espuma que asoma a la superficie de la vida”. (76)

Nos resta abordar un último texto para completar el marco teórico de nuestra tesis: *Creación, recepción y efecto. Una aproximación a la Obra Literaria* de Gloria Prado. La autora es una fiel estudiosa de la obra de Paul Ricoeur y una seria practicante de la hermenéutica, de modo que su texto retoma la teoría de este autor acerca del quehacer hermenéutico, su teoría sobre el símbolo, su análisis de Sigmund Freud y demás obra del filósofo francés. Si nos aproximamos a esta autora es para cerrar el círculo, por una parte, y, por otra, para entablar una relación más estrecha con la obra literaria en sí. Gloria Prado nos va a proporcionar un método de análisis de la narrativa que viene a complementar la aproximación hermenéutica.

Prado inicia su texto con una preocupación: qué es la obra literaria, cómo se llega a la naturaleza y esencia de la obra de arte literaria y cómo abordarla. Interrogantes todas que –añade– “no son privilegio ni exclusividad nuestra [puesto que] nos preguntamos sobre aquello que constituye las interrogantes de hombres de todos los tiempos desde Platón y Aristóteles hasta nuestros días en línea ininterrumpida”. (9)

Después de una exhaustiva búsqueda que la llevó a recorrer innumerables textos de creación, teoría y crítica literaria llega a la conclusión de que ninguna posibilidad de acercamiento a la obra literaria la abarca en su totalidad:

[...] o bien se propone un análisis lingüístico; un análisis de las relaciones entre los signos al interior del sistema, o bien un acercamiento a partir de las funciones de los estratos o del análisis de los significados y/o de las estructuras confortantes del texto. No obstante, a pesar de ponerlas todas en práctica en un solo texto y de lograr obtener una visión más

integral del mismo, permanece todavía un algo, un *plus*, un excedente de sentido- que no se doblega ante todos esos intentos. (9)

Como es fácil advertir, la autora entra en contacto estrecho –si no en comunión- con la teoría de Paul Ricoeur. Revisa los textos del filósofo –entre ellos los estudiados en este trabajo- para justificar la importancia de una aproximación hermenéutica a la obra literaria. También dialoga con Gadamer y, finalmente, hace una síntesis de ambas teorías en torno a la comprensión del texto, de aquello que no está explícito, pero está, texto que se presenta ante nosotros como un enigma por descifrar: “Como un proceso dinámico no acabado en el que la participación del descifrador resulta esencial. El texto se completa en el acto amoroso que se realiza entre él y su receptor, mas para que ello ocurra, este último tendrá que realizar un trabajo dirigido a su comprensión”. (26) De aquí nace la propuesta metodológica hermenéutica de Gloria Prado, que ella misma esquematiza de la siguiente manera:

Primer nivel. Lectura y análisis del texto

Objetivo: Saber lo que se dice y cómo se dice.

Acciones: Análisis estructural.

- léxico
- fonético
- gramatical
- retórico
- semántico
- semiótico



Segundo nivel. Interpretación o exégesis

Objetivo: Interpretar a través
del texto manifiesto lo que se dice
de manera implícita o evocada. } Contenido latente

Tercer nivel. Reflexión hermenéutica

Objetivo: Reflexionar sobre la
interpretación hecha de lo
interpretado y sobre lo mismo
interpretado. }

Cuarto nivel: Apropiación de la reflexión

Objetivo: Asumir la reflexión propia
sobre la interpretación realizada y
lo interpretado. } Texto manifiesto y contenido
latente. Exégesis y propia
reflexión

Quinto nivel: Referencia de la reflexión hermenéutica a la autorreflexión, a la autocomprensión y a la comprensión de la circunstancia propia. (34)

Gloria Prado ha expuesto su propuesta en otros textos, producto de seminarios y conferencias, y ha aunado a ella, entre muchas otras cosas, un “Modelo de análisis literario para textos narrativos”, que viene a complementar la metodología anterior. El modelo gira en torno de la concepción de que una obra narrativa siempre relata un qué (realizado o llevado a cabo por unos personajes que son agentes y/o pacientes) y lo hace a través de un cómo que abarca los siguientes aspectos:

Desde un punto de vista del narrador externo o interno, el manejo del tiempo (objetivo y/o subjetivo), sus variantes (lineal, trasposición, obliteración, simultaneidad) y los recursos literarios para hacerlo (analepsis, prolepsis); análisis del espacio (objetivo y/o subjetivo) y del ritmo.

En cuanto al diseño, el modelo aborda la estructura externa y la interna, así como los hilos de la acción, la trama y el diseño estético (recursos propiamente literarios: figuras retóricas, giros lingüísticos, fórmulas estilísticas, otros).

El fluir psíquico es otro punto del análisis literario: comprensión psicológica, introspección. autoanálisis, monólogo interior, diálogo, estilo indirecto libre.

Finalmente, los soportes simbólicos externos e internos.

El marco teórico ha quedado completo. Queda ahora la mejor parte de nuestro quehacer: la lectura, el goce y la aproximación analítica y hermenéutica a los cuentos de *Tiempo destrozado*.

Análisis literario y aproximación hermenéutica a los cuentos de *Tiempo destrozado*, a la luz del marco teórico.

“El mundo del texto entra necesariamente en colisión con el mundo real, para rehacerlo, sea que lo confirme, sea que lo niegue”.

Paul Ricoeur

Una colisión devasta, deja dolor y horror a su paso. Antes que suceda, se teme; después se sufre y mucho después puede originar una de dos actitudes: la primera, que lleva a la reconstrucción de lo destruido; la segunda, al abandono. Trátese de una o de otra, el mundo colisionado ya no será nunca el mismo. Habrá quienes puedan vivir en el nuevo y quienes no.

Literariamente hablando, la colisión entre el mundo real y el mundo del texto produce algo más: poesía, y es el lenguaje la principal herramienta para lograrlo, mas no la única. Amparo Dávila domina el lenguaje y lo vuelve poético; sin embargo, su comprensión de lo que es el tiempo y sus implicaciones la facultan para hacer más en su obra cuentística. Es tal el entendimiento con esta dimensión –la temporal- que es capaz de transformarla más allá de la recreación. Dávila *crea* una dimensión temporal única, sin par; colisiona dos veces el tiempo: la primera entre el de la vida real con la literatura, y la segunda, el del mundo de ficción con otro de otro mundo de ficción. Eso es, en principio, *Tiempo destrozado*. Iniciaremos el análisis de los cuentos.

Fragmento de un diario

[*Julio y agosto*]*Lo bello es el comienzo de lo terrible que los humanos podemos soportar.*

Rilke

Un hombre, siempre sentado en la escalera del edificio donde vive, escribe un diario en el que registra durante 17 días de dos meses, el progreso que va teniendo en el alcance de la meta en su vida: perfeccionarse en el dolor. Hay dos personajes más: su vecino, el Sr. Rojas y una mujer, que intenta brindarle uno de esos días cierto consuelo, a pesar de su rechazo.

Este cuento podría ser considerado como un tratado del dolor, de lo siniestro y, sublimemente, con Trías (*Lo bello y lo siniestro* 1982) del efecto estético que exige la presencia de lo siniestro en la obra artística, para ser logrado.

Como todos los cuentos de Amparo Dávila, éste se escurre, se vuelve un material difícil de abordar por la gran cantidad de posibles lecturas que puede haber. Nuevamente, el argumento contiene una anécdota poco atractiva y falta de acción, en su lugar hay un grado de tensión y perfeccionamiento del lenguaje que lo vuelven inimitable.

Se trata, como lo dice el título, de un fragmento de un diario. ¿De quién? De alguien. Sabemos que el protagonista es un hombre, por fugaces indicios, indirectamente. No hay una descripción física de los personajes, todo lo que conoceremos es a través de lo que el protagonista registra en su diario de ellos: qué hacen, no cómo son. La eficacia de esta manera de caracterizarlos está en que, aun cuando se trata de unas cuantas frases, veremos que significarán mucho más que lo que podría pensarse de personajes que nunca hablan y aparecen una o dos

veces en el cuento. Acerca de él leemos: “De nuevo cayó sobre mí la mirada insistente y surgió la temida pregunta del señor Rojas. Inútil decirle algo. Dejé que siguiera bajando entre la duda” (10). “En la mañana vino el señor Rojas. [...] Me trajo unas frutas y un poco de tabaco; sin embargo sospecho que no es sincero en su preocupación. Hay algo sombrío y secreto en su actitud. Quizás intenta comprar mi silencio, yo he visto a las mujeres que mete en su departamento. Quizás quiere...”.(15)

Y de ella: “Cuando oí pasos que subían, un estremecimiento recorrió mi cuerpo. Los conocía bien. Las manos y las sienes comenzaron a sudarme. El corazón daba tumbos desesperados y la lengua parecía un pedazo de papel. Si hubiera estado en pie me habría desplomado como un títere. Sonrió al pasar... Yo fingí que no la veía.”. (10) Así presenta Dávila a estos dos personajes. Inútil cualquier clasificación, estaría de sobra. Lo que salta a la vista es la perfecta interacción entre ellos con el protagonista sin palabras, sin diálogos, mediante acciones rápidas, expresadas con un lenguaje, por un lado, preciso y elegante –“sospecho que no es sincero en su preocupación”- y, por otro, metafórico, rico, ilimitado –“la lengua parecía un pedazo de papel”. Esta cualidad última, quedará evidenciada con otros ejemplos y dará a este relato una riqueza especial, no sólo en cuanto a las expresiones en sí mismas, como la elegida antes, sino –como dice Ricoeur- en cuanto a discurso, a texto completo. “Fragmento de un diario” ejemplifica perfectamente la teoría del símbolo con su necesidad de interpretación, y la de la metáfora como fenómeno predicativo. En el curso del análisis textual quedarán mostradas ambas aseveraciones.

Se trata de un fragmento de un diario, pues únicamente se nos ofrece lo escrito durante el mes de julio y el de agosto. ¿Habrá existido el resto? ¿Por qué un diario? Porque es un “yo” el que narra, el que registra con fecha del día lo que le ocurre.

Nora Pasternac, a propósito del *Diario del dolor* de María Luisa Puga, afirma:

[...] el diario es la estructura abierta por excelencia: como no tiene límites ni marcos definidos previamente, ofrece posibilidades infinitas. Puede ser una crónica de acontecimientos, expresión de autoanálisis, búsqueda de la identidad, diario de lecturas, colección de reflexiones morales y hasta políticas, rebelión contra la familia y la sociedad o “laboratorio” en el cual experimentar nuevas formas. Además el diario es el territorio por excelencia de la elipse, de la escritura sincopada y sin adornos y, por ello, como género, ayuda a los autores a eliminar de su escritura las escorias de la retórica del sentimentalismo y de la cursilería. (103)

Y con todos estos derechos, el protagonista de este cuento –obviamente en primera persona, en estilo directo, puesto que se trata de un diario– decide escribir lo que le sucede durante julio y agosto, quizá porque es durante esos meses cuando su disciplina llega a la perfección, a pesar de la tentación de interrumpirla. Su escenario: la escalera del edificio donde vive. ¿Por qué salir de su departamento a practicar, a ejercitarse en la experiencia del dolor en la escalera? ¿Por qué no hacerlo a solas, interiormente? Él dice: “Siempre me han gustado las escaleras... Tal vez por eso, escogí la escalera, para ir a sufrir”. (“Fragmento de un diario” 9) Por ella se transita, se sube o se baja; nadie se queda en la escalera. Es un medio para ir de un lugar a otro, para cambiar de nivel, no para vivir. Se antoja recordar a Michel De Certeau, cuando habla de lo que es un lugar:

Un lugar es el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio. Ahí impera la ley de lo “propio”: los elementos considerados están unos al lado de otros, cada uno situado en un sitio “propio” y distinto que cada uno define. Un lugar es pues una configuración instantánea de posiciones. Implica una indicación de estabilidad (De Certeau 129).

La escalera, en sí misma, no es un lugar, pero el protagonista del cuento parece querer volverlo tal, por “gusto”, un gusto que implica su contrario, “disgusto”, y entre los sinónimos de esta palabra se encuentra uno que nos conecta con la intención del personaje: dolor. Él quiere estar en ese *lugar* para *sufrir*, pero también para que lo vean sufrir, y, además, para incrementar su aflicción ante la aparición fugaz de una vecina. Existen esas tres intenciones, propiciadas por la escalera. Se va dando la polisemia, la doble significación, el símbolo y la metáfora están presentes con su multiplicidad de sentidos; la interpretación se hace necesaria, se impone ante la anécdota tan simple y absurda. Y subyacente, como debe ser, lo siniestro: “En el caso de ‘Fragmento de un diario’ las condiciones establecidas por la narración aparentemente son las de la realidad común, hasta que, de pronto, se introduce lo extraño, la anormalidad. Entonces la sorpresa y el desconcierto dan lugar en el lector a la posibilidad de la experiencia de lo siniestro”. (Varela Mejía, 53)

Continuando con el simbolismo que implica la escalera, no hay que olvidar que Freud y Eliade se ocupan de ella. Para el primero, el ascenso de una escalera se interpreta como una

expresión camuflada del deseo sexual. Eliade completa tal interpretación, diciendo que la escalera es el símbolo por excelencia del tránsito de un modo de ser a otro:

La mutación ontológica no se opera más que mediante un rito de tránsito; y, en efecto, el nacimiento, la iniciación, la sexualidad, el matrimonio y la muerte constituyen, en las sociedades tradicionales, también ritos de paso. *No se cambia la modalidad de ser más que tras una ruptura, y ésta desencadena sentimientos ambivalentes de miedo y alegría, de atracción y repulsión. Por esta razón la escalada no simboliza únicamente, como hemos visto, el acceso a lo sagrado –la ruptura de nivel por excelencia- sino también la muerte.* (Eliade *Mitos, sueños y misterios* 138) El subrayado es mío.

La cita es elocuente: nuestro protagonista está, efectivamente, “en tránsito”. Quiere cambiar su modo de ser e inicia la ruptura con el “era” hasta convertirlo en “fui”. Rompe con el tiempo que contiene esas circunstancias, apunta hacia otro nivel y otra manera de ser. Su tránsito de una dimensión a otra tiene una peculiaridad, el dolor: a mayor sufrimiento, mayor perfección. Y entramos en contacto con la temporalidad del ser humano y su angustia ante la misma. Eliade toma como punto de referencia la filosofía hindú para hablarnos de estos dos temas, que trataremos más adelante.

Rojas –personaje del cuento al que ya nos hemos referido- y la mujer forman parte de la cotidianidad del escritor del diario, mas ambos son evitados por él, pues significan un sabotaje a su disciplina: él tiene que elaborar programas y escoger temas, para su ejercicio del dolor. Necesita aprender, ejercitar disciplinadamente el sufrimiento, hasta convertirse en un monstruo,

en un maestro, en un virtuoso del dolor. Precisamente por ello, se expone a la tentación, de lo contrario no habría mérito alguno en su virtuosismo:

Estaba justamente en el 7º. grado de la escala del dolor, cuando fui interrumpido cruelmente, por mi constante vecino que subía acompañado por una mujer [...] Y mi dolor tan puro, tan intelectual, quedó interrumpido y contaminado en su limpia esencia por una sorda comezón. Sensaciones pesadas y sombrías descendieron sobre mí. Aquella dolorosa meditación, producto de una larga y difícil disciplina quedó frustrada y convertida en miserable vehemencia. ¡Malditos! Golpeé con mis lágrimas las huellas de sus pasos. (*Tiempo destrozado* 10-11)

Si nos detenemos a analizar la conducta del personaje, descubriremos una ambigüedad, un juego macabro de huida-encuentro, elaborado por él voluntariamente. Pareciera una falta de decisión, sin embargo, es más un recurso de tortura, de mortificación: exponerse a la tentación, para huir de ella, aumentando su sufrimiento. Las teorías respecto a lo siniestro y a lo sublime de Freud (*Lo siniestro*: 1976) y Trías (*Lo bello y lo siniestro*: 1982) están presentes.

La disciplina de la que habla implica un ejercicio de gradación del sufrimiento que ha de manifestarse en un aumento paulatino en la intensidad del dolor. De ahí la severidad implicada en la práctica del mismo. Nora Pasternac, en el ensayo ya mencionado sobre el *Diario del dolor* de Ma. Luisa Puga, afirma:

Se pueden reconocer por lo menos tres grandes tipos de actitudes frente al dolor y al sufrimiento: rebelión contra el escándalo, el absurdo o la injusticia que constituye;

resignación estoica engrandecedora ante los nuevos caminos que el dolor obstruye o diseña contra la voluntad del sujeto; exaltación del valor de una prueba que se vuelve deseable: ‘yo soy el trigo de Dios, decía Ignacio de Antioquia. Ojalá pueda yo ser molido por los dientes de las bestias para convertirme en un pan digno de ser ofrecido a Jesucristo’. (111)

El protagonista de “Fragmento de un diario” colabora con una cuarta actitud: el dolor por dolor mismo, el ser humano con una inclinación voluntaria y autodestructiva hacia el padecimiento y sus pares: la congoja, la tortura, la aflicción, el martirio, la angustia, la pena. Ni siquiera el placer o el masoquismo ni el estoicismo, simplemente el dolor: Al respecto, en el *Diario del dolor*, Puga afirma: “Dolor tú no puedes ser más que tú. Has recibido tantos calificativos; has recibido menciones gozosas; no eres malo, no eres bueno. Eres, punto”. (Puga 71). La angustia contemporánea del ser humano, inmerso en una sociedad que le resulta opresiva, agobiante. La angustia de la que habla Eliade, por un lado, y el sufrimiento, por otro; recordemos lo que dice: “Pero para toda sociedad tradicional, el sufrimiento tiene un valor ritual, pues se supone que la tortura es efectuada por seres sobrehumanos y que tiene como objeto la trasmutación espiritual de las víctimas. La tortura es también una expresión de la muerte iniciática”. (239) Vale la pena ampliar estos conceptos, que dan explicación a la actitud doliente del personaje:

[...] estamos angustiados porque acabamos de descubrir que somos, no sólo mortales en el sentido abstracto del silogismo, sino murientes, estamos muriendo, en tanto que somos implacablemente devorados por el tiempo. El indio comprende muy bien nuestra angustia, pues se trata, en suma, del descubrimiento de nuestra propia muerte. ¿Pero de qué muerte

se trata?, se preguntará el indio. De la muerte de nuestro no-yo, de nuestra individualidad ilusoria, es decir, de nuestra propia *maya*, y no del Ser del que participamos, de nuestro *atman*, que es inmortal precisamente porque no está condicionado y no es temporal. [...] la angustia ante la nada de nuestra existencia es comparable a la angustia ante la muerte [...]: esta muerte que os provoca angustia no es más que la muerte de vuestras ilusiones y de vuestra ignorancia, y será seguida por un renacimiento... (*Mitos, sueños y misterios* 67)

Como se puede advertir, consecuentemente con este planteamiento, el personaje también está incurriendo en una ruptura de su cotidianidad, de su tiempo, de sus ilusiones e ignorancia, las cuales tampoco son descritas; sin embargo, hemos ido advirtiendo cómo le incomoda la trivialidad de los acontecimientos que la conforman: el subir y bajar de otros inquilinos, la inundación de su departamento, la presencia iracunda del dueño del edificio. Pocos indicios, pero suficientes, para señalar que hay un referente, un contexto diario, ordinario y molesto, del que decide salirse para sumergirse, de lleno, en otro hecho de sensaciones físicas, intelectuales y emocionales diferentes:

Fue un verdadero acierto graduar el dolor, darle la categoría y límite [...] después del 10°. de mi escala, sólo queda la memoria de las cosas, doliendo ya no es acción sino en recuerdo. [...] El conocimiento y perfección del dolor requiere elasticidad, sabio manejo de sus categorías y matices, y caprichoso ensayo de los grados. [...] Me apena interrumpir esta interesante explicación, pero hay agua bajo mis pies. (11)

Sólo queda el recuerdo, la impronta en el espíritu, el único tiempo, como diría San Agustín.

Y ella, la elegida, el acicate del padecimiento, la tentación, al fin mujer: “Siento su mano aún entre mis manos que le huían. Su mano tibia y suave. Dijo, algo, yo no la oía. Sus palabras eran como bálsamo sobre mis llagas. No quise saber nada. Me estaba prohibido”. (14) Dávila comienza a llevarnos por esa zona de emergencia del símbolo que tiene que ver con la creación poética. Porque su personaje, finalmente, lo que quiere es acceder, a través del dolor autoinfligido, a un nivel que, para unos, sería sublime y, para otros, siniestro. Es esa peligrosa conjunción de lo sublime con lo horrible, del placer con el dolor, de lo familiar con lo oculto: “[...] aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (Freud, 10) De lo bello con lo *unheimlich*: No puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté presente en la obra artística, pero bajo forma de ausencia, velado y sin posibilidad de ser desvelado, puesto que la revelación de lo siniestro destruiría inmediatamente el efecto estético. De ahí que sea condición y límite. (Trías 17) El doliente protagonista quiere hacer arte, perfeccionarlo y, para ello, se exige sacrificio, renuncia, vocación; es decir, ha sido llamado para sufrir, para experimentar angustia, tormento, para cumplir con el plan de vida establecido para él, como “una marca de fuego, sombra que se apodera del cuerpo que la proyecta y lo esclaviza y consume...”(14) De ahí el deseo oculto que, cuando aflora, lo sume en el horror. De ahí el dolor de los dolores: “La amo, sí, y es mi peor enemiga. La que puede terminar con lo que constituye mi razón de ser [...] yo me debo al dolor. [...] al dolor de amarla y verla desde lejos, a través de una cerradura”. (15-16) Porque se niega a ser un tipo común y corriente, porque ha dejado salir a la superficie lo oculto, porque rompe con las ataduras del aquí y del ahora, porque sublima el dolor y lo vuelve arte, por todo eso el escritor de este diario, paradójicamente, destroza su tiempo

y accede a una nueva dimensión, más allá de los límites, se libera, sufre, sufre intensamente, con todo el derecho que le da su yo hartado de la medianía y lo habitual y se lacera una y otra vez, por dentro y por fuera, ya que, dice Nora Pasternac refiriéndose al texto de María Luisa Puga, “La actitud corporal es así el mejor reflejo o espejo del alma y la imagen de la disposición inconsciente del espíritu”. (108) Dávila, en labios de su personaje, añade: [...] el paroxismo del dolor, así como el del placer, envuelve y obnubila los sentidos”. (12)

Y para configurar todo esto, el lenguaje, la prolífica adjetivación, culta y variada: sombrío, flaco, macilento; perfume viscoso, oscuro, húmedo, salvaje, limpia esencia por una sorda comezón, miserable vehemencia, etc. Cuánto dominio de la lengua, cuánta riqueza en el léxico, cuánta capacidad para adjetivar sin excesos, denotar y connotar.

El lenguaje es poético, la figura más empleada en este cuento es la sinestesia, ligada a la metonimia. El mundo de las sensaciones corporales asedia al protagonista, sensaciones pesadas y sombrías, dice él. Hay miradas insistentes –como la del Sr. Rojas-, escucha pasos que suben, el cuerpo del protagonista se estremece, el corazón da tumbos desesperados, hay quienes ríen con los ojos y las manos, la suavidad de la mano de ella, su tibieza son inolvidables. El cuerpo registra todo esto, los cinco sentidos –y más- se agudizan, captan y experimentan todo, lo procesan y asimilan en un solo producto: el dolor físico. Las llagas sangran y provocan desmayo, ha alcanzado el grado último en la escala de su disciplina, el grado 10. Lacerado física y espiritualmente, violentado en toda su naturaleza, separado del mundo usual, purificado por este ritual que podría calificarse como iniciático, el protagonista, a la luz de la conciencia de sus sentimientos – “Pero no es sólo eso [amarla], la temo”- elucubra el broche de oro de su arte:

Sería tan feliz viéndola ir y venir por mi departamento mientras el sol resbala por sus cabellos... ¡Eso sería mi ruina, mi fracaso absoluto! Con ella terminarían mis ilusiones y mi ambición. Si desapareciera... Su dulce recuerdo me roería las entrañas toda la vida... ¡oh inefable tortura, perfección de mi arte...! ¡Sí! Si mañana leyera en los periódicos: “Bella joven muere al caer accidentalmente de una alta escalera...”.(16)

Oda al horror -¡oh inefable tortura, perfección de mi arte...!-, la crueldad infligida a sí mismo de manera eterna - me *roería las entrañas* toda la vida (el subrayado es mío).

“Fragmento de un diario” podría ser considerado como el Manifiesto literario de Amparo Dávila: el dolor como forma de vida hecho literatura. Dolor en todas sus acepciones, dolor que se busca, se persigue, se caza, se perfecciona, se vuelve arte. Porque hay toda una concepción del mismo como tal, todo un ejercicio, gradación, perfeccionamiento. Hay oficio. Agresor y agredido son la misma persona. Pero hay un ritual y se busca una víctima, se la encuentra, se le elige y ¿se sacrifica?

Pregunta sin respuesta. Registro cronológico del tiempo por medio del diario y supresión del mismo, cuando el protagonista abandona voluntariamente su nexo con la cotidianidad, para ir tras un tiempo nuevo, a costa de sí mismo y de otros. Sin embargo, para él, no se trata únicamente de logros personales, “quizá, fue una inspiración divina esta caída de la escalera. Un abrir los ojos a nuevas disciplinas”. (13) Una iniciación.

Amparo Dávila va construyendo la trama de su cuento, al ir cincelandando el cuerpo y el espíritu de su personaje, con un instrumento agudo, punzante, filoso que produce dolor con los mismos atributos.

El huésped

La literatura fantástica moderna está edificada sobre las ruinas de la vieja credulidad.

Louis Vax

En un pueblo desolado y lejano, vive una familia compuesta por el marido, la esposa, los dos hijos, la sirvienta, Guadalupe, y su hijo, Martín. Es una vieja casona, típica de los pueblos, con las habitaciones alrededor de un jardín y cenador. La esposa no es feliz, se siente un mueble más de la casa. Un día, el marido lleva a la casona un huésped, cuya apariencia causa horror al resto de la familia. Lo instala en un cuarto de una esquina y él continúa con sus actividades fuera de la casa. El huésped siembra el pánico con su única presencia; no habla, solamente se apropia del espacio donde aparece. El marido es un eterno ausente, de modo que las dos mujeres lidian todo el día y la noche con la presencia del invitado del esposo. Ante la agresión física que sufre el hijo de la sirvienta y el odio generado en ellas hacia el huésped, ambas mujeres planean deshacerse de él, aprovechando una larga ausencia del marido. El día adecuado llega; las dos mujeres cierran con llave la puerta del cuarto de la esquina, donde duerme el huésped, acto seguido, clavan gruesas tablas de madera sobre ella, clausurándola por completo. Después de varios días tormentosos, se dejan de oír gritos y golpes dentro del cuarto. Al regreso del señor de la casa, es recibido con la noticia de la repentina muerte de su inquilino.

A diferencia del cuento anterior, en éste podemos advertir que hay un argumento más elaborado, con un incremento de acciones, de hechos dispuestos de tal modo que la trama se construye sobre el principio del miedo, desde las oraciones iniciales –por demás llenas del efecto deseado por Poe que atrapa al lector-: “Nunca olvidaré el día en que vino a vivir con nosotros. Mi

marido lo trajo al regreso de un viaje”. (17) Narración en primera persona, tiempo pretérito del tiempo real del relato; parte del planteamiento que nos hará volver al principio del cuento con preguntas que no encontrarán respuesta explícita en la narración.

“El huésped” es quizá uno de los cuentos más leídos de Amparo Dávila, más conocidos, porque se le ha presentado como una especie de bandera de la literatura de esta autora. Gracias a él, han venido las clasificaciones más diversas, entre las que siempre destacarán las de literatura feminista, o fantástica, o de temas de locura. Las aproximaciones parecen haberse estereotipado, aunque algunas resultan más acertadas que otras, para nuestro gusto.

Aun cuando el cuento inicia con el relato de sucesos ocurridos en el pasado, está escrito desde el presente de la narradora y protagonista, lo cual rompe con la linealidad cronológica; sin embargo, este tiempo no está indicado al inicio del cuento, sino que solamente hay dos menciones al presente intercaladas en el desarrollo: la primera, cuando dice: “Recuerdo cuánto me gustaba, por las tardes, sentarme en uno de aquellos corredores [...] (18), y la otra, “Vuelvo a sentirme enferma cuando recuerdo... (21) Es, entonces, desde el ámbito de la memoria donde se nos entrega el relato de hechos que quedaron grabados en el personaje y que le dan una dimensión temporal donde ya no hay presente, pretérito, futuro, sino un tiempo continuo, sin denominación necesaria, que se caracteriza por los efectos, las consecuencias, las llagas morales que lo vivido en el ayer produjeron en el personaje. La ruptura mayor puede ser ésta, puesto que un hecho calamitoso e inexplicable por las leyes de la realidad común, suspende el devenir y ya nada vuelve a ser lo mismo.

Para poder darse la ruptura temporal, hay que establecer primero la cronología del tiempo narrado (que no tiene que ver con la linealidad). Una lectura atenta nos permite establecerla, mediante los circunstanciales de tiempo con que construye sus oraciones la escritora: el día en que llegó el huésped, tres años de matrimonio, cuando salía del cuarto, cuando los niños dormían, una noche... a las dos de la mañana, era cerca del mediodía, tardaría unos veinte días, toda la noche, al día siguiente. Existe un tiempo medido, en el que se vive y se sufre, un tiempo que se registra como herida. Los días se suceden y los personajes se percatan de ello, pues el acecho del invitado los convierte en un fardo, en un lento, lentísimo acontecer que, a cada segundo, deja una huella de pavor en el ánimo del resto de los habitantes de la casona. La conciencia del tiempo es producida por la fobia, la repugnancia, el sobresalto, el espanto.

En la escritura del cuento, se combinará el pretérito con el copretérito, de una manera pensada, trabajada. El primero será empleado por Dávila para indicar acciones que han dejado una impronta en la vida de los personajes: nunca olvidaré, no pude reprimir un grito de dolor, se convirtió en un infierno, estuve despierta hasta cerca de las dos de la mañana, temí, exigí, la oportunidad llegó, cortó varias tablas, fueron espantosos, lo encontré golpeando, no se oyó ningún ruido, regresó... Es el Indicativo expresando hechos rotundos, los verbos empleados en este tiempo son núcleos de oraciones en las que los complementos están compuestos con palabras que siempre aluden a la desdicha y al horror. Mientras que el copretérito retomará la vida de la familia en esa casona, con sus hábitos y costumbres, inclusive después de la llegada del huésped, y las descripciones del lugar y de los personajes: “era lúgubre”, “siniestro”, “no podía resistirlo”, “sentíamos pavor de él”, “gozaba mi marido”, “era una pieza grande”, “dormía hasta el

oscurecer”, “los corredores estaban...”, “floreaban”, “cultivaba crisantemos”, “no podía dejar de mirar”, “veía su sombra”, “los odiaba”, “me acechaba”, “nunca lo nombrábamos”, “no había luz eléctrica”, “no tenía tiempo para escucharme”, “era cerca del mediodía”, “mis niños estaban atemorizados”, etc. Es la cotidianidad que rodea a la familia, con un antes y un después marcado por el arribo del invitado del marido. Las acciones en pretérito marcan cortes y las acciones en copretérito, duración.

Sin embargo, esta cotidianidad tiene otras características: antes de la aparición inexplicable del huésped, la vida de la protagonista-narradora estaba teñida por la infelicidad: un matrimonio en el que ella es desdichada, se considera un mueble más de la casa y es ignorada por el marido. Vive aislada del mundo con sus hijos, con una buena mujer que es la sirvienta y que también tiene un hijo. Es cierto que es un ámbito de mujeres, pero no un ámbito feminista, todo lo contrario. Es un espacio cercado por el hombre, en el que la mujer se ha doblegado o se ha visto conminada a hacerlo, como una respuesta lógica a lo que Gloria Prado llama los sistemas de sentido dominantes: políticos, sociales, económicos, morales, religiosos, artísticos, culturales en una palabra. Si ubicamos el cuento en un medio rural, de los años 50-60, comprenderemos que lo que se nos presenta en el cuento es la forma de vida de entonces en un sitio como el que sirve de escenario. No se identifica la voz femenina en protesta contra el dominio del varón, sino un par de mujeres que buscan librarse de una amenaza aciaga, funesta, que les causa pánico y horror. Aralia López en el texto *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo XX* hace una distinción entre discurso de lo femenino, discurso femenino y discurso feminista. Al respecto dice que hablar del discurso de lo femenino es ver a la mujer pensada por los

hombres; si se trata de discurso femenino, se verá a la mujer pensada por la mujer, es ya la posibilidad de un “filosofar” de las mujeres; y, finalmente, el discurso feminista es un contradiscurso o contrarrazón en el marco referencial del discurso y la razón patriarcales, conforma un nosotras. (22) Si tomamos en cuenta esta diferenciación de discursos, aceptaremos que el de la protagonista creada por Dávila no es un discurso feminista, es un grito de dolor cuya causa se llama “huésped” y que nadie es capaz de denominar, de modo que entra al círculo de lo ignoto, raro, siniestro, ¿sobrenatural?

Siguiendo con el aspecto de la cotidianidad en el cuento, vemos que la incursión del huésped en la casa y en la vida de las dos mujeres y sus hijos es el elemento que va a propiciar el aumento en la gradación de la desdicha de la protagonista. Como vimos en “Fragmento de un diario”, el dolor y cualquiera de sus vertientes van a pasar por un proceso de gradación que en ese cuento y en éste va a aumentar el sufrimiento. En el cuento anterior, se logró gracias a una disciplina de producción de dolor por uno mismo, a una decisión personal de condenarse al sufrimiento físico y espiritual; en el caso del cuento presente, es una decisión de un tercero –el marido- infligir ese dolor mediante un elemento externo, ajeno al medio habitual de los personajes, extraordinario. Comienzan a surgir las preguntas a las que nos referíamos al principio: ¿Por qué? ¿Para qué? Comienza la vacilación y la duda. ¿Quién es ese huésped? ¿A qué ha llegado? El misterio se impone de inmediato, tanto como el aviso de lo siniestro: “Te acostumbrarás a su compañías y, si no lo consigues...”. (*Tiempo destrozado* 17)

En la mayor parte de los cuentos de *Tiempo destrozado* los puntos suspensivos son soportes simbólicos externos muy importantes. En este caso, como vemos en el ejemplo anterior, esos

puntos suspensivos son la marca del anuncio del horror, por un lado, y de la conminación, por otro: “Siempre decíamos: -allí está, ya salió, está durmiendo, él, él, él...” o, bien, “Y no era posible cerrarla; mi marido llegaba siempre tarde y al no encontrarla abierta habría pensado...”. No había luz eléctrica en aquel pueblo y no hubiera soportado quedarme a oscuras, sabiendo que en cualquier momento... (20) Amenaza, intimidación, reto, advertencia y omisión verbal de éstos.

Uno de los hilos conductores en la narración es precisamente lo no dicho, lo sugerido, todo lo que subyace en la parte oculta de lo verbalmente expresado y que consigue mayor efecto que lo expresado; es la tensión de principio a fin. Como en todos los cuentos de *Tiempo destrozado* el lenguaje de la atmósfera de lo siniestro está expuesto con claridad, pero de igual manera las omisiones de palabras sustituidas por soportes simbólicos externos son igualmente elocuentes y van aportando elementos misteriosos y oscuros que mantienen al lector en la incertidumbre, en esa vacilación que nos conecta con lo fantástico, con lo que no entendemos ni podemos dilucidar a la luz de las leyes de la realidad, la nuestra, ni la del mundo del relato configurado como real. En este caso se nos invita a hacer una lectura, como dice Flora Bottom (*Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradoras hispanoamericanas*: 1983), en la que nos identificamos con los textos de índole fantástica, concretamente con este texto, en el cual, recordando a Todorov (*Introducción a la literatura fantástica*: 1994), la duda surge ante la interpretación de los acontecimientos que se nos relatan, ante la pregunta sobre si lo que se cree percibir no es producto de la imaginación del personaje. Ante esta pregunta sin respuesta, aparece la idea de lo sobrenatural, entendida ésta a la manera de Todorov, como la transgresión

de una ley, como una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas, donde encuentra su justificación.

Me parece particularmente interesante hacer hincapié en los términos empleados por Todorov, con la intención de desprejuiciar a sus detractores, principalmente en cuanto a la vacilación, la ambigüedad y lo sobrenatural. Para negar que un texto sea fantástico –en este caso el que nos ocupa- algunos críticos impugnan el asunto de la ambigüedad, cuando el mismo Todorov se está refiriendo a la duda *ante la interpretación* de los acontecimientos que se nos relatan, ante la pregunta sobre si lo que se cree percibir no es producto de la imaginación del personaje. Nadie, al terminar la lectura de “El huésped” y otros cuentos de *Tiempo destrozado* puede afirmar rotundamente que se trate de una recreación de la locura o de la fantasía. Sin embargo, cada uno hará una lectura diferente, tomando en cuenta los elementos que nos ofrece el texto.

De la misma manera, hablar de lo sobrenatural tiene su justificación en la consideración de la transgresión, la ruptura de un sistema de reglas considerado como ordinario, simplemente. Valen los mismos argumentos respecto a lo ambiguo para este tópico. En lo que a “El huésped” se refiere, consideramos válida su proximidad con el mundo fantástico.

Instalado ya en el cuarto de la esquina, el huésped va a comenzar su labor. Quien lo llevó sin razón alguna aparente, continuará con su vida normal, mientras él destruye la normalidad del mundo de las mujeres de la casa y de sus hijos. Llama la atención, como en otros casos de la narrativa de Amparo Dávila, que los personajes carezcan de nombre, excepto los secundarios como la sirvienta y su hijo, Guadalupe y Martín. Al no tener un nombre, quedan únicamente su

condición de hombre y/o de mujer; son entonces personajes que se van universalizando y se convierten en El hombre y en La mujer, sin nombre ni apellido, representando a la humanidad toda en circunstancias de hastío, aflicción, sufrimiento y ruptura. Esta ruptura se da en dos niveles: uno, en cuanto al orden temporal y lógico del mundo del relato, y el otro, en cuanto a la estructura del relato en sí: “La mezcla de los dos órdenes produce generalmente por su mera aparición, un fuerte contraste y presenta la ruptura del orden habitual como la preocupación primordial del relato”, apunta Ana Ma. Barrenechea en su trabajo titulado “Ensayo de una tipología de la literatura fantástica”.

“Era lúgubre, siniestro. Con grandes ojos amarillentos, casi redondos y sin parpadeo, que parecían penetrar a través de las cosas y de las personas” (17) nos dice la protagonista femenina del huésped, mientras que ése vendría a ser también un personaje protagónico, tanto que en torno a él gira toda la narración. Su apariencia física y sus hábitos alteran la estabilidad de la casa y de sus habitantes. Desde el momento en que llega, impone su propio tiempo: duerme hasta el oscurecer y se ignora a qué hora se acuesta; hace únicamente dos comidas, una al levantarse al anochecer y la otra en la madrugada antes de acostarse. La violencia va en aumento y la tensión también. El nuevo inquilino no emite una sola palabra, su presencia es su código. Se desliza, se aparece, se acerca hasta hostigar, pero no habla, acosa silenciosamente. Simplemente está y, con ello, destruye.

Ellas tampoco le dirigen la palabra, ni siquiera lo nombran. ¿Acaso tiene un nombre? Nadie lo pronuncia, de modo que lo ignoramos, pero ellas lo identifican con un sujeto tácito: allí está, ya salió, está durmiendo. Un él contenido en la acción, mas no verbalizado por el riesgo de

nombrarlo y, entonces, hacerlo cobrar realidad. Esta última expresión que podríamos pasar inadvertida, viene a reforzar la incertidumbre que permea todo el cuento. Sí hay una confrontación explícita entre lo real y lo irreal, lo ilusorio y lo verdadero, lo causal y lo fantástico. Porque, finalmente, *qué* es ese huésped. ¿Quién puede contestar esa pregunta? Queda claro que no es *alguien* normal, pero tampoco podemos aseverarlo contundentemente. También puede ser *algo*, pero igualmente lo ignoramos. Trátese de un *alguien* o un *algo* no pertenece a los parámetros de la normalidad ni en apariencia ni en comportamiento. Y, como cualidad extraordinaria –empleada esta palabra en más de una acepción– incita al miedo. Invasor, intruso, acosador, monstruo.

El macabro juego ha sido echado a andar, por un titiritero ausente cuya única respuesta ante las súplicas de su esposa es: “Cada día estás más histérica, es realmente doloroso y deprimente contemplarte así... te he explicado mil veces que es un ser inofensivo”. (22) Ese diálogo viene a confirmar la presencia de un *ser* ajeno a la familia, reconocido por el marido, impuesto y defendido por él. Aumentan las preguntas ¿Cuál es la intención del esposo? ¿Por qué eligió a ese *ser* indefinido? ¿Por qué no llamarlo “hombre” o “animal”?, etc., etc.

Ana María Barrenechea, quien acude a Todorov entre otros, dice en su ensayo:

La literatura fantástica quedaría definida como la que presenta en forma de problema hechos a-normales, a-naturales o irreales, en contraste con hechos reales, normales o naturales. Pertenecen a ella las obras que ponen el centro de interés en la violación del orden terreno, natural o lógico, y por lo tanto en la confrontación de uno y otro orden dentro del texto, en forma explícita o implícita. (90)

Es una buena síntesis de las teorías clásicas acerca de la literatura fantástica. Es conveniente hacer una aclaración: lejos está de este trabajo la intención de clasificar la obra de Amparo Dávila, de insertarla en un grupo estrecho e inamovible de corriente o género literario. La razón es muy sencilla: es imposible y esta imposibilidad nace precisamente de la riqueza que contiene, de las innumerables posibilidades de lectura que nos permiten, siempre y cuando nos afiancemos de lo que dice en sus textos. No olvidemos que la tesis propuesta gira en torno a la ruptura del orden temporal considerado como real y que permite, en unos casos, la presencia de lo mítico, y, en otros, la de lo fantástico en diferentes cuentos de *Tiempo destrozado*. Pero esta es una de otras tantas lecturas, con las que podremos estar de acuerdo o no. Lo verdaderamente valioso es comprender que los cuentos de esta autora son superiores a cualquier clasificación; por ello, el análisis individual de cada uno de ellos, para intentar descifrar lo que contiene, lo que ofrece, la particular manera en la que nos impresiona y enriquece. Con esta aclaración, continuamos nuestro análisis y, así como consideramos que “Fragmento de un diario” nos pone en contacto con el mundo mítico, “El huésped” nos lleva al terreno de lo fantástico y de lo siniestro, recursos de los que echa mano magistralmente Amparo Dávila.

Guadalupe y su patrona toman una decisión y, por vez primera, aprovechando la ausencia del marido que promete ser larga, se encierran en la recámara juntas, con sus hijos. Cierran la puerta que siempre debía permanecer abierta y retan al huésped, al inquilino del cuarto de la esquina, que sale de él para amedrentarlas con sus golpes en la puerta del cuarto donde se refugian las mujeres. Con expresiones cortas, pero llenas de significación, Amparo Dávila prepara la escena final:

Guadalupe cortó varias tablas, grandes y resistentes, mientras yo buscaba martillo y clavos. Cuando todo estuvo listo, llegamos sin hacer ruido hasta el cuarto de la esquina. Las hojas estaban entornadas. Conteniendo la respiración, bajamos los pasadores, después cerramos la puerta con llave y comenzamos a clavar las tablas hasta clausurarla totalmente. Mientras trabajábamos, gruesas gotas de sudor nos corrían por la frente. No hizo entonces ruido, parecía que estaba durmiendo profundamente. Cuando todo estuvo terminado, Guadalupe y yo nos abrazamos llorando. (23)

Una de las virtudes de la escritura de Amparo Dávila es su impecable construcción sintáctica. Sus oraciones no son complejas ni extensas; son breves y claras. El lenguaje está empleado con dominio; dice lo que necesita con una gran economía, pero de igual manera con una gran intensidad. En el párrafo anterior nos ofrece un cúmulo de emociones llenas de tirantez, de zozobra: “conteniendo la respiración”, “gruesas gotas de sudor nos corrían por la frente”, “nos abrazamos llorando”. Para esta escena final, Dávila nos ha ido preparando a lo largo de todo el cuento, de modo que encontramos en este fragmento, tanto el clímax del relato, como de la emoción compartida entre personajes y lector. Casi hemos suspendido nosotros también la respiración y experimentamos el mismo miedo de Guadalupe y su sirvienta, ante la posibilidad de que el huésped despierte y agreda a las mujeres. Están clavando la puerta, están haciendo ruido, ¡cuidado! Quisiéramos gritar, pero finalmente, presas del paroxismo, también nos abrazamos con ellas llorando.

Y esa exacerbación dura dos semanas del tiempo real, hasta que un día cesan los ruidos y, para mantenernos en este tono de incertidumbre, Dávila termina su cuento con una palabra que

definiría este relato a la luz de la interpretación: “Cuando mi marido regresó, lo recibimos con la noticia de su muerte [del huésped] repentina y *desconcertante*”. (24)

Un boleto para cualquier parte

La vía son dos líneas paralelas
-hierro aleado a huida- que conviven
en grava y sueño, sed y travesaños.
Juan Vicente Piqueras.

X es un hombre que trabaja en un oficina cualquiera, vive solo y tuvo una relación con Carmela, la cual terminó por la presencia siempre imprudente de la madre de ésta. Ahora tiene otra novia, Irene, con quien se encuentra en el momento impostergable de casarse. Por ello piensa pedir un aumento de sueldo. Un día llega a su casa y la sirvienta le dice que un señor desconocido fue a buscarlo. Ante la identidad no revelada de ese hombre, el protagonista comienza a inventar posibles razones para la visita de aquél, todas con noticias funestas acerca de su madre, de su novia y de su trabajo. Cuando la sirvienta le anuncia que el hombre ha vuelto y lo espera en la sala, X escapa por la ventana, se dirige a la estación del ferrocarril, evitando entrevistarse con el desconocido, y pide un boleto para cualquier parte.

En este cuento el manejo del tiempo va a ser expuesto mediante la creación de cuadros de posibilidades, no de hechos, con acciones en pospretérito, además del marco temporal real dado por el pretérito y el copretérito, para finalizar con la evasión total del aquí y el ahora, significada por un intento de huir de no sabe qué sin rumbo. Sin tiempo ni espacio concretos, el personaje se ausenta.

Hay un narrador en tercera persona, extradiegético que, como en otros cuentos del volumen que nos ocupa, llega por momentos a sugerir que es el mismo protagonista. Este es un procedimiento muy particular de Dávila, hecho con mucha sutileza, ya que, a pesar de que

reconocemos una tercera persona del singular que cuenta lo que hace, piensa y siente el protagonista –omnisciente-, por momentos se antoja ser el mismo personaje quien se relata en tercera persona. Esta es una apreciación personal, que dejo únicamente sugerida, con base en un tono, en un ambiente, en una manera de decir las cosas que resulta en una intimidad que pareciera fundir esa tercera persona con la primera, sin tratarse de un monólogo interior, que también aparece en el cuento. Este tono intimista que conjuga voces narrativas está logrado mediante la exposición de sentimientos, a la manera breve y directa de Dávila: “No podía más, las piernas se le estaban entumeciendo. Casi tres horas sentado. La sinfonía tan fuerte, demasiado humo. Lo que querían era desquitarse. Por eso insistían en que se quedara. No podían soportar que él ganara alguna vez”. (25) Ahí está la tercera persona, a la manera de la primera, o, en palabras de Oscar Tacca (*Las voces de la novela*), “[...] una narración puede asumir la forma cabal del relato en tercera persona, correspondiendo, no obstante, a la más estricta conciencia de la primera”. (24) [...] esta tercera persona patente que es en realidad una primera persona latente [...]”. (25)

El personaje de “Un boleto para cualquier parte” recibe en esta ocasión un denominativo: *X*. Obviamente, *X* es sinónimo de algo o alguien sin importancia, tan común, tan corriente que puede pasar inadvertido. La intrascendencia caracteriza todo lo que se califica con esa consonante y, en este caso, nos crea la imagen de un hombre gris, atrapado por su circunstancia, falto de personalidad y de cualquier atributo que lo singularice o le dé la oportunidad de diferenciarse del resto de sus congéneres.

Al personaje lo conocemos saliendo del club donde ha estado con sus amigos, de quienes se despide a pesar del desagrado que les ocasiona esto. En medio de estas primeras acciones se

introduce un diálogo de la madre, a través del recuerdo: “Los amigos esclavizan , hijo”, para inmediatamente retomar la narración en tercera persona: “Tenía razón su madre, ya no disponía de libertad ni para irse a su casa cuando quisiera”. (25)

Estamos en el pasado, se nos está refiriendo lo que sucedió con Carmela y la razón por la cual se retiró de esa relación. Nuevamente la brevedad de las construcciones sintácticas: “Sólo había aceptado cuatro invitaciones a cenar. Después se alejó de *ellas*”. (25) Con este pronombre en plural se abre la significación de la narración, queda incluida y presentada la madre de Carmela y comienzan a eslabonarse las oraciones para describirla: “Todo era falso en ella [...] La sentía en acecho siempre, pronta para agarrar. Lo observaba detenidamente de arriba abajo. Había largos silencios. Tenía que elogiar los platillos que habían preparado especialmente para él”. (25) Un copretérito indicando acciones prolongadas en el pasado y un pretérito para ponerles fin: se alejó.

El copretérito tiene otro uso: se refiere a hechos que el protagonista planea llevar a cabo y va antecedido por puntos suspensivos. Estos soportes simbólicos externos marcan el cambio del uso del mismo tiempo, es decir, primero se trata del uso común del copretérito, indicando hechos que tuvieron cierta duración en el pasado: “Él escuchaba aquellas piezas tocadas con cierta timidez y una suave ternura lo iba invadiendo ...” y en seguida, el presente dentro del pasado: “Tenía que hablar con su jefe cuanto antes. Pedirle el aumento de sueldo con decisión”. (26) Es el tiempo real de la narración, el cronológico.

Dentro del marco de referencia al mundo real de los personajes, además de la analepsis, se emplea el pretérito de subjuntivo y el pospretérito, ambos sugiriendo, suponiendo, inventando

hechos para un futuro cercano: “Pero si el señor A le dijera: “Me extraña que solicite usted un aumento, no parece necesitarlo...” “Es que tengo que casarme”, agregaría inmediatamente. Así no estaba bien. Su jefe le diría: “Cómo es eso de que tiene que casarse?...” Cómo es eso de que tiene que casarse?...” Y él no podría soportar aquel tono burlón y mal intencionado”. (26) Es el soñar despierto que nos saca del aquí y del ahora. En el caso del protagonista esos momentos de ensoñación lo dibujan como la persona que no es, pues en realidad es un hombre que no se atreve a enfrentar a su jefe, que no sabe cómo dirigirse a él, que pasará la noche entera pensando hasta encontrar la manera de hacerlo. Además, sus relaciones lo agobian, le producen insatisfacción. Con Carmela, por la presencia vigilante de la madre, y con Irene, de una manera similar, por la urgencia de casarse, alimentada por los padres de la misma. De esta manera, el mundo del personaje va tiñéndose de incomodidad e inconformidad.

Esta primera parte del cuento, en la que se nos ofrece el perfil del personaje principal, sus tribulaciones, el ambiente clase mediero lleno de urgencias se separa de la segunda parte mediante un espacio en blanco. Los tiempos verbales cambian, se trata del pretérito que nos sitúa en el momento de ruptura espacial y temporal de la cotidianidad: “Cuando llegó a su casa, la sirvienta le avisó que un señor había estado a buscarlo varias veces. (27) Asimismo, este momento es climático: un agente desconocido, ajeno, no familiar hasta esta parte del cuento introduce la fractura en el orden preestablecido de la realidad. Se recrea el diálogo sostenido entre el personaje y la sirvienta:

- ¿Cómo se llama?
- No quiso dar su nombre cuando le pregunté.

- ¿No es alguno de mis amigos?
- No, yo los conozco bien. Éste es un señor muy serio, alto, flaco, vestido de oscuro... (27)

Se hace presente el misterio. No hay que olvidar que nuestro protagonista es un ser frágil, debilitado por su propia condición, inseguro y que aún tiene dentro de sí mismo la voz materna llena de advertencias. ¿Puede este personaje, con estas características, enfrentar una situación misteriosa, confusa, poco clara?

En las tres hojas restantes del cuento vamos a descubrir que la respuesta a esa pregunta es negativa. No, no puede hacerle frente; no cuenta con las herramientas para hacerlo. En adelante, Amparo Dávila nos va a ofrecer cinco posibles escenarios creados por su personaje para resolver el misterio de la presencia de ese hombre en su casa.

El primer escenario: “Imaginó un hombre flaco y alto, como lo había descrito la criada, vestido de oscuro, serio, *sombrío*...”. Este atributo se lo añade X, no está en la descripción que hace la criada del visitante. ¿Por qué no adjudicarle un atributo positivo? No, para X sería *sombrío*, adjetivo que nos pone en consonancia con la lobreguez, lo tétrico, lo umbrío. Ya descrito, X continúa elucubrando: “Empezaría diciendo... ‘Le suplico, señor X, que tenga usted resignación y valor. Su madre se encuentra moribunda y no hay manera de salvarla’”. Primer golpe autopropinado.

Se intercalan expresiones en pospretérito, como la anterior, que nos llevan al mundo de la probabilidad y otras en pretérito que nos ubican en la realidad: “Hacía pocos días le mandaron decir que su madre se encontraba bastante bien...”; no obstante, la mente disparatada de X tiene que precipitarse al sufrimiento: “[...] su madre ha muerto repentinamente”. Y todos los

pospretéritos: tendría, llegarían, la encontraría, lo habría llamado, no podría, no abriría, se quedaría, la enterrarían, etc. Y complementando a cada una de estas acciones, el personaje regodeándose en la descripción fúnebre del hecho de la muerte y el entierro. Basta un ejemplo: “Antes de morir ella lo habría llamado, sin duda, y él a esa hora tal vez estaba jugando con sus amigos o pensando en las piernas de Carmela. ¡Qué dolor verla amortajada!”(28) ¡Cuánta inclinación a la fatalidad y al dolor!

Segundo escenario: “¿Es usted el señor X?” le preguntaría ceremonioso. “Vengo a notificarle que ayer se escaparon de nuestro sanatorio varias pacientes, entre ellas la señora madre de usted, y no hemos podido localizarlas...”¡Qué podría hacer él para encontrarla! Segundo golpe, descripción de las angustias de la madre perdida, de los ecos del llamado a su hijo, de su muerte atropellada en una carretera. Intercalados, el copretérito y su compuesto para justificar su decisión: “La había llevado, con gran dolor, a un sanatorio donde estuviera atendida y vigilada. No podía cuidarla lo suficiente, teniendo que trabajar y las criadas...” (28-29)

Tercer escenario: “A lo mejor era un emisario que enviaban los padres de Irene para hacerle saber que ya estaban cansados de esperar que pidiera el aumento de sueldo y se casara”. (29) Los pospretéritos: podría ser, no le permitirían, sería posible, quedaría en ridículo, le contarían, no volverían, dirían a sus amistades, etc. La tensión que el personaje se va provocando a sí mismo va en aumento, está excitado, herido en lo más profundo, caminando de un lado al otro del cuarto con pasos rápidos, atrapado.

Cuarto escenario: “A lo mejor sospechaba [el gerente] que sus cuentas no estaban correctas o que él estaba robando”... ¡Tengo una orden de arresto contra usted, señor, X, por desfalco”. (30)

Lo meterían a la cárcel, saldría en los periódicos, echarían a su madre, perdería a Irene, envejecería, terminaría tuberculoso. El protagonista sube un peldaño más en su ascenso hacia la desesperación: hunde la cabeza entre las manos y solloza.

Antes del quinto escenario, irrumpe el presente, lo cual nos indica que el señor X ha detenido el devenir y se ha ausentado de él. Ha creado un tiempo extraordinario, con sus propios eventos, en los que el común denominador es el miedo. Efectivamente, el señor X siente miedo, porque ni siquiera es dueño de sus propias certezas, por ejemplo, él sabe que nunca ha robado en su trabajo, sin embargo, este hecho real no es suficiente para asirlo. En lugar de esta certeza, se deja llevar por la incertidumbre, por la duda de sí mismo, por el temor, y se va acercado sin advertirlo a lo siniestro de su propia existencia, oculto por la propia naturaleza de lo *unheimlich*. El señor X es un contenedor de lo trágico, fatalmente generado por un sentimiento de culpa sin fundamento aparente, incapacidad de dominio de la voluntad para ser feliz; quizá herencia ancestral. Culpa que, independientemente de los episodios, tiene una figura central: la madre. ¿Ecos edípicos?

-Aquí está otra vez el señor que ha venido a buscarlo- dijo la sirvienta.

-¿Qué? ¿Qué aquí está?- preguntaba *fuera de sí, lívido, desencajado*-. Dile cualquier cosa, lo primero que se te ocurra, no puedo recibirlo.

No tenía valor para soportar el golpe y el dolor de una noticia. Porque una noticia es como un puñal que... (31) El subrayado es mío. El señor X está a punto de desplomarse, ha llegado al límite de sus fuerzas, está en la frontera entre lo real y lo irreal.

Quinto escenario: “Allí se quedaría esperando hasta el último día del mundo. Él iría lejos. Donde no pudiera encontrarlo y decirle nada. Se iría rápido, sin hacer ruido, sin equipaje. [...]En

la esquina tomó un taxi y ordenó al chofer que lo llevara a la estación del ferrocarril sin perder tiempo. [...] Jamás le daría su mensaje. Quería hacerle daño, destrozarlo con una noticia terrible, pero él había sospechado al instante y se había escapado. [...] no sabría nunca la fatal noticia, viviría tranquilo, feliz...¡había tenido tanta suerte en poder salvarse!... escapándose por una ventana... se había salvado, salvado... (32)

¿Salvado, de qué? ¿De su condición de ser menor? ¿De su vida gris y rutinaria? ¿De su madre? Por todo lo expuesto, podemos advertir una fuerte connotación de insatisfacción filial y un enorme deseo de librarse de la ascendencia paternal de los padres de sus novias. Son estos quienes ejercen presión y disgusto en el personaje, lo cercan, tal y como lo hace también su propia madre. En su memoria siempre están presentes, perturbando su relación con Carmela e Irene y, en cuanto se siente nuevamente amenazado, su inconsciente va ayudando a salir un sentimiento de culpa que no se había manifestado antes. Igual que en “Fragmento de un diario” hay un deseo manifiesto: ¡Si Carmela fuera sola...!

Retomando los cinco escenarios, podemos decir que en este cuento Amparo Dávila hace gala con los juegos del tiempo. Hay un narrador que emplea el pretérito y el copretérito y cede la narración al protagonista, quien emplea tres tiempos verbales: pospretérito, copretérito y pretérito (tiempo real), copretérito (tiempo real), pospretérito (tiempo fuera de la realidad).

Se ha dado la ruptura. El protagonista, el señor X, hace un alto en el tiempo, su tiempo cronológico, y rompe la continuidad e introduce el tiempo de la suposición. Él está anclado en el pasado –pasado que fue su presente- y decide abandonar los tiempos que indican hechos “reales” e instalarse en el pospretérito y/o en tiempos del Modo Subjuntivo. Estos últimos no están sujetos

a condición alguna, se refieren a una posibilidad también incompleta, a un tiempo fuera del ámbito de lo comprobable. Sugieren hechos que, irónicamente, careciendo de oportunidad de ser, su formulación es una grieta que se abre por donde el protagonista se desliza y abandona el hoy, lo tangible, la posibilidad de continuar viviendo como hasta entonces.

Es la huida, la construcción de un tiempo y un espacio diferentes y propios, que tienen lugar cuando aflora lo que debía permanecer oculto, cuando el señor X se desboca y entra en contacto con el horror de su existencia. Decide huir, no resolver ni enfrentar, sino huir, queriendo comprar un boleto de ida a cualquier parte. Su vida carece de rumbo, es cierto, pero ha roto con el aquí y el ahora, para irse en un viaje sin regreso.

La quinta de las celosías.

Se desprendió mi sangre para formar tu cuerpo.

Carmen Méndez.

Gabriel Valle se encuentra feliz. Es domingo por la noche y sale de su casa para ir a la quinta donde vive Jana, la mujer a la que él pretende y quien lo ha evadido siempre. Sin embargo, Gabriel recibió una invitación para ir a visitarla. En el trayecto, conocemos a través de su monólogo interno sus gustos, su estatus, su contento por el cambio de actitud de Jana. En contraste, Miguel, amigo de Gabriel, considera a Jana una mujer extraña, impregnada de un olor a formol y a balsoformo constante, debido, según Gabriel, a su trabajo como forense. El protagonista del cuento llega a la quinta lleno de ilusiones y es recibido por Jana e invitado a pasar. Las celosías de la sala de la quinta impiden que la luz se filtre; la habitación es estilo imperio y en ella hay retratos, gobelinos, bibelots, piano, tibores, lámparas. Lo que ahí ocurre es que Jana nunca escucha a Gabriel, habla de sus padres, de su maestro, el Dr. Hoffman, de sus recuerdos y se dirige a alguien que nunca hace acto de presencia, pero que se percibe en el ambiente. Después de tomar el té que le ha ofrecido la mujer, Gabriel entra en un estado de delirio que le impide ejercer su voluntad y se deja guiar por Jana hacia el fondo del jardín, a un cuarto, donde Gabriel es tundido a golpes.

La extensión de este cuento es mayor que la de los anteriores. Hay más diálogo y más detalles. La vida de Gabriel Valle –ahora sí identificado con un nombre- está más perfilada, a través de la descripción. Lo conocemos en el momento en que va a salir de su casa, atendiendo la invitación de Jana, para ir a su quinta. Se ha esmerado en su arreglo personal y está contento. Estamos leyendo los tres primeros párrafos del cuento; en el primero, el narrador en tercera persona,

omnisciente, nos ha ofrecido el presente de Gabriel en el pasado, a partir del cual arrancará hacia delante la narración, no de una forma lineal, sino con retrocesos y adelantos (analepsis y prolepsis). Es el tiempo real que ampara un cambio significativo de emociones: “En la mañana, cuando le llevó la carta, lo encontró tumbado sobre la cama, sin hablar, fumando y viendo el techo. Ella la había dejado [la carta] sobre el buró y se había salido. Así eran esos muchachos, de un humor muy cambiante”. (33) Efectivamente, porque, a partir de la llegada de la carta, Gabriel se sentía “ligero y contento”, a diferencia de antes, cuando experimentaba con sinsabor el rechazo de Jana.

Nuevamente el copretérito es usado para dibujar la cotidianidad: le había gustado siempre caminar por la ciudad al atardecer; se metía a algún bar y se emborrachaba suavemente; recordaba a Eliot. Es interesante ver cómo Dávila juega con el uso de este tiempo verbal y los soportes simbólicos externos.

Al ir contando el narrador lo que Gabriel hacía, introduce puntos suspensivos y un nuevo soporte, los paréntesis. Pongamos el ejemplo; el personaje está recitando a Eliot:

vayamos pues, tú y yo, cuando la tarde se haya tendido contra el cielo como un paciente eterizado sobre una mesa; vayamos a través de ciertas calles semidesiertas... (a veces nadie lo oía, pero a él no le importaba) la niebla amarilla que frota su hocico sobre las vidrieras lamió los rincones del atardecer... (otras veces venían los músicos negros y se sentaban a escucharlo, sin lograr entender nada, o improvisaban una música de fondo para acompañarlo) ¡y la tarde, [...]! (*Tiempo destrozado* 34)

Como puede advertirse, se recrea el acto de Gabriel en el pasado, y se introduce un comentario al respecto, hecho por un narrador testigo. Todo escrito en copretérito, el tiempo de la duración de los hechos en el pasado.

El momento en que nos encontramos con él es el del inicio de su trayecto hacia la quinta. Es el momento de la felicidad, ocasionada por la esquila que recibió y que va a detonar una serie de eventos imaginarios al gusto del personaje. Fuera, en su contexto, todo le parece estupendo. Se siente generoso, comprensivo, comunicativo, de una manera muy diferente a cuando –inicia el retroceso, el recuerdo- acompañó a Jana a su casa y ella no lo invitó a pasar. El sentimiento de humillación lo inundó, pero de inmediato vino la justificación: “[...] todo había sido una mala interpretación de su parte. Jana no era capaz de ofender a nadie, mucho menos a él; tal vez le había parecido inconveniente invitarlo a pasar a esa hora, por vivir sola...”. (35)

Gabriel Valle va en tranvía e interactúa con una muchacha que también va en él y a quien los domingos le resultan insoportables porque todos son iguales; además llueve. El panorama descrito por la mujer a la que califica de angustiada, lo lleva a compadecerla y a compararla con Jana, lo cual lo llena de satisfacción. Esta parte del cuento llega a parecer innecesaria. ¿Cuál es el objetivo de insertar un personaje circunstancial, amargado, feo? Sin ánimo de ser contundente, pareciera que Dávila quiere subrayar el estado de armonía interior de su protagonista, de felicidad, de capacidad para no perderla a pesar del contexto.

El monólogo interior de Gabriel Valle es extenso en el cuento, fluido. Habla de sus expectativas respecto a Jana, quien significa para él la estabilidad, la bonanza, el futuro: “Le gustaría hacer un largo viaje, en tren, con Jana; ver pasar distintos paisajes, no tener que

preocuparse por nada, conocer juntos muchas cosas, ciudades, gentes, tener dinero para gastar, y gastarlo sin pensar; sería bueno poder hacer el equipaje y partir, ahora mismo, mañana... (37)

Jana es una llave de acceso a otra forma de vida; aun cuando aparentemente no encontremos al protagonista en un estado de desesperación, la esquela que ha recibido pone fin a la angustia. El trayecto que está haciendo Valle de su casa a la quinta es la construcción en su mente de un mundo ideal, donde la figura central es precisamente la mujer a quien pretende. Castillos en el aire, muchos, son los que va edificando el personaje de una manera generosa, espléndida, tanto que puede regalar parte de su haber a otros: “los miraba con gusto (“también son felices”)” dice de una pareja de jóvenes que sube al tranvía.

Ese monólogo interior lleva al protagonista a recrear conversaciones que tuvieron lugar en el pasado y que traen a su mente el juicio que su amigo Miguel tiene sobre Jana: es hosca, huraña y agresiva. Gabriel vuelve a justificarla aludiendo la muerte trágica que tuvieron sus padres y, por primera vez en el cuento aparece el tema del dolor: “El dolor hace que las gentes se encierren en sí mismas y se muestren aparentemente hoscas; pero es sólo un mecanismo de defensa, una barrera inconsciente para protegerse de cualquier cosa que les pueda hacer daño nuevamente...” (38)

El elemento de la rareza del personaje femenino está dado a través de la memoria de Gabriel y no de forma continua. La linealidad cronológica no existe, los tiempos se mezclan y con ello los hechos reales con los imaginados, para un futuro, por el protagonista. Sin embargo, no hay caos, hay orden y claridad en la disposición de los hechos, en la trama. A Jana se le dan dos características singulares: es de ascendencia alemana y quiere ser embalsamadora. Colaboradora

del Dr. Hoffman, a quien solamente conocemos por referencias, ha heredado sus conocimientos y los ha perfeccionado. Esta singularidad del personaje femenino va anunciando una vuelta de tuerca, la irrupción de lo extraordinario, perturbador o extraordinario.

Por otro lado, para llegar a la quinta hay que caminar por una larga avenida de cipreses. Los cipreses, recordemos, tienen una amplia simbología, principalmente en la literatura y en la pintura. Entre numerosos pueblos han sido considerados como sagrados, longevos y con un verdor persistente.²

² En el *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, consultado electrónicamente, se brinda la siguiente información: Entre los griegos y romanos está en relación con las divinidades del infierno; es el árbol de las regiones subterráneas; está ligado al culto de Plutón, dios de los infiernos; también adorna los cementerios. El ciprés es en Europa un símbolo de duelo. Quizás se trata de todos modos de una mala interpretación, aunque sea de origen muy antiguo, del simbolismo universal y primitivo de las coníferas que, por su resina incorruptible y su follaje persistente, evocan la inmortalidad y la resurrección. [...] En la China antigua, el consumo de las semillas del ciprés procuraba longevidad, pues eran ricas en sustancias yang. La resina del ciprés permitía, si uno frotaba con ella los talones, andar sobre las aguas. Volvía el cuerpo ligero. La llama obtenida por la combustión de las semillas permitía la detección del jade y del oro, igualmente sustancias yang y símbolos de inmortalidad. Orígenes ve en el ciprés un símbolo de las virtudes espirituales, pues “el ciprés desprende muy buen olor”, el de la santidad. En el Japón, una de las maderas más usadas en los ritos del shinto es una variedad del ciprés, el hinoki: además de la utilización de diversos instrumentos, como el shaku (cetro) de los sacerdotes, hay que señalar sobre todo que el fuego ritual se enciende por frotamiento de dos trozos de hinoki. Esta madera es igualmente la que sirve para la construcción de los templos, como el de Isé. Se vuelven a encontrar aquí manifiestamente las nociones de incorruptibilidad y de pureza. También como símbolo de inmortalidad se representa el ciprés (asociado al pino) en las logias de las sociedades secretas chinas, a la entrada de la “Ciudad de los Sauces” o del “Círculo del Cielo y de la Tierra”. Los yin, dice Confucio, lo plantaban al lado de los altares de la Tierra.

Para J: A: Pérez Rioja, en su *Diccionario de los Símbolos y Mitos* –también consultado electrónicamente– el ciprés es un árbol fálico, de acuerdo a De Gubenatis, citado en el *Diccionario*: [...] es, al mismo tiempo, un símbolo de la generación, de la muerte y del alma. Pero, sobre todo, en su calidad de árbol perenne. Siempre verde, perfumado, de madera incorruptible como la del cedro, ha tomado una significación funeraria. Ya desde los tiempos paganos, se asocia con la idea de la muerte. [...] Por ello se encuentra, generalmente, en los

La elección de este elemento viene a confirmar el cuidado que tiene la autora al estructurar su narrativa y a exigirnos una lectura atenta, en la que hasta el mínimo detalle ha sido atendido. Los cipreses nos adentran al mundo del símbolo, del mito, de un tiempo que está a punto de volverse nuevo y diferente al del mundo del que viene Gabriel. Ha bajado del tranvía, faltan veinte minutos para las ocho y Jana lo espera a las ocho. Empieza a caminar por la larga avenida flanqueada por los cipreses y, sin saberlo, ha dejado atrás su tiempo real, sus hábitos y costumbres, inclusive sus fantasías: “Cuando se casaran no le permitiría que siguiera en el anfiteatro ¡y vaya que le iba a costar mucho disuadirla!”. (39) Y con el símbolo, la multiplicidad de significados, la oportunidad de buscar lo que subyace en la elección de tal o cual elemento, de tal o cual palabra, de tal o cual metáfora. Y vamos descubriendo la riqueza del texto al que nos aproximamos, riqueza bordada sin descuidar ningún elemento del cuento.

Esos cipreses que le dan la bienvenida son un indicio de lo que se avecina. Trátese de una significación o de otra de las anotadas, todas concuerdan en la angustia, la muerte física y, simultáneamente, la inmortalidad. Ahí va Gabriel Valle, como si transitara por una senda hacia el patíbulo, una senda por demás sin ruido, en un lugar retirado, solo, peligroso, adjetivos elegidos por la autora: “En los periódicos siempre aparecían noticias de asaltos y de...” escribe la cuentista, asaltos y ... ¿qué más? Los puntos suspensivos son elocuentes, no podemos esperar más que algo peor que un asalto. Aún no sabemos qué ni podemos imaginarlo, pero nosotros, a

cementerios. // En la simbología del cristianismo, significa también la angustia, la inmortalidad o la mansedumbre.

diferencia del protagonista, estamos siendo preparados, advertidos con indicios diría Todorov, puestos en la sospecha diría Ricoeur, amedrentados diría Freud.

En un estado de inocencia, Gabriel Valle sigue elaborando en su mente historias futuras, mientras se aproxima a la quinta. Desde el momento en que entra, Jana tomará las riendas de la situación. Es muy interesante la caracterización de este personaje. De la manera como Valle la encuentra, sabemos que Jana lleva un vestido de seda gris, casi blanco, pegado al cuerpo; el pelo rubio cayendo suavemente sobre los hombros. Su mano fría y húmeda y sus ojos increíblemente brillantes, las pupilas dilatadas, inmensas y lagrimeantes. Así descubre Valle a la mujer y, después de haber visto de cerca por primera vez esos ojos, “[...] sintió que un escalofrío le corría por la espalda mientras la sangre le golpeaba las sienas...” (44)

Hay dos personajes en escena que no podrán entablar un diálogo, a pesar de los esfuerzos de uno de ellos. De un lado, Valle busca en Jana a su receptor, pero ella no acepta ese papel. Nunca descodifica el mensaje enviado por su invitado, simplemente lo ignora y convierte el encuentro en un monólogo, a través del cual evoca a sus padres, principalmente a su padre, por quien revela admiración profunda. En esos recuerdos aparece también el Dr. Hoffman; son cuadros bellos, con escenas cotidianas llenas de perfección que construyen un muro imposible de franquear por Valle, quien comienza a sentirse abrumado por el escenario, la protagonista y los recuerdos de ella. Ese ámbito es también un espacio en el tiempo sacado del presente, ajeno a él, no solamente porque se refiere a un ayer, sino porque ese espacio se ha anclado en la quinta como el presente de Jana. Es una dimensión temporal fuera de la real dentro del relato. Tanto los objetos como las

personas, incluyendo a Jana, prescinden del tiempo real que se vive fuera de la quinta. Es una isla temporal dentro de un tiempo real, producto de la voluntad de Jana de no insertarse en el ámbito regido por las leyes del calendario común. Y Valle, sin saberlo, ha entrado en esa dimensión y, a su vez, sufrirá un nuevo desprendimiento dentro de esa isla temporal, con lo cual habrá una doble ruptura.

El perfil de Jana tiene ecos de automatismo. Sin tratar de establecer una comparación, quizá forzada, con Olimpia, en “El arenero” de Hoffman, este personaje femenino nos invita a pensar en ella, principalmente por su falta de contacto con lo que la circunda, por su actitud de indiferencia, de no escucha, de no respuesta, una recitadora de hechos pasados. Claro está que Jana va a ser un personaje aún más siniestro que Olimpia, pues ésta es una autómatas, mientras que la primera es... A la manera de Amparo Dávila, sólo podemos usar unos puntos suspensivos para calificar el personaje. ¿Qué o quién es Jana?

Al igual que en el cuento de Hoffman, la mirada es un hilo conductor en la trama. Tanto Olimpia como Jana revelan a través de sus ojos su vacío. En el caso de la mujer del cuento de Dávila, son “ojos que no me atrevo a mirar de frente cuando sueño”, “estos ojos no podría él guardarlos para su soledad, para aquellas noches en que vagaba por la ciudad y no tenía más refugio que meterse en algún bar y beber [...]. (46)

Hemos arribado al mundo de lo siniestro. Más bien, Valle ha sido insertado en él contra su voluntad. En adelante, el personaje va a emparentarse con los protagonistas de los cuentos anteriores: proveniente de una situación angustiada, busca una salida a la misma, rompe con el mundo que lo circunda, accede a una nueva dimensión temporal y espacial y ¿se salva?, ¿se

pierde? En el caso de Valle, hay un grado de inocencia que vuelve su circunstancia aún más cruel.

A la personalidad estremecedora de Jana hay que añadir la otra presencia, encargada de elevar el nivel de tensión en el cuento. El sentido auditivo es el encargado de registrar esa presencia: se escuchan pasos y una respiración acelerada que perturban a ambos. Es una presencia indirecta, nunca percibida por la vista. Valle comienza a experimentar incomodidad y, con ello, a perder dominio de sí mismo. Jana crece: “Jana calló bruscamente y su cara se endureció. Nunca había visto Gabriel aquella expresión tan dura, tan fría, tan distinta de la que él amaba, de la que él guardaba dentro de sí”. (43) Es como retirar el paño que cubre una pintura y dejar salir a la luz la figura que había oculta. Jana está siendo desvelada.

El lenguaje se va tornando más agresivo: respiración tan agitada como la de una fiera en celo, atmósfera asfixiante, todo parecía rígido allí “y con ojos, miles de ojos que observaban, que lo cercaban poco a poco, y la respiración, detrás de la puerta, aquella respiración que empezaba a crisperle los nervios”. (43) La atmósfera se va tiñendo de aturdimiento y asfixia. Valle está solo, mientras que Jana tiene a Walter, de quien no sabemos ni sabremos nada. Una lectura simplista identificaría este personaje con el sirviente, por ejemplo; lo cierto es que, como ya se dijo, ignoramos todo acerca de Walter, inclusive, ignoramos si es él quien respira agitadamente, si son sus pasos los que se escuchan, si es un ser humano o no. Es inevitable aludir a una pintura de Remedios Varo: *Presencia inesperada*. Cito a Janet Kaplan (*Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*:1998):

En *Presencia inesperada* [...] el potencial de violencia está cargado de erotismo. Una dama con los rasgos faciales de la pintora, sentada en una butaca en un salón, está mirando el tablero de una mesita que tiene delante, parcialmente despellejada para que pueda salir algo tan antinatural como una larga viña rastrera cuyas raíces nervudas se ramifican por el espacio, reptan, por el suelo, suben por las paredes y salen por las puertas de una habitación que por lo demás está vacía. Esta inquietante imagen de un crecimiento vegetal incontrolado se complica con la extraña aparición de un hombre que irrumpe de la tapicería del respaldo de la butaca para chupar con lascivia el cuello de la dama [...] . Ruptura, penetración, crecimiento sinuoso [...] Con mirar lo que hay debajo de la superficie de una mesa de madera, aparentemente sencilla, la mujer ha liberado una energía abrumadoramente fecunda y siniestra. (158-159)

Al ver el cuadro, de inmediato se experimenta la angustia ante la irrupción de lo extraordinario, es decir, de lo insólito y, por ende de lo fantástico. Mientras que en la pintura a la que aludimos, se hurga debajo de la superficie de madera de una mesa, en el cuento, Valle ha comenzado a hurgar en la quinta, en el salón estilo imperio, tras las fotos, el piano, las pinturas, los bibelots, etc. Ha escuchado unos pesados pasos, una densa respiración jadeante. Su condición de persona está siendo ignorada y sometida por un extraño ser con apariencia de mujer, quien lo ha ido conduciendo al momento de la ruptura:

-¿Está bien de azúcar?

Sí, gracias- contestó él. Qué importancia podía tener ahora el azúcar, las palabras, si todo estaba roto, perdido en el vacío, en el sueño tal vez, o en el fondo del mar, en el capricho

de ella, o en su propia terquedad que lo había hecho creer, concebir, lo imposible, aquellos meses...

Y la ineludible consecuencia:

Todo falso, fingido, planeado, actuado tal vez. Sintió de pronto un enorme disgusto de sí mismo y el dolor de haber sido tan torpe, tan ciego, tan iluso: dolor de su pobre amor tan niño. La miró con rencor, casi con furia, con furia, sí, desatada, de pronto desenfrenada y terrible. (46)

Después de una adecuada preparación, el tiempo ha dejado de regir la vida del personaje, al menos, el tiempo cronológico. “El reloj de la chimenea dio la media, la noche se había eternizado para Gabriel y el tiempo era una línea infinitamente alargada”. (44) Es oportuno incluir la siguiente observación. Hasta antes de que Jana le sirva el té a Gabriel, éste ha tenido conciencia de lo desusado del ambiente al que ha accedido: se ha percatado de la singular personalidad de Jana, de la presencia de “alguien” más en esa casa, quizá llamado Walter., de su acoso y agresividad, todo lo cual está siendo controlado por ella. Gabriel lo está viviendo con sus sentidos, no ha estado bajo la influencia de alguna droga, hasta el momento. Estamos con Todorov, cuando se refiere a la intervención de fuerzas sobrenaturales, entendidas éstas como aquéllas que provocan una modificación rápida, gracias a la transgresión de la ley; se trata del material narrativo que mejor cumple la función de modificar la situación precedente y romper el equilibrio (o desequilibrio) establecido. (Todorov 196). Ya habíamos anotado que podríamos suponer que la ley transgredida se refiere a la que establece un orden tomado en consenso, en torno a lo que convenientemente se llama realidad. Sin embargo, no olvidemos que ya se ha dado

la ruptura de ese orden consensuado y entramos a una nueva dimensión temporal y, por consecuencia, espacial, con un nuevo ingrediente: el horror.

Jana le ha servido un té y Gabriel comienza a experimentar sopor, mareo, alucinación y pérdida de la voluntad. En su cordura ya había advertido la rareza del mundo al que había entrado; en el estado provocado por la infusión, Valle se ha puesto en manos de sus victimarios: delante de él, siguiéndola con fiel obediencia, Jana; detrás de él, los pasos duros, sordos y pesados. Es el elegido para el sacrificio, el chivo expiatorio de un ritual desconocido, pero ya ineludible, conscientemente ineludible: “[...] todo estaba perdido, ya no había esperanza ni deseo de buscarla, quería apresurar el final y caer en el olvido como una piedra en un pozo [...]. (48)

Amparo Dávila nos ha llevado a un mundo donde se han conjugado elementos muy diversos – juego con el tiempo, fantasía, horror, ritual, mito- en una simbiosis perfecta. La construcción sintáctica está hecha con base en oraciones simples, en su mayoría, en racimo: “[...] y los pasos cada vez más cerca, una sombra se proyectaba adelante y él ya no sabía cuál de las dos sombras era la suya: los pasos estaban ahora junto a él y aquella respiración jadeante...” Gracias al empleo de oraciones simples y cortas, una tras otra y, finalmente, los puntos suspensivos, se produce un efecto del que estaría orgulloso Poe. La aparente sencillez de esta estructura sintáctica –en realidad muy trabajada- impacta, crea una atmósfera de terror profundo, por más de una razón. Entre ellas, por esa cualidad de oscuridad en la interpretación, de rompimiento de límites y de falta de asidero a la realidad con sus reglas claras, precisas, producto de un acuerdo humano que permita evitar lo inevitable.

Un último párrafo para dar fin al cuento, mas no a lo narrado. Valle, Jana y aquello –imposible darle un género- productor de la sombra, los pasos, la respiración, han entrado al cuarto en el fondo del jardín. Cuarto que se viste de centro ceremonial donde va a tener lugar un sacrificio. La sacerdotisa está al centro, desafiante, entre dos féretros de hierro. El victimario cae sobre él: “[...] rodaron por el suelo a oscuras, entre golpes, gritos, carcajadas, olor a cadáver, a éter y formol, entre golpes sordos, brutales, de bestia enloquecida, resoplando, cada vez más... Y los ojos de Jana eran como los ojos de una fiera brillando en la noche, maligna y sombría...”. (49)

El círculo iniciado al principio del cuento va a cerrarse; no quedan eslabones sueltos. Aquellos puntos suspensivos que aparecieron cuando Jana hablaba de su padres, aquella referencia al formol, aquel comentario acerca del interés de Gabriel por conocer la casa y la vida de Jana, todo viene a quedar hilvanado en las palabra con las que termina, como ya se dijo antes, el cuento, mas no lo narrado:

-Sheeesss, no tanto ruido, que puedes despertarlos –decía Jana.

La celda

En el fondo, immanente a nuestra naturaleza, llevamos la locura: se infiltra en nuestro sueño, irrumpe en pasiones,

inspira una literatura fantástica.

Enrique Anderson Imbert.

María Camino vive con su madre y su hermana Clara. Desde el inicio del cuento, a sólo ocho renglones de haber iniciado el relato, sabemos que algo sospechoso le sucede. Inicia su día como siempre y continúa con su vida cotidiana aparentemente igual. Recibe, junto con su madre y hermana, a los Olaguíbel, amigos con los que comparten veladas jugando a las cartas. Sin embargo, cuando llega la noche, María muestra, sin ser notado, miedo porque tiene que subir a su cuarto donde la espera *él*. Para huir de esta situación siempre amenazante, decide conquistar a José Juan Olaguíbel, lo que consigue y se compromete con él para casarse. Durante el tiempo que duran los preparativos para la boda, se va operando en María un significativo cambio de emociones: lo que antes de su compromiso le causaba miedo y horror, ahora la entusiasma, a tal grado que llega a detestar la presencia de su prometido y todo lo relacionado con la boda. El último párrafo del cuento nos muestra a María en un monólogo escrito con otro tipo de letra, aparentemente encerrada en una celda llena de ratas y moscas, refiriéndose al pasado, en el que queda sugerida la muerte de José Juan Olaguíbel. Es un ahora en el que María Camino se reconoce perteneciente a *él*.

Estructuralmente, “La celda” marca dos grandes momentos, claramente establecidos en el relato. Hay un pasado que está siendo recreado por el narrador desde la primera línea: “Cuando

María Camino bajó a desayunar, ya estaban sentadas en el comedor su madre y su hermana Clara” (50). Y hay un ahora, que no necesariamente es un presente: “Ahora ya no podría hacer eso, ni nada. Ya no tendría paz ni tranquilidad”. (51) “Ahora el tiempo también se ha detenido” (57). Como en ninguno de los cuentos anteriores, la suspensión del tiempo real dentro del relato es explícita y la ruptura entre el tiempo de la vida cotidiana, con sus costumbres, y el tiempo nuevo, con sus avatares, queda completamente en evidencia.

María Camino tiene una vida ya hecha, pertenece a una familia conservadora, en la que es usual tejer, jugar cartas y hacer mermeladas, labores todas muy femeninas, cultivadas por su madre –a quien se dirigen empleando el pronombre “usted”-, su hermana y ella misma. Mundo en el que el matriarcado impera de una manera suave y eficaz, sin notarse, pero con una firmeza que no admite opiniones. Y precisamente en este mundo de mujeres guardadas va a aparecer el elemento perturbador: *él*.

Podría el lector pensar que ese *él* va a romper el orden establecido, introduciendo la tentación de violentar el sistema de valores que gobierna el mundo de los personajes; sin embargo, no es así. La presencia masculina está representada por Mario y José Juan Olaguíbel, quienes vienen a completar el cuadro de una sociedad conservadora, tradicional, seria, puesto que se adhieren a las normas sociales y éticas en las que viven las mujeres Camino. De ninguna manera, alguno de ellos significará la ruptura del orden, al contrario. Mario Olaguíbel y su primo José Juan añadirán el toque perfecto al cuadro: ambos pretenderán a las hermanas y querrán casarse con ellas. Lo que Juan José ignora, y nosotros como lectores también en este momento del desarrollo del cuento, es que será la víctima de la intrusión de *él*.

Amparo Dávila tiñe rápidamente con el color del misterio y la trasgresión de la normalidad su historia. El planteamiento está hecho de estos dos elementos que serán constantes a lo largo del cuento. Decíamos que hay un pasado y un ahora; en el pasado está María Camino tratando de conservar la apariencia de una vida cotidiana normal, sin sobresaltos. El narrador en tercera persona inicia el relato situándonos en el día en el que se inicia el malestar de María, que debe guardar en secreto, cuidar celosamente, ocultar, a pesar de su palidez y de sus ojeras; a pesar de que lo que le sucede le hace experimentar un frío corriendo por su espalda.

Comienza la lucha por controlar el tiempo, por respetar la puntualidad para no despertar sospechas, por fingir que su retraso se debe a que el reloj se detuvo, por cumplir con las ceremonias de las veladas, pero tras esa máscara de costumbre, María Camino “ya no podría hacer eso, ni nada. Ya no tendría paz ni tranquilidad”, lo único que le quedaba era llorar sordamente. (51)

Hemos leído una cuartilla y media aproximadamente y ya tenemos un panorama completo del ambiente, de la personalidad de la protagonista, de la existencia de un problema, del misterio que lo rodea y de la tragedia que alberga el corazón de María. Además, no ha aparecido aún el motivo de tal estado de zozobra de la protagonista, no ha sido denominado, ignoramos qué sucede, pero ya percibimos la tensión.

Un espacio en blanco se interpone entre el planteamiento y el inicio del desarrollo. Dos nuevos personajes son introducidos, los Olaguíbel. Nuevas pistas de la angustia experimentada por María nos son dadas:

Esa noche María pidió que le permitieran jugar con ellos. [...] Ella habría pensado que tal vez el juego lograra distraerla un poco. Pero resultaba inútil ese esfuerzo. No podía concentrarse y jugaba torpemente. A cada momento miraba el reloj sobre la chimenea, espiaba las puertas, oía pisadas. (52)

El tiempo está marcado y resulta amenazante; el reloj determina el momento en que María debe subir a su cuarto y “al abrir la puerta tuvo la sorpresa de aquella presencia...”. (52) Es la primera mención del factor transgresor, aún indeterminado, solamente una presencia inesperada y atemorizante. Así va construyendo Dávila su trama, a base de indicios, de omisiones, únicamente sugiriendo, dejando al lector el trabajo de preguntar y no obtener respuesta y de elucubrar, pero, lo más sorprendente, de irse involucrando con el suceso completo.

Como en otros cuentos, la tensión se va gestando de menos a más, la adjetivación juega un papel fundamental: gran malestar, cohibida. Terror desorbitado. Manos temblorosas y torpes, tremenda tortura, días huidizos, noches interminables, etc. La selección de las palabras es, como siempre, cuidadosa y se centra en lo siniestro, donde la autora se mueve a su gusto. Lo sorprendente es que no se repite, es siempre original, tanto en la anécdota como en la forma de construir la trama de cada uno de sus cuentos. Podemos decir que en cada una de sus tramas, la urdimbre es original, cosa que alude a su gran capacidad creadora. Esa disposición de los hechos a la que alude Ricoeur está siempre inserta en el tiempo, pero para destrozarlo y, de inmediato, crear una nueva dimensión. En “La celda” ha venido siendo lineal en el pasado, empleando el copretérito y, con expresiones entrecomilladas, recrea diálogos que también tuvieron lugar en ese pasado –“esa niña siempre fatigada y sin ánimo para nada ahora está activa constantemente”- o

mediante los guiones que introducen precisamente una conversación “-Vamos, vamos, querida, piensa tus jugadas- le decía de vez en cuando para no mortificarla”. En este relato nos ha llevado cronológicamente, sin malabares temporales, hasta el momento.

“Aquella presencia” ha hecho su aparición declarada en la vida de María y comienza a hacer estragos, ensombreciendo su rostro, haciéndola temblar y palidecer. El imperio de la angustia se ha establecido y el narrador en este momento, totalmente omnisciente, declara:

María no lograba apartar de su mente, ni un solo instante, aquella imagen. Sabía que estaba condenada, mientras viviera, a sufrir aquella tremenda tortura y a callarla. Los días le parecían cortos, huidizos, como si se le fueran de las manos, y las noches interminables. De sólo pensar que habría otra más, temblaba y palidecía. *Él* se acercaría lentamente hasta su lecho y ella no podría hacer nada, nada... (53)

La cita es rica en significado. En primer lugar, por el fatalismo que encierra: la protagonista está condenada, es decir, no tiene opción de liberarse de aquello que la somete. Por otro lado, está perdiendo control sobre el tiempo, o, dicho de una mejor manera, el tiempo se está volviendo contra ella: acorta los momentos de alivio y prolonga los de tortura, además, se repite una y otra vez. Es una condena que, por temporal, es atemporal: día, noche, siempre. Y, en tercer lugar, después de tres cuartillas y media de extensión, aparece el denominativo de aquello que asuela la vida de María Camino: *Él*, escrito con un tipo de letra diferente al resto de la escritura del cuento.

Él viene a ser una metáfora, un símbolo, mucho más que un pronombre. *Él*, a la vez que denomina, pierde su significación original porque no va en lugar de un nombre, simplemente es

una forma abstracta de nombrar lo innombrable. Nuevamente estamos en el mundo de la ruptura, de la indefinición, de la transgresión del límite de la normalidad, de la realidad asible y habitual.

Ante esta violencia, sólo queda a María un camino: Juan José Olaguíbel, salvador y, como tal, víctima propicia: “[...] Juan José Olaguíbel podría ser un refugio para ella, o tal vez su única salvación. Podría casarse con él, viajar mucho, irse lejos, olvidar... Tenía bastante dinero y podría llevarla adonde ella quisiera, adonde *él* no la encontrara”. (53) El tono del cuento continúa fluctuando entre la apariencia de una vida normal y el horror que subyace en el interior del personaje principal. No hay ningún acto de agresión física, como lo hubo, por ejemplo, en “La quinta de las celosías”, la violencia se nota a través de las palabras que designan el sufrimiento de María Camino, que se acentúa al contrastar con la vida que sigue su curso alrededor, inclusive haciendo de ella una participante central de los acontecimientos: la preparación extenuante de su futura boda con Juan José Olaguíbel. María de día y María de noche, sorteando los avatares – palabra muy precisa para expresar lo que está sucediendo- en ambos momentos: diurnamente, representando el personaje de la prometida, de la hija de familia, de la hermana; nocturnamente, predestinada a perder una batalla que lleva a cabo en silencio, sola, en medio del pánico.

Para el mes de diciembre, María había... ¿perdido la batalla? Dávila inicia el juego de las no certezas. En un principio, convenció al lector de que en la vida de María Camino estaba sucediendo algo inexplicable, fuera de lo normal que, en determinado momento, podría aceptar el calificativo de sobrenatural. “Una presencia extraña” que hace su aparición en el cuarto de María y la llena de intranquilidad, de susto. Vemos la lucha interna del personaje, empeñado en zafarse de esa presencia y de mantener oculto lo que le está sucediendo. Pero María se apellida Camino

y, efectivamente, ha echado a andar obligadamente por una senda sin retorno. María está en tránsito, ya no pertenece a su mundo original, está pero no está, se encuentra totalmente lejana y en este *interin* sufre una transformación inadvertida: la zozobra causada por el acontecimiento de la presencia de *él* se ha vuelto felicidad. Si en un principio su recámara es un sitio amenazante y sórdido al que no quería entrar por la noche, ahora es un ámbito deseado, y el espacio seguro que significaba el resto de la casa, su madre, su hermana, los Olaguíbel es calificado como “cerco”, tanto que leemos lo siguiente: “Cuando María oyó aquella noticia [la del viaje de Juan José a Nueva York] experimentó una gran felicidad, de sólo pensar que se libraba de su presencia por unos días. Sintió que aquel cerco, que empezaba a estrecharse sobre ella, de pronto se rompía”. (56) Inesperado cambio en el desarrollo del cuento. Inicio de la ruptura con el aquí y todas sus implicaciones. El personaje tuvo acceso ya a otra dimensión fuera de la realidad común, logrando con ello un nuevo conocimiento. Aludiendo a su apariencia de contento y ligereza, a sus ojos brillantes y su sonrisa espontánea, Clara le dice: “Tienes el aspecto de las mujeres satisfechas”, ante lo cual “María comprendió todo en aquel momento”. (56)

Cuánto detalle en la escritura y cuánta precisión en el uso del lenguaje, de los signos. Recordamos a Ricoeur cuando afirma que todo símbolo es signo, mas no todo signo es símbolo. Dávila hace alarde de dominio del lenguaje en sentido figurado, lo vuelve polisémico. La aparente concisión, economía en la estructura sintáctica –ya lo habíamos advertido- es una forma de escribir poética llena de significación. Se aleja por completo de las expresiones manidas y renueva el lenguaje integrándolo en un todo y dándole así plurales significaciones. Efectivamente, en los textos de Amparo Dávila se hace patente la importancia de la oración por

encima de la palabra, por un lado, y, por otro, el excedente de sentido del símbolo. De ahí la posibilidad de la interpretación de sus textos.

Estamos llegando al clímax de la narración, al momento cuando María, a través de ese narrador en tercera persona que integra a la primera, reconoce: “Y supo por qué era tan feliz. Estaba ganada para siempre”. (56) Y nosotros como lectores también, porque nos hemos dejado conducir, a pesar de nuestras preguntas sin respuesta, a este punto de la narración. Siguen las transformaciones; la rabia por la cancelación del viaje de Juan José, es calmada únicamente por *él*.

Es la última noche del año, con su referente de final de una etapa y comienzo de otra. Es apagar el fuego viejo y encender el nuevo. Es cubrir la última pirámide con una nueva. Es renovarse, es romper, es iniciar. Es el *illo tempore* traído al presente y, en consecuencia, anulado como tal. Durante la celebración, “María sabía muy bien dónde estaba su única felicidad, y aquella fiesta fue larga y agotadora. Las manecillas del reloj no se movían. El tiempo se había detenido...”. Un soporte simbólico externo, un espacio en blanco, y continúa el relato: “Ahora el tiempo también se ha detenido...”. (57) Todos los recursos concentrados en la misma intención: una explosión de rupturas: del tiempo, de la realidad, de la coherencia, de los acontecimientos. Es oportuno recordar lo que Lancelotti dice acerca de la temporalidad del cuento. Le asigna un carácter retrospectivo, es decir, le da al cuento como característica definitoria de su temporalidad, “la vigencia de un pasado activo”, la cual, a su vez, explica su naturaleza insular y su forma cerrada, así como

[...] su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, apuran la fuerza del acontecimiento en la medida en que introducen una pausa (un escándalo) en la marcha continua y vegetativa de la vida. Y esta pausa, que, como un corte transversal., detiene la existencia en un “tempo” absoluto, configura el receptáculo temático del cuento. Por este camino se vuelve a la insularidad del género, puesto que la pausa, tanto como el “caso” (o lo extraordinario, que en el fondo es lo mismo) son aislantes ideales que conducen necesariamente a la forma breve. (*De Poe a Kafka* 35)

Dávila, en esta ocasión, no quiere dejar lugar a dudas en una sola cuestión: en la suspensión del tiempo real dentro del relato. La tipografía nos va a situar en una nueva dimensión temporal, en los dominios de *él*, de esa fuerza que en un abrir y cerrar de ojos ha devastado el mundo de María Camino, un mundo del que salió para llegar a otro que parecía mejor, pero que finalmente lo vemos teñido de colores tristes y sombríos. La tercera persona ha dejado el lugar a la primera en un monólogo lleno de violencia. Es un ambiente sórdido, atemporal –el día se junta con la noche-, de dolor físico –mis huesos me duelen-, insalubre –moscas y ratones. Es un “castillo” donde María está prisionera y, a través de la memoria, habla de su casa, especialmente de la chimenea que había en la biblioteca del padre –única mención a la figura paterna-, porque en el sitio donde se encuentra hay frío y humedad. Pero quien rige es *él* personificado en el miedo. El fluir psíquico del personaje nos lleva a su pasado inmediato y se centra en un elemento que ya había aparecido en otro cuento, en los ojos, ojos brillantes y fijos. La mirada, desde Hoffman, se

vuelve un recurso muy valioso en este tipo de cuentos, ya que acompaña significativamente la aparición de un elemento sobrenatural. Lo mismo sucede con el espejo, como se verá más adelante.

El cuento mantiene aún en el final el tono de inferencia. Poníamos en duda si María había ganado la batalla. No lo sabemos, nada más tenemos lo que la autora ha querido darnos y esto es que María no podrá hacer nada en la celda donde está, cuando *él* llegue, ni siquiera coger ratones.

Final de una lucha

Hay ciertas pistas en la escena de un crimen que por su naturaleza nadie puede recoger o examinar ¿cómo se recoge el amor, la ira, el odio, el miedo...? Son cosas que hay que saber buscar.
Dr. James T. Reese

Un narrador omnisciente nos cuenta que Durán está comprando el periódico, cuando se ve pasar a sí mismo, acompañado de una rubia. A partir de ese momento, se va a dedicar a seguir a la pareja, para averiguar quién de los dos personajes masculinos es real y quién solamente una sombra. Durante el relato, conocemos el pasado desafortunado del protagonista, quien en su juventud amó a Lilia y nunca fue correspondido, más bien humillado. Por años guardó rencor y para intentar olvidarla se casó con Flora, sin estar enamorado de ella. Pasaron los años, y de pronto se encuentra consigo mismo. Sigue a su doble y a la mujer con quien va y que usa el perfume que él, en su juventud, regaló a Lilia. Descubre dónde vive la pareja; en el momento en que ella está siendo golpeada por su doble, interviene y tiene lugar una lucha “larga, sorda y terrible”. Sabemos que la mujer, Lilia en realidad, muere, que el protagonista lucha hasta que sólo quedara él o el otro. Durán abandona la casa a medianoche, herido.

“Final de una lucha” es un cuento fascinante y excelentemente logrado. En él Amparo Dávila hace alarde de finura y dominio en el arte del cuento. Conjuga en este relato todas sus habilidades, tanto en cuanto a técnica como en cuanto a tema.

Se podría argumentar que el asunto del “doble” no es original, sin embargo, el tratamiento, sí. Y, me atrevería a decir, que el tema también es original, por el contexto en el que surge y que define, sin lugar a dudas, la temática de la narrativa daviliana. Como en el resto de los cuentos de

Tiempo destrozado hay una causalidad fatal en los sucesos que arman la trama: “La vida monótona –ya sea laboral o doméstica- lleva a los personajes de Amparo Dávila a fabular historias tormentosas/trágicas que viven como reales. Los temas de la locura, la paranoia y el miedo en el que viven sus personajes, los llevan a participar en actos siniestros, ya sea como ejecutantes o como seres que padecen y aceptan lo ominoso como una forma de vida o un destino”. (*La Jornada Semanal* s/a no. 565)

¿Cómo abordar este cuento? Partamos del primer grupo de oraciones con el que se inicia: “Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia”. (59) Si decidiéramos no leer más, tendríamos en estas dos oraciones suficiente material para interpretar. Ahí está el planteamiento, el tema, el *quid* de este relato, pero todavía nos espera un espléndido desarrollo, un clímax excitante y un final perturbador.

Durán se ha visto a sí mismo, se ha identificado perfectamente, ha reconocido su traje, su corbata y no puede salir de su estupor. Sin embargo, su mente no se nubla, simplemente, como buen héroe buscador con una misión –nos recuerda a Propp y su teoría sobre las funciones de los personajes en el cuento maravilloso-, decide actuar y realizar la “búsqueda”. Además de este elemento como parte fundamental de la trama, se nos ofrece un personaje que es espectador de sí mismo, en adelante, que se ha duplicado – es el tema del doble, al que Todorov llama “polisemia de la imagen” y que implica una ruptura con el mundo-, que lo acepta con cierta naturalidad. En esa aceptación encuentra la motivación para “saber quién era el otro y dónde vivía. Necesitaba averiguar cuál de los dos era el verdadero. Si él, Durán, era el auténtico dueño del cuerpo y el que había pasado su sombra animada, o si el otro era el real y él su sola sombra”. (59)

Desde el inicio, se ha dado la ruptura en la normalidad de la vida de Durán. Comienzan los hechos extraordinarios que van a hacer posible un riquísimo juego temporal dentro del relato, el cual expondremos a continuación.

El cuento inicia con la concordancia entre tiempo copretérito y pretérito: “Estaba comprando el diario de la tarde, cuando se vio pasar”. Hacia delante linealmente: “Desde la tarde aquella en que se vio pasar, Durán estaba bastante mal. Cometía frecuentes equivocaciones...”. Hacia adelante linealmente: “Un día aparecieron nuevamente”. Hacia atrás por la evocación: “Aquel perfume que Lilia usaba siempre y que un día él le había regalado haciendo un gran esfuerzo al comprarlo”. Hacia atrás, paréntesis con cambio de tipo de letra y juego con el narrador: “*Había llegado con gran timidez a la tienda, contando el dinero para ver si era suficiente...*”. Retoma la narración en el pretérito y con el tipo de letra normal: “Bajaron del tranvía”. Hacia atrás, nuevo paréntesis con cambio de letra: “*Había tenido tanta paciencia pensando que a la larga la ganaría*”. Retoma la narración en el pretérito y con el tipo de letra normal: “Tocó nuevamente el timbre”. Hacia atrás nuevo paréntesis con cambio de letra: “*Lilia estaba muy bella con un vestido de raso azul*”. Retoma el pretérito con letra normal: “Volvió a tocar el timbre, nadie respondía”. Hacia atrás, siguiente paréntesis temporal con otra tipografía: “*Lo único que quiero es que me dejes en paz, no volver a verte nunca*”. Retoma el pretérito extensamente. Es el momento del clímax, de la lucha: “La lucha fue larga y sorda, terrible”. Último eslabón de tiempo: pretérito inmediato: “Hacia la medianoche salió Durán de la casa”.

Ricos juegos temporales que, en cada estrato, corresponden a un estado emocional diferente del personaje principal. En el pasado lejano al momento en que inicia la narración, se trata de un

solo Durán, humillado, pobre, estudiante, inconforme. Lo conocemos a través del narrador en tercera persona. En el pasado inmediato, presenciamos la duplicación del personaje: quién es quién, quién es corpóreo, quién es sombra, cuestión planteada por el mismo Durán y que resulta el objetivo de su misión: acabar con la sombra. Lo interesante es que él no atina a identificar su propia naturaleza. Ésta ha quedado en entredicho, no sabe si el Durán que compra el periódico y ve pasar al otro con la mujer es el sujeto ni si a quien ve pasar es la sombra del mismo. Es, después de la sorpresa, la primera duda que lo asalta y que lo coloca en una zona indeterminada respecto de la realidad, su realidad. Si en su espacio puede suceder eso, también debe estar sucediendo en su tiempo; este pronombre –su- se refiere, entonces, a un espacio y a un tiempo diferentes a los que han venido conformando su mundo habitual, y que son los vividos por el otro. Pero, no olvidemos, que Durán accederá a ambos, cuestión por demás extraordinaria.

El tiempo marcado por la letra cursiva y que va siendo intercalado a manera de mosaicos nos lleva al pasado, pero visto a través de una memoria –no me atrevo a decir que se trata de una memoria puesta en palabras por el mismo Durán ni por el narrador omnisciente en tercera persona- que emerge de lo más íntimo y lo más sentido de quien narra. Por momentos, pensamos que cuenta Durán, por momentos, no, pues hay una tercera persona refiriéndose al protagonista; sin embargo, como ya lo expusimos, es este narrador que en circunstancias precisas funde ambas posibilidades y da al relato un tono aún más intenso, más vivencial. En esos cuadros, conocemos los sentimientos de frustración y dolor de Durán guardados por años. Sentimientos que son el sedimento, el humus propicio para que, sin prisa, poco a poco vaya germinando la planta de la insatisfacción permanente, regada por el rencor y el deseo de ¿justicia?, ¿venganza.?

Nuestro héroe –no sabe que lo es- está en un momento de crisis. Quisiéramos poner un adjetivo al sustantivo, pero es imposible. En adelante, estará bastante mal, nervioso, irritable, distraído, con un sentimiento de culpabilidad respecto a Flora que le impedirá tocarla, acercarse a ella, porque ha traído a su presente el amor que, alguna vez, le inspiró Lilia. Sí, la mujer con la que se vio aquella tarde pasar, es Lilia, el objeto deseado y odiado, el móvil tanto de la disociación de su personalidad, como de su vida miserable sentimentalmente hablando y, ahora, de la lucha que habrá de librar con su enemigo –combate entre el héroe y su agresor, diría Propp.

El tema del doble, literaria y psicológicamente hablando, es muy abundante, lo sabemos. Otto Rank, connotado discípulo de Freud, en 1914 escribe dos ensayos: *The Double* y *Don Juan (Imago)*, a partir de un film de H. H. Ewer –*The student of Prague*- y de Don Giovanni de Mozart. En palabras de Rank, “In both texts, there is a question of problems going back to the most remote origins of mankind, which continue to have a profound influence in art. These problems are ‘the relationship between individuals and their own ego and the threat of its complete destruction by death’ (citado en Sophiede Mijolla-Mellor en *Don Juan and the double: Information and Much More from Answers.com*).³

Es apasionante lo que este psicoanalista propone acerca del tema. Sophiede Mijolla-Mellor, en su artículo, comenta en síntesis la propuesta de Rank en su obra *The Double* y dice: “ In *The Double* he explores the theme of the double in literature as a kind of shadow, reflection, portrait,

³ En ambos textos, se trata de un asunto en torno a problemas que van hacia atrás, hasta los más remotos orígenes de la humanidad, y que siguen teniendo una profunda influencia en el arte. Estos problemas se refieren a la relación entre los individuos y su propio ego y la amenaza de su completa destrucción por la muerte. (Ésta y las otras traducciones son mías).

twin, or even duplication of mental life resulting from amnesia or manipulation (as in Robert Louis Stevenson's *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*). Rank examines various possibilities, including the terrible consequences if the shadow is lost and the independent double persecutes the ego".⁴

Pero quizás lo más interesante para nuestro trabajo, se refiera a lo que Sigmund Freud, en su ensayo, "The Uncanny", reconoce acerca del avance de Rank en la evolución del tema del doble

For the 'double' was originally an insurance against the destruction of the ego, an 'energetic' denial of the power of death", but, Freud adds, "such ideas have sprung from the soil of unbounded self-love, from the primary narcissism which dominates the mind of the child and of primitive man. But when this stage has been surmounted, the 'double' reverses its aspect. From having been an assurance of immortality, it becomes the uncanny [unheimlich] harbinger of death" (191h, 235, citado por Sophiede Mijolla-Mellor).⁵:

⁴ En *The double*, Rank explora el tema del doble en la literatura, como una especie de sombra, reflejo, retrato, gemelo e inclusive una duplicidad –calidad de doble- de la vida mental, como resultado de amnesia o manipulación (como sería el caso de *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Robert Louis Stevenson). Rank examina varias posibilidades, incluyendo las terribles consecuencias que se suscitarían si la sombra se perdiera y el doble independiente persiguiera al ego".

⁵ Originalmente, el "doble" fue un seguro en contra de la destrucción del ego, una enérgica negación del poder de la muerte, pero Freud añade que "tales ideas han surgido de la tierra abonada por un desatado amor a sí mismo, por un narcisismo primario que domina la mente del niño y del hombre primitivo. Pero cuando esta etapa ha sido superada, el doble invierte esta situación. De haber sido un seguro de inmortalidad, el doble se convierte en lo siniestro [unheimlich], en el presagio de la muerte.

“Final de una lucha” nos lleva por vericuetos insospechados. Las tesis anteriores vienen a servir de soporte a lo que percibimos que subyace bajo el discurso del cuento. Es un gran excedente de sentido: Durán tendrá que librar una batalla en contra de sí mismo para defenderse de sí mismo: “[...] el principal perseguidor es el propio Yo, la persona antes amada por sobre todos y contra la cual se organiza ahora la *defensa*”, diría Otto Rank.

Uno de los aspectos interesantes de la teoría de Rank –comenta Celine Zins en “ El traductor y la función del doble o una voz de más”- es que demuestra cómo el mito del Doble es ya en sí mismo un proceso de desdoblamiento y también una inversión de significados: un primer significado adquiere así el significado contrario. "Al principio, el *Doble* es un *Yo idéntico*", destinado a asegurar la supervivencia personal..." Más tarde representará un *Yo anterior*... Finalmente el Doble se convertirá en un *Yo opuesto* que, cuando aparece bajo la forma del diablo, representa la parte percedera y mortal desprendida de la personalidad presente que la repudia.

Traslademos la cita anterior a los sucesos del cuento que nos ocupa. Durán, cuando lo conocemos, se ve a sí mismo, idéntico, con su traje, su corbata, etc. Durante la persecución que hace de su *alter ego* va descubriendo en él un yo-anterior, es decir, el del pasado, pues lleva una vida con Lilia, con la mujer que significó un fracaso indeleble en su existencia, huella que vuelve a aflorar. Y, finalmente, Durán se involucrará en una lucha sin tregua con su yo-opuesto, al que repudia, sí, al que debe dar muerte o, de lo contrario, lo aniquilará a él, al Durán con cuerpo, al Durán que no quiere ser sombra, ni reflejo, ni gemelo, etc.

En los planos temporales que expusimos, se advierte que las emociones empozadas en el alma del protagonista se afincaron, a pesar del devenir. En el pasado más inmediato, que correspondería al presente de Durán y Flora, hay un corte que abre la nueva dimensión, por ahí se cuele todo lo expuesto en las cuartillas anteriores, la perturbación, lo sobrenatural, aún cuando se quiera ver como un rasgo psicótico, ya que nuestros teóricos incluyen esa actitud, en la literatura, como un rasgo de lo fantástico. La estabilidad de Durán ha quedado agredida, ahora vive dos mundos diferentes y paralelos. En ambos hay una cronología, aunque independiente la una de la otra. De inicio, se dio la ruptura, en cuanto se vio pasar.

Comenzada la persecución, Durán comprueba que, sin lugar a dudas, se trata de él y de Lilia. A ella la reconoce, gracias al sentido del olfato. En otros cuentos, ha sido la mirada uno de los hilos conductores; en este caso, además de aparecer este sentido desde el inicio del cuento – “Estaba comprando el periódico de la tarde, cuando se vio pasar, acompañado de una rubia”-al oler el perfume de ella, “Sortilege” de Le Galion, se detona la analepsis. Pero en su presente, está Lilia y está Flora, está el Durán corpóreo y el Durán sombra. La ubicuidad es la característica del personaje, gracias a esa duplicación que solamente en una dimensión fuera de ésta a la que consideramos real puede darse. Todo es doble y simultáneo: el hoy y el ayer, Lilia y Flora, él y él.

Como ya se ha expuesto, Dávila hace posible la convivencia de esas variadas y diversas dimensiones temporales, gracias a que permite el acceso de lo mítico, de lo sobrenatural y, concedamos, de lo psicótico. Pero no olvidemos que estamos en el campo de la ficción y no de la psiquiatría. Hemos sido conducidos a la total incertidumbre y sorpresa, al misterio, a la

preocupación inicial a la que se refiere Rank cuando dice- ya lo habíamos citado- que estos planteamientos conducen al ser humano por una senda retrospectiva cuyo punto final se encuentra en los más remotos orígenes de la humanidad, asuntos que seguirán teniendo una profunda influencia en el arte. Y, como colofón, a lo *unheimlich*. ¿Qué puede haber más siniestro que descubrirnos como nuestro propia víctima y victimario?

Estamos en el umbral de la batalla final. Durán está fuera de la casa en la que habita con Lilia, en su presente que en el inicio del cuento ya es pasado, a quien escucha dando gritos, escena que también se duplica: la memoria lo lleva al momento en que él rescata a esa mujer de un hombre que la está golpeando:

Lilia había descendido del auto cerrando con furia la portezuela. Un hombre bajó tras ella, y alcanzándola, la comenzó a golpear. Él había corrido en su ayuda. Cuando el amigo de Lilia se marchó en su automóvil, Lilia lloraba. La había abrazado tiernamente, protegiéndola; entonces se separó bruscamente de él y dijo que no quería verlo más. Todo se rebeló en su interior. Se arrepintió de haberla librado de los golpes, de haberle mostrado su ternura. Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación. (64)

El deseo se ha materializado: él y Lilia cohabitando, siendo o pareciendo una pareja, para que él encuentre en esa dimensión el valor y la fuerza para golpearla. Sin embargo, es un deseo ambivalente, una parte de él se impone un límite y la lucha también se va a dar contra su lado oscuro: “No podía dejarla morir en sus propias manos. Tenía que salvarla... (64)

Como es su estilo, Amparo Dávila no deja cabos sueltos en sus narraciones: “*Que el otro la hubiera matado, habría sido su salvación*” es el eslabón con el presente: “Apenas se oían los gritos de Lilia, eran muy débiles, apagados, como si... Derribó la puerta y entró. La casa estaba completamente a oscuras”. (65) Su doble ha ejecutado la fechoría que él no se hubiera atrevido a hacer. Es ya su antagónico y el momento de enfrentarlo, hasta que uno de los dos sobreviva, ha llegado: “Tenía que llegar hasta el fin, hasta que sólo quedara Durán, o el otro...” (65)

Espacio en blanco, como soporte simbólico externo. Cuatro renglones para dejarnos con la duda de lo acontecido, con la permanente pregunta acerca de lo real y lo irreal:

Hacia la medianoche salió Durán de la casa pintada de gris. Iba herido, tambaleante. Miraba con recelo hacia todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido”. (65) Durán lleva las huellas palpables de su pelea, lleva heridas; también tuvo entre sus manos la sangre tibia de Lilia, sus cabellos, tocó su cuerpo inerte. Está en un ahora que no termina dentro de la casa, ha resarcido los agravios del pasado, ha vuelto al tiempo real –es media noche. Ha sostenido *una* de tantas luchas, la más importante, la crucial y, al leer lo que nos ha sido contado se desatan las preguntas: ¿sucedió?, ¿hubo un crimen?, ¿alguien salió triunfante? El ser humano libra muchas batallas, la última es la transición entre la vida y la muerte. Sin embargo, hay una en vida que puede ser definitiva y convertirse en *la* lucha. Amparo Dávila emplea el artículo indeterminado en el título de su cuento, con lo cual nos deja en la vacilación. El tema del yo que se desdobra, se divide, se disloca, no es nuevo, cierto; sin embargo, esta disociación de la unidad no se da en este caso entre el bien y el mal - por ejemplo, *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* ya mencionado- pues no está

acotada por dos comportamientos antagónicos, sino que está matizada por la frustración y los diferentes estados de ánimo que puede provocar. Lo verdaderamente grave es que en esta lucha que parece haber llegado a su final, desconocemos si el Durán que ha salido de esa casa se ha reunificado y puede reintegrarse a su espacio y a su tiempo habituales o no, si la humillación, el desamor, la conformidad con la que enfrenta su vida han desaparecido. Durán es otro y es el mismo, se nutre de la pasión, del coraje, de la frustración... y de la culpa. Ha vivido con su historia a cuestas y, en el momento en que parece haber hecho justicia: “Miraba con recelo a todas partes, como el que teme ser descubierto y detenido”. (65)

Efectivamente, se trata del final de *una lucha*, no de todas las luchas.

Alta cocina

Fiesta sin comida, no es fiesta cumplida.

Refrán popular

El cuento más breve del volumen que nos ocupa, dos y media cuartillas, “Alta cocina”, nos narra, a través de un personaje masculino, cuando siendo él niño, la cocinera preparaba un platillo especial, con “algo” que nacía en las huertas, se vendía a tres por cinco centavos o a quince centavos la docena. La atención se centra en el proceso de preparación de dicho platillo, a lo largo del cual el protagonista escuchaba chillidos desgarradores de ese “algo”, mientras era cocido en agua hirviendo.

Si “Fragmento de un diario” podemos considerarlo un manifiesto del dolor, “Alta cocina” resulta un manifiesto de lo siniestro. Un hecho tan cotidiano como es cocinar se convierte en un rito espeluznante que se graba en la memoria del protagonista y lo acompaña para siempre.

Como es de esperarse, Dávila hace alarde de su especialización en el lenguaje, para crear una atmósfera asfixiante de la que no se puede escapar. Como ya se mencionó, se trata de un recuerdo que es traído al presente por un detonador de la memoria: la lluvia. Este fenómeno natural, se convierte de inicio en una pieza importante del engranaje que echa a andar la máquina de lo *unheimlich*. Podríamos ir cotejando cada uno de los factores que Freud y Trías consideran como integrantes ineludibles de este mundo de lo siniestro y los encontraríamos todos en este cuento.

Por principio de cuentas, la cotidianidad del mundo aparentemente rural en el que nace y vive el narrador, va ir dejando paso a ese aspecto “angustiante, espantable, espeluznante”. Recordemos textualmente lo que opina Freud: “Lo interesante es que estas acepciones tienen un núcleo que permite discernir en lo angustioso algo que es, además, siniestro, y esto, a su vez, se definiría como “[...] aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”. (Freud 10) ¿Qué más familiar que la lluvia, la huerta, la cocina de la casa, la cocinera, mamá que invita a sus amistades y las halaga con la especialidad de la casa? ¿Qué más horripilante que cada uno de esos aspectos inofensivos del mundo del protagonista se tornen amenazantes y lo laceren y llaguen para siempre?: “Cuando oigo la lluvia golpear en las ventanas vuelvo a escuchar sus gritos”. (66) El mundo de los sentidos es el canal de percepción de lo que va a aflorar como indeseable y horrendo. Nuevamente son el oído y la vista las puertas al infierno y no el sentido del gusto, como podría suponerse al leer el título del cuento: “También veo sus ojos, unas pequeñas cuentas negras que se les salían de las órbitas cuando se estaban cocinando”. (66) “Nunca supe si estaban vivos o si sus gritos se habían quedado dentro de mí, en mi cabeza, en mis oídos, fuera y dentro, martillando, desgarrando todo mi ser”. (67) Fuera y dentro, es decir, es un ser sitiado por las sensaciones producidas por los ojos de ese “algo” –imposible definirlo con un sustantivo concreto, pues correríamos el riesgo de añadir lo que no está explícito en el relato- y por sus chillidos. Igualmente, no es posible buscar un sinónimo de “chillidos” y ésta es parte de la magia de la escritura de Amparo Dávila, no es traducible, sólo interpretable y con ciertas limitaciones que nos dan sus textos, al moverse en un ámbito de imprecisión acotada, nunca abierta. Es por eso

que, a nuestro parecer, resulta riesgoso clasificar su literatura, encasillarla, pretender atraparla en lo feminista, o lo exclusivamente fantástico, o simplemente mítico, o psicológico, o... Preferimos ir descubriendo lo que cada una de sus creaciones nos ofrece, dejando siempre abierta la posibilidad de que haya algo más.

Este uso de la sinestesia incrementa la tensión en el relato: “Aquellos gritos se me pegaban a la piel como si fueran ventosas” (66), por un lado; por otro, basta detenernos en este uso literario de la lengua, para experimentar el horror sufrido por el personaje; lo mismo sucede con la onomatopeya “Desde mi cuarto del desván los oía chillar. Siempre llovía. Sus gritos llegaban mezclados con el ruido de la lluvia. No morían pronto. Su agonía se prolongaba interminablemente. Yo pasaba todo ese tiempo encerrado en mi cuarto con la almohada sobre la cabeza, pero aún así los oía”. (67) Llama la atención, además, que tratándose de un asunto de gastronomía, en el lenguaje empleado no predomina el de esa especialidad; en cambio, podría decirse que se trata de un tema de asesinato, de tortura, de crueldad: “no morían pronto”, “su agonía...”. Es así como se va configurando ese ambiente que desarma al ser humano y lo deja preso de su fragilidad ante hechos, aparentemente inofensivos, que van desvelando su naturaleza turbia.

¿Qué guarda la memoria del protagonista? ¿Qué elige guardar? Hay una referencia a que se trata de un platillo excepcional con el que su familia agasajaba los domingos a las visitas distinguidas o muy apreciadas :” ‘No se pueden comer mejor preparados en ningún otro sitio’, solía decir mi madre, llena de orgullo cuando elogiaban el platillo”. (66) Sin embargo, nunca se habla de su sabor, del gusto al paladearlo, de esa sensación de placer que se experimenta ante la

exquisitez de un guiso. Se habla de la preparación, la cual se convierte en un rito que nos conecta con aquellos de las culturas prehispánicas, que tenían un sentido de ofrenda y una estrecha relación con el mundo de los muertos. Y entonces, se entra en contacto con el aspecto de crueldad que estos ritos implicaban, con la presencia de una víctima y un victimario, del castigo que produce laceraciones y dolor, del espectáculo indeseable del sacrificio de otros y, por ende, del impacto que todo esto provoca en la sensibilidad del espectador y, añadiríamos, del lector.

En la historia de nuestra cultura, la comida y el banquete tienen siempre una connotación religiosa y funeraria. En el artículo titulado “Banquete”, de Alberto Rivas y William González, leemos lo siguiente:

Definamos pues, al banquete como la acción de reunirse un grupo de personas para comer juntas, signo y al propio tiempo causa de unidad entre ellas. Esta razón psicológica, unida a la obvia importancia de la comida para la conservación de la vida, justifica que el banquete ritual se registre en numerosas culturas. Unas veces se trata de banquete sacrificial (con sumisión de las víctimas ofrendadas a los dioses o de unas partes ofrendadas a las mismas); otras veces, el banquete funerario, dependiente de las ideas sobre la necesidad de una manutención de ultratumba para los difuntos; finalmente, se han sellado tradicionalmente con banquetes los pactos, alianzas y convenios, las reconciliaciones entre enemigos, etc. Por otra parte, en el mundo actual de los negocios, es muy común la realización de banquetes para cerrar acuerdos.

Se ha podido notar a lo largo de la historia que la esencia mística del banquete ha cambiado muy poco o nada. Hoy en día su carácter ritual se puede observar, por ejemplo, en la costumbre o tradición de la cena que se le rinde al espíritu de la Navidad en algunos sectores de la sociedad, banquete que conlleva un procedimiento donde se conjuga una serie de pasos ya establecidos, que deben ser cumplidos por todos los presentes. También podemos mencionar la reunión de familiares y amigos después de despedir al difunto dejándolo en su última morada - con la misma esencia de los banquetes funerarios antiguos - que se ha convertido en motivo tradicional para todas las culturas.

Además hay que decir que el tema del banquete ha sido relacionado con momentos de locura y desparpajo, donde el consumo de sustancias alucinógenas es el principal motivo de la reunión y sus integrantes están más orientados hacia la brujería, ritos satánicos o cualquier cosa inmoral (conducidosconproposito.org/web/descargas 21 de julio 2008).

En otro artículo titulado “Muerte, comida y ritual”, de Ramiro Delgado Salazar, encontramos más información interesante respecto de la relación entre esas materias:

Desde diversas miradas que hagamos alrededor de los cementerios como patrimonios de la humanidad, tenemos una profunda y contundente reflexión central alrededor del tema de la muerte, de esa muerte tanto fisiológica como cultural en la que siempre hay diferentes contextos en los que, el referente de la comida, tiene su lugar. La muerte abre a su vez la permanente combinación con el contexto de la vida, como momentos diferentes, es decir se hable de vida y muerte, y en ambos la comida está presente.

Religión, muerte y comida forman una serie de referentes articulados que están anclados en la historia de cada sociedad. Las diversas religiones de la humanidad siempre han codificado la relación entre los alimentos y la muerte, han construido ejes de edad, género, oficio para ver la comida que acompaña los diversos rituales fúnebres [...].

[...]

Sería innecesario recorrer (quizás el expositor ya lo hizo) la amplia literatura de las culturas indígenas para recordar el lugar tan significativo que ha tenido la comida asociada a la muerte; de esto la arqueología está llena de evidencias en las que se muestra todas las jerarquías posibles alrededor de cómo la comida se ha incorporado al mundo de la muerte, en ofrendas al difunto o en consumos comunitarios de ésta durante el velorio del difunto, en la novena y quizás al aniversario.

[...]

Es este un panorama desde diferentes contextos del presente y el pasado, del ayer y del hoy y del mañana en el que la ruta de la comida está paralela a la ruta de la muerte y de los vivos de otros mundos, es a través del consumo real y simbólico del alimento como construimos los seres humanos esas múltiples tramas de relaciones con la vida y con la muerte. Los mundos sagrados, religiosos se intercalan con la vivencia cotidiana y desacralizada de la muerte y de sus contextos culinarios; la relación vida-muerte, muerte-vida nos mantiene en constante reelaboración de referentes de identidad alrededor de las ceremonias de la muerte y sus códigos culinarios. [...] Rutas desde la hermenéutica, la interpretación y el mundo de los símbolos, así como desde el panorama de las

racionalidades económicas y religiosas entran en juego para sentir y pensar, revitalizar y fortalecer los procesos de identidad de los pueblos, además abriendo una dimensión ecuménica del tema, en la medida en que las diversas religiones del mundo, de diversas maneras han elaborado esta reflexión y han simbolizado y cargado de significado distintos contextos culinarios y el mundo de los difuntos y de los vivos de esos difuntos. Es necesario mirar a su vez otras múltiples expresiones contemporáneas urbanas alrededor de la comida y la muerte, el licor, el tinto, y su presencia no sólo en las casas de velación, sino en el mismo cementerio, permitiéndonos esto además ver que es un panorama con una amplia cobertura.

[...]

Es pues este amplio recorrido sobre diversidad de comida y diversidad de muertes en donde vamos construyendo cada cultura y cada sociedad un patrimonio vivo alrededor de la muerte, un patrimonio gastronómico que tiene lugar no sólo en la muerte, sino en las mil circunstancias de nuestra vida no sagrada, en nuestra cotidianidad, pero que en el contexto de la muerte es un patrimonio sagrado gastronómico en el que se consume la energía física base de la vida fisiológica, pero se consume lo espiritual y trascendente del mundo de los muertos en relación con los vivos .

(www.manizales.unal.edu.co/modules/ununesco/admin/archivos/muerte,comidayritual.pdf
21 de julio 2008).

Ambos artículos nos permiten establecer la relación disimulada entre lo que nos cuenta Amparo Dávila con un trasfondo mucho más trascendente. No se trata de la narración

simplemente amarillista de la preparación de ese especial platillo, desde el momento de comprar los “ingredientes” hasta el momento de cocerlos. Se trata del efecto indeleble que este evento deja en el ser del protagonista, como resultado de una sensibilidad que descubre en el acto simple de elaboración del platillo un mundo aberrante que lo conduce a encontrar ecos de una tradición llena de crueldad y de actos que sólo pueden calificarse de los más horribles entre los horribles:

Su preparación resultaba ser una cosa muy complicada y tomaba tiempo. Primero los colocaba en un cajón con pasto y les daban una hierba rara que ellos comían, al parecer con mucho agrado, y que les servía de purgante. Allí pasaban un día. Al siguiente los bañaban cuidadosamente para no lastimarlos, los secaban y los metían en la olla llena de agua fría, hierbas de olor y especias, vinagre y sal.

Cuando el agua se iba calentando empezaban a chillar, a chillar, a chillar... Chillaban a veces como niños recién nacidos, como ratones aplastados, como murciélagos, como gatos estrangulados, como mujeres histéricas... (67-68)

Las comparaciones elegidas provocan una sensación de molestia y pánico. Nadie, mucho menos el protagonista, quiere escuchar un sonido así. La piel se eriza y el alma se encoge ante cualquiera de estos chillidos. Insisto: chillar, chillido producen angustia, desorden, exacerbación, ganas de huir. El contexto es familiar, es el hogar, la experiencia es antinatural, horrenda, ajena. Un hecho inocente se ha convertido en algo siniestro. Así es la pluma de Amparo Dávila, así su refiguración de una parte tan trivial de la realidad, porque ni la más ingenua de las acciones puede escaparse en este mundo de ficción de ser transformada en su opuesta, en una acción

artera, tortuosa. La connotación del acto de preparar un platillo especial destinado a halagar a los comensales liquida el concepto de conceder a la comida un poder sibarita, para convertirlo en un acto reprobable, torturador, cruel y vengativo.

Lo que sea que se prepare en la sombría cocina de la casa adquiere una apariencia de víctima: Indefensos, dolientes, torturados por la cocinera gorda, despiadada, implacable ante el dolor, inmovible. Tratados inhumanamente . ¿Podían ser tratados de otra manera? Sin embargo, como venganza por la lenta agonía a la que son sometidos, chillan, chillan hasta que sus chillidos se quedan para siempre dentro del narrador.

En este cuento, el manejo del tiempo es más conservador: del hoy al ayer, estacionado el recuerdo en la cocina, el domingo, para preparar el platillo especial. Momento que se va a prolongar en un siempre, por el efecto provocado en el alma del personaje. Es un yo que no puede ser sustituido en su narración, porque solamente a través de una primera persona el relato adquiere la intensidad del dolor de la vivencia. Es lo *unheimlich* en todos sus matices.

El cuento más breve de *Tiempo destrozado* y, por ello, el más exigido en intensidad. La construcción de la trama es impecable, tiene como pilotes a los anónimos personajes –sujetos siempre tácitos o designados con un ellos sin referente de sustitución-, nunca denominados, pero caracterizados por sus ojos y sus chillidos. Nuevamente, recordamos a Hoffman con “El arenero”, los ojos, la mirada, puerta de acceso a un estrato fuera de la normalidad, a una trampa de la que no se puede nadie salvar. Ojos que persiguen, mirada que somete y horroriza. Lo mismo, ya explicado, con los chillidos. Ante ambos, la mirada y el ruido, no hay voluntad que

prevalezca. La construcción sintáctica es muy efectiva: “Ojos brillantes, húmedos de llanto, que imploraban misericordia. Pero no había misericordia en aquella casa” (67), breve, contundente, fría la expresión.

Y para terminar, la sentencia “Aquella vez, la última que estuve en mi casa, el banquete fue largo y paladeado”. (68) El personaje no se identifica como comensal, no pertenece al mismo espacio de ellos, no puede comportarse como tal; es un observador y registro de lo que hay detrás del banquete ya servido, de lo que ignoran quienes lo degustan e, injustamente, se convierte en la memoria, lleva a cuentas para siempre los hechos oscuros, el trabajo sucio de la cocinera: ni ella ni su madre, ni alguien más, sino este testigo sufriente será perseguido por los ojos y los gritos que “lo seguían y, me siguen aún, a todas partes”. (67)

Muerte en el bosque

Oh, bosque: tú que sabes vivir de soledades
¿adónde va en la noche el hondo suspirar?
Vicente Gerbasi

En este relato leemos acerca de una pareja compuesta por un hombre cuya apariencia denota una vida rutinaria, de escasos recursos económicos, casado con una mujer que dejó de ser la novia arreglada y coqueta, para convertirse en una mujer desaliñada, inconforme y agresiva. Sus condiciones de vida son deplorables, en un departamento lleno de cosas sin valor, corrientes, en el que viven ambos con sus hijos. Ante los reclamos de la mujer, él va a ver otro departamento, con la intención de rentarlo y contar con más espacio para vivir. Mientras la portera busca el teléfono del dueño para dárselo al hombre, él ve desde la ventana del departamento el bosque y comienza a imaginar que se encuentra en él, las delicias de estar allí, así como los inconvenientes. Al mismo tiempo que la portera encuentra el papel con el número telefónico del dueño, el hombre sale corriendo del departamento y luego del edificio, cruza la calle y se interna en el bosque, perdiéndose de vista.

Sencilla anécdota que resume el argumento. Poca acción, un número considerable de diálogos para la corta extensión del cuento y tres páginas de monólogo interno que ponen en evidencia el deseo de romper con la rutina y el tiempo que ocupa la misma. La brevedad de estos relatos podrían invitar a una lectura rápida, quizá con la única intención de conservar la anécdota, pero recordemos que el cuento, como relato de ficción, exige y ofrece más: una trama (Ricoeur), una acción (Anderson Imbert), un suceso (Lancelotti). En “Muerte en el bosque”, la trama se construye con base en emociones, de los sentimientos de los protagonistas, a los cuales

conocemos ya en tensión –interior y exteriormente-; tensión que catapultará al protagonista a huir del tiempo en el que está viviendo. Ya hemos dicho que en este relato hay poca acción, la necesaria para romper con la inercia y salir corriendo hacia el bosque. Y, en cuanto al suceso, es precisamente la ruptura de la cotidianidad, de la ruindad de la vida.

Tomemos como punto de partida del análisis el esquema siguiente, basado en el que Ricoeur nos ofrece en relación con el procedimiento de la ficción. Se podría decir que, en la escritura de “Muerte en el bosque” hay tres momentos:

- 1.- Precomprensión del mundo de la acción: Amparo Dávila se fija en una realidad cuya problemática ahoga al hombre. El protagonista de “Muerte en el bosque” vive en la mediocridad, el hastío, la cárcel de su propia existencia. *Tiempo cronológico.*
- 2.- Suspensión de la referencia: Amparo Dávila toma por su cuenta la realidad y hace que su protagonista también rompa con su referencia, mientras espera el número telefónico del arrendador del departamento. *Supresión del tiempo real a la segunda potencia.*
- 3.- Cotidianidad hecha ficción: El ser humano se vuelve personaje, su vida se vuelve una historia que va a sernos contada. El narrador nos relata cómo el protagonista deja atrás su vida diaria, las calles, su departamento, su esposa, su estatus mediocre, y se lanza al bosque para hacer real lo que ha “soñado”: “un tiempo destrozado”. Este procedimiento es válido para todos los cuentos.

El relato al que nos referimos va a ser contado por un narrador omnisciente en tiempo copretérito, un tiempo verbal que indica una acción que se prolonga en el pasado y se vuelve usual: “El hombre venía caminando con pasos lentos...”, o bien : “Llevaba el cigarrillo constantemente entre los labios como si formara parte de ellos”. Este uso conforma una serie de

hechos que tienen lugar prolongada e ininterrumpidamente; con esos hechos está construida la cotidianidad de los personajes: un presente lleno de hastío y un pasado diferente.

La personalidad del personaje-protagonista –diferente al narrador- queda expuesta en unas cuantas líneas, gracias a esa tercera persona en la que está escrito el cuento: “caminaba con pasos lentos y pesados”, “casi arrastraba los pies”, “llevaba las manos en las bolsas de la gabardina”, “los brazos abandonados”, “lucía cansado...”. Irrumpe el presente con un diálogo sostenido por el personaje femenino, la esposa del protagonista, caracterizada por medio de un antes (“aquella muchacha esbelta, con sus blusas siempre almidonadas y sus faldas de mascota que él iba a esperar todas las tardes a la salida de la oficina”) y un después, un hoy (“mujer gorda y sucia, despeinada, oliendo a cebolla todo el tiempo, con las medias deshiladas y flojas; el fondo salido”). Ante la aparición de un anuncio de renta de un departamento, el copretérito es sustituido por el pretérito: se encogió de hombros, siguió... Aún cuando hemos sido llevados al pasado, éste es más próximo que el tiempo en el que ocurren los hechos cuya acción en presente conocemos por medio de un diálogo entre el personaje y su esposa y en el que está el planteamiento:

- Ya no puedo aguantar más en esta miserable jaula, no hay sitio ni para una palabra. No se puede uno mover porque todo está lleno de cosas. Tienes que buscar otro departamento – le repetía todos los días su mujer.
- Para decirme eso no necesitas gritar –le contestaba. (69)

Un recurso del que echa mano Amparo Dávila siempre en sus cuentos son los soportes simbólicos externos. No son gratuitos, tienen peso en el cuento. En el caso presente, se trata de un cambio en el tipo de letra, a partir de la contestación del esposo: “*Todo está lleno de cosas es*

cierto... De esas cosas que tú has ido acumulando y que me han hecho insoportable esta casa...”

Se mezclan momentos. Asimismo, gracias a la introspección que hace el protagonista visto por el narrador se produce un gran lamento por la ordinariez de su vida, puesta en evidencia en las flores de papel estraza, los calendarios con paisajes, cuadros hechos con popotes, todo eso aunado a esa mujer que dejó de ser la novia de años atrás.

Este soporte simbólico externo es utilizado para situarnos en un pasado (analepsis) y combinar el diálogo con el fluir interno del protagonista. A la vez que es interlocutor de otro personaje –su esposa- nos adentra en su interior para que conozcamos lo que dice sin hablar y que exhibe su pobre condición humana. La escritora logra de una manera muy económica y virtuosa presentar al narrador-testigo contando lo que ve y lo que sabe por medio de la descripción, el diálogo, el fluir psíquico interno y un soporte simbólico externo. Todo esto en tan sólo tres párrafos.

El tiempo compuesto –antepresente- (has ido acumulando, me han hecho insoportable esta casa, etc.) también indica acciones que se han prolongado en el tiempo, han tenido durabilidad y por ello contribuyen a aumentar la opresión y el hastío del personaje. No obstante, tiene un peso mayor que el copretérito, ya que se continúan con el presente de las acciones del cuento. Y falta mencionar un tercer tiempo verbal, un futuro que por ser tal suena a sentencia: *Otro sitio que tú te encargarás de arruinar y llenar de cosas* (las cursivas están en el original, no son mías). Estos tiempos verbales están configurando el tiempo objetivo de la narración, sin linealidad alguna, de ahí su efecto. Es la referencia temporal de los personajes; si se tratara de personas, en palabras de

Nicola Abbagnano, estaríamos hablando del tiempo concebido como un orden medible del movimiento.

La gradación al calificar el estado de desolación en el que se encuentra el personaje va en aumento, siempre con palabras que nos irán configurando una situación de cansancio, tristeza, desmoralización, desesperanza. Detengámonos en el lenguaje: “Sentía horror de llegar a aquella casa...”, “A veces se le quedaba mirando con gran dolor y cierta ternura, así como se contempla la tumba de un ser querido”. El espacio que va a ir dibujando la autora será producto de palabras como horror, dolor, tumba, en este y en todos sus cuentos, términos en los que subyace la presencia oculta de lo siniestro.

El narrador omnisciente ha permanecido fuera de la acción, retoma su relato en copretérito, mas de pronto encontramos su presencia dentro del diálogo entre los personajes:

-Y mientras tanto, yo aquí volviéndome loca. Ya no soporto a los niños brincando sobre las camas y destruyéndolo todo, porque no tienen dónde jugar. (Había hecho todo por malcriar a los niños y ahora se quejaba.) –Te exijo que busques un departamento inmediatamente. (67)

Amparo Dávila incorpora a su narrador a la acción y tiene que ser él, puesto que el protagonista –ya hemos visto- está identificado en su monólogo interno mediante un tipo de letra diferente. ¿Por qué esa concesión? Quizá es una manera de enfatizar y dar peso a su testimonio: él presencié hasta en lo más íntimo la gestación de esta destrucción de las vidas de aquellos a los que les sirve de testigo, así como de un momento insólito e inesperado que cambiará bruscamente la construcción aparentemente lógica de la trama.. Esos paréntesis son un nuevo soporte

simbólico externo y el tiempo, cuando se ubica la acción, sigue siendo copretérito y externo. Se podría decir que así sucedían las cosas en la vida de los personajes.

La caracterización de esos continúa a través del diálogo. Ella, iracunda y agresiva; él, cansado física y moralmente. El diálogo termina, hay un espacio en blanco, el narrador continúa describiéndonos cómo era la mujer antes, más bien, cómo fue, pues es un retrato de alguien que ya no es: “Y ésta era aquella muchacha esbelta, con sus blusas siempre almidonadas y sus faldas de mascota que él iba a esperar todas las tardes a la salida de la oficina...”. (68) Y en seguida, el pretérito: “El hombre suspiró tristemente y se detuvo, volvió la cabeza y alcanzó aún a ver al anuncio que había quedado varias cuadras atrás”. (68)

El cuento llega a un momento en el que los hechos que ocurrieron se nos van a dar a conocer mediante diálogos en presente. Aparecen dos nuevos personajes: “una muchacha muy pintada, pero desaliñada y sucia” y “una mujer gorda y chaparra”, completamente *ad-hoc* con el mundo del protagonista. Es significativo que ninguno de los personajes de este cuento tenga un nombre propio, sólo se designan por su condición de hombre o mujer, pero no se les singulariza, no se les concede una individualidad, quizá porque en el mundo de la ficción de Amparo Dávila los sucesos de la vida no son diferentes para unos u otros, la fatalidad es el sino del hombre, del ser humano, sea hombre o mujer. La desolación alcanza a todos, sin excepción, sin nombre, genéricamente. Es una cuestión ontológica.

El hombre –dice el narrador- ha sido impelido a cambiar; en principio, un cambio externo. Su mujer le ha exigido que busque un nuevo departamento y, ante la oportunidad que le ofrece el anuncio de renta, decide hacerlo. Sin embargo, el lugar al que acude conserva las mismas

características que aquél del que se quiere ir. Ahí conoce a la portera con su cajón “de donde empezó a sacar tapones de vidrio, una vela, cordones de lana para las trenzas, moños arrugados y descoloridos, un pedazo de espejo, cajas vacías, frascos, unos anteojos, corchos, unas tijeras rotas...” (70), en busca de un pequeño papel con el número telefónico del arrendador del departamento. El hombre parece pertenecer al mundo de la basura, de las cosas inútiles, que se juntan con desesperación porque son lo único que se posee y por si en algún momento de la vida sirven para algo, hasta que esos mismos objetos lo maten de asfixia. Ese es su tiempo real, en el que desgasta su vida, en lugar de vivirla. Un tiempo que pasa, se desliza, deviene, pero que por lo mismo no controla, no es suyo, sólo sucede y el protagonista, así como está recargado observando a la mujer mientras busca el papel, así ha estado viendo pasar el tiempo sin vivirlo. ¿Se habrá percatado de ese devenir? Pareciera que no: no ha conocido más que la monotonía de su existencia, él así ha sido, así es y...¿así será? Estamos en el umbral de la doble ruptura del tiempo en la narración y en la historia que se nos cuenta.

Hasta aquí el relato ha cumplido con un tiempo objetivo y otro subjetivo, viene ahora el tiempo destrozado. Kant –citado por Nicola Abbagnano, en su *Diccionario de Filosofía*- apunta algo oportuno de ser mencionado, dice:

[...] es ley necesaria de nuestra sensibilidad y, por lo tanto, condición formal de todas las percepciones que el tiempo precedente determine por necesidad al siguiente. Esto es, precisamente, lo que distingue la percepción real de tiempo de la imaginación, que podría o puede invertir el orden de los acontecimientos y que hace de la sucesión temporal ‘el

criterio empírico único del efecto en relación con la causalidad de la causa'. (Abbagnano 1136) .

Estamos en el campo de la ficción y, gracias ella, se puede violentar el tiempo, destrozarlo.

El primer paso para que esto ocurra fue la intención del hombre de buscar un cambio de espacio –rentar otro departamento-, lo cual en ningún momento sugirió la posibilidad de un cambio de forma de vida. Surge la tentación de pensar en el pandeterminismo de Todorov: nada se debe al azar, todo es causal. Se trataría únicamente de vivir en un lugar de mayores dimensiones, donde cabrían mejor todos los objetos viejos, sucios, deteriorados que llenan el anterior, y los personajes –el hombre, su mujer, sus hijos- con sus mismas insatisfacciones. Cambio de técnica y cambio de lenguaje: planos simultáneos y nostalgia por lo que no es, por lo que podría ser.

Comienza la toma de conciencia de sí mismo, la liberación del personaje:

En su casa tenía siempre la sensación de que un día aquel mundo de objetos se animaría y se echaría sobre él. Sintió un gran malestar y apartó la vista de la mujer que seguía sacando cosas... Miró hacia arriba. Había nubes blancas. Sería bueno agarrar un puñado. Se veían tan cerca... (70)

El hombre comienza a formularse metafóricamente y, en consecuencia, a des-apegarse de su aquí, de su ahora. Ya no es la mujer con su desordenado cajón lo que capta su atención, es una bandada de pájaros que le arrebató la vista y lo lleva a seguirlos hasta el bosque: “Sintió nostalgia de los árboles, deseo de ser árbol... –Ahora lo encuentro, ahora lo encuentro –decía la mujer-...”.

(70) Hay una formulación de deseos: vivir en el bosque, enraizado, una nueva predicación, un

excedente de sentido. Estamos en esa zona de emergencia del símbolo que puede rescatarnos, gracias a la experiencia o vivencia de lo cósmico o sagrado que produce atracción y horror, ruptura del tiempo profano y acceso al Gran Tiempo -las características ejemplares del “comportamiento mítico” diría Eliade.

Por otro lado, él mismo apuntaba que “[...] la angustia del hombre moderno está secretamente ligada a la conciencia de su historicidad y ésta deja ver a su vez la ansiedad ante la muerte y la nada” (*Mitos, sueños y misterios* 61). Nuestro personaje, presa de la angustia, ha entrado en contacto con una nueva dimensión. Sin mujer, sin niños, sin la fatiga de su vida, sin las necesidades cotidianas ni el tiempo marcado por los relojes. No se trata de una suspensión, sino de una ruptura, pues no hay reversibilidad; el tiempo-vida será otro, diferente, nuevo. Un eterno presente para él: “[...] siempre allí mirando las nubes y las estrellas, y las estrellas se apagarían y se volverían a encender y la mujer seguiría buscando, buscando... la noche, el día, otra noche, otro día, y la mujer buscando... [...] y él en el bosque, sin importarle nada...” (70). Es la *des-composición* y la *re-composición* de la relación con lo real, que lleva a cabo Amparo Dávila y que –como asentamos que dice Ricoeur- propicia la peligrosidad del lenguaje. Hemos dicho que el hombre va a metaforizar su condición, tomando elementos de la naturaleza para integrar su *topos*: el bosque, el árbol, los pájaros.

¿Qué necesidad habrá entonces de esas divisiones temporales que marcan días, estaciones, épocas, si se trataría de un constante *estar sucediendo*, un ininterrumpido *estar siendo*. A esta nueva posibilidad se añade otro factor: la naturaleza que no conoce la fatiga, ni los tranvías, ni las calles llenas de gente y de ruido. Es destrozarse la artificialidad de la vida cotidiana en la ciudad, en

un medio económico y social identificados por sus carencias y su falta de oportunidad para salir de ellas. Oportunidad que no se refiere únicamente a los recursos materiales, sino a los humanos: a la falta de ilusión, amor, comprensión, solidaridad, respeto. Estos recursos son los que verdaderamente permitirían construir el tiempo, la vida, pero que, por carecer de ellos, logran el efecto contrario: la destrucción del ser y su contexto espacial y temporal conocidos como reales. Vamos descubriendo cómo esa “destrucción” que propone Amparo Dávila se vuelve polisémica, como la metáfora. Es conveniente traer a colación lo que dice Ricoeur al comparar la teoría del relato con la teoría de la metáfora: él habla de innovación semántica en ambos, puesto que “[...] en ambos casos surge en el lenguaje lo nuevo, lo aún no dicho, lo inédito: en un caso la metáfora *viva*, es decir una nueva pertinencia en la predicación; en el otro, una trama *fingida*, es decir, una *nueva* congruencia en la puesta en trama”. (Ricoeur 24).

Como se señaló en el esquema inicial, el ámbito del tiempo destrozado da cabida al mito y a la fantasía. ¿Por qué al mito? Una respuesta nos la podría proporcionar también Paul Ricoeur, cuando habla de la función simbólica del mito, concretamente cuando afirma que

[...] el mito pretende abordar el enigma de la existencia humana, es decir, esa discrepancia entre la realidad fundamental –estado de inocencia, condición de criatura, ser esencial- y las condiciones reales en que se debate el hombre manchado, pecador y culpable. El mito explica ese salto recurriendo a una narración. (Ricoeur 450)

Más adelante añade: “[el mito adquiere] alcance ontológico, al señalar la relación entre el ser esencial del hombre y su existencia histórica, abarcando al mismo tiempo el salto y el paso, el vano y el puente, la ruptura y la soldadura”. (Ricoeur 450) Recordemos que los personajes del

cuento carecen de un nombre y, en cambio, son denominados por su género: el hombre, la mujer., quienes andan en busca de la totalidad perdida.

Amparo Dávila toma esas narraciones y elabora una completa refiguración del concepto de naturaleza como paraíso, como edén. Esta refiguración está hecha simultáneamente mediante la ruptura con el aquí y el ahora, el mito se va insertando al mismo tiempo que la cronología se va modificando. En ese nuevo fluir del personaje, la intención que plantea inicialmente es acabar con lo que atenta en contra de la placidez de la naturaleza, o serenidad, es recuperar el silencio, el derecho a pensar sin hacer, a estar con uno mismo y entregarse a la observación y goce de las estrellas y las nubes, “[...] minuto hondamente vivido, para oír de nuevo una palabra, una sola palabra...”(71) Aunque la terminología se conserva –minuto- hay una calificación: hondamente vivido. Por vez primera se habla de vivir, es un deseo descrito por el narrador cuya omnisciencia ha tocado la intimidad del personaje, a tal grado que pareciera haberse confundido con él, con el que está siendo observado y cuyas acciones, pensamientos y sentimientos están siendo descritos. Y es que cualquier hombre en circunstancias similares –un “hombre medio”, diría Todorov- a las del protagonista experimentaría el mismo deseo: un tiempo nuevo que tuviera preeminencia sobre el que marcan los relojes, los calendarios, la mujer que busca el papelito con el número telefónico, o sobre su propia mujer, quien le ha puesto un ultimátum –que tampoco tendría la posibilidad de ocurrir en ese otro tiempo: “Pues a ver de dónde sacas fuerzas y te das un tiempo para buscar departamento...”. (68) Ya no. Su deseo –romántico en el principio- de huir al bosque y vivir en él como un árbol que da acogida a los pájaros, con sus cantos, y que pareciera remitir a un escenario lleno de bondad y belleza –como el que acoge a los enamorados, a los poetas, o a

cualquier ser humano dotado con la sensibilidad y la oportunidad de instalarse en medio de un paisaje y disfrutarlo a sus anchas, hasta experimentar felicidad-, su deseo de volver a ese espacio mítico, es alcanzado por la fatalidad del mundo literario de Amparo Dávila y pasa a convertirse en un nuevo y letal sufrimiento:

[... y él sin poder oír ya ni sus propios pensamientos sino el alegre canto de los pájaros... padeciendo los picotazos en el cuello, en los brazos extendidos, en los ojos, y él a su merced sin poder mover ni un dedo y ahuyentarlos... tener que sufrir los vientos huracanados que arrancan las ramas y las hojas... quedarse desnudo largos meses... inmóvil bajo la lluvia helada y persistente, sin ver el sol ni las estrellas... morir de angustia al oír las hachas de los leñadores, cada vez más cerca, más, más... sentir el cuerpo mutilado y la sangre escurriendo a chorros... los enamorados grabando corazones e iniciales en su pecho... acabar en una chimenea incinerado... [...] ver pasar un día a sus hijos y a su mujer y él sin poder gritarles: -Soy yo, no se vayan- ellos no se detendrían bajo su sombra, ni lo mirarían siquiera, no les comunicarían nada su emoción ni su alegría. (71-72)

Tiempo destrozado, no salvífico. Es la transgresión completa:

- la naturaleza: inhóspita.
- las aves: agresoras.
- la presencia del hombre: amenazadora
- su ser inanimado: con sensaciones producidas por la mutilación y el desconocimiento de los suyos.

- su destino: el fuego

Tampoco la naturaleza representa una opción. Cronos y Natura, enemigos del hombre. El primero, devorándolo como al hijo no deseado; la segunda, siendo inhospitalaria y cruel. El hombre no puede acogerse al estado de naturaleza del que habló Rousseau, en el que –según dijo– en tal condición el hombre obedece solamente al instinto, que es infalible. En esta obra de Amparo Dávila, no hay cabida para las miserias del protagonista, ni en el tiempo ni en el espacio cotidianos, pero tampoco en aquellos figurados por su imaginación. ¿No queda otra alternativa que volver a los primeros? Es lo siniestro que, oculto, ha quedado expuesto.

Y entonces, como un tronar de dedos que rompe el trance hipnótico, la voz grosera de la portera: “¡Ya lo tengo, ya lo tengo, aquí está ya el número! –decía a voz en cuello la mujer”. (72) Se trató de un sueño –juzga el narrador– del que el protagonista ha sido sacado bruscamente. Pero la autora aún guarda una sorpresa más para finalizar su relato, sorpresa que nos colocará en la angustia. Todo ese recorrido que ha hecho el hombre en una especie de ensoñación –soñar despierto– no tiene una moraleja, no lo devuelve a su tiempo ni a su espacio reales dentro del cuento, tan destrozados como pudo prefigurar ese otro tiempo y ese otro espacio en su trance. No. En un arrebatado acto de desesperación, elige: huye hacia el bosque, hacia su muerte como dice el título del cuento. Pero estamos en la sorpresa total: el bosque puede significar muerte, pero de qué o de quién. ¿Muerte física del personaje? ¿Muerte del hombre de antes de ese momento? ¿Ausencia? ¿Extravío?

Quizá todas las posibilidades y ninguna. Esta falta de certezas que ofrece el relato, la presencia de un testigo, la interrelación entre el mundo “real” y el “imaginado”, los indicios que

van colaborando en la construcción del suspenso perfilan “Muerte en el bosque” como un texto inasible. Otros críticos han sugerido palabras como “transgresión”, en el sentido de trastorno del orden natural -Rosalba Campia- o, bien, una inquietante extrañeza (*unheimlich*), en cuanto a un sentimiento que invade al ser al irrumpir un fenómeno inexplicable; por último, la inquietante extrañeza en literatura, como dice Hoffmann, considerado como el maestro sin igual del *unheimlich*. (Verdevoye 122).

Los últimos renglones del cuento son alarmantes: la mujer persigue al hombre que ha salido corriendo del edificio. Ella lleva en la mano el papelito con el número telefónico del arrendador del departamento, pero desiste de su empeño cuando ve al hombre correr calle abajo hasta perderse en el bosque. Nuevamente la polisemia: ¿perderse? ¿En qué sentido? ¿Desaparecer físicamente, no encontrar el camino de regreso a su casa? ¿O perderse, extraviarse emocionalmente, ante la tentación de escapar del mundo opresor y destructor y acceder a otro, ¿mejor?, o diferente. Insistamos en que la imagen del bosque no es exclusivamente idílica, como suele suceder. El símbolo multiplica los significados: también puede tratarse –como lo prefigura el protagonista- de un lugar de horror, en cuanto él, como el árbol, puede ser dañado, herido, enloquecido. La transición del idilio a lo siniestro es magistralmente sencilla: “... [...] ¡vida tranquila y leve la de los árboles, llenos de pájaros y de cantos...!”, piensa el protagonista.

Y de pronto, el brinco al horror:

[...] y él sin poder oír ya ni sus propios pensamientos sino el alegre canto de los pájaros... padeciendo sus picotazos [...] tener que sufrir los vientos huracanados [...] quedarse desnudo largos meses[...] morir de angustia al oír las hachas de los leñadores [...] sentir

el cuerpo mutilado y la sangre escurriendo a chorros [...] ver pasar un día a sus hijos y a su mujer, y él sin poder gritarles –Soy yo, no se vayan [...]

Es un tiempo destrozado, entendiendo por tiempo la vida del ser humano acorralado, presa de sus propias decisiones. Una vida que tiene lugar dentro de las coordenadas convencionales del aquí y el ahora, pero que, en un acto de ruptura, se precipita fuera de ese ámbito, sin importar lo que le espera, que es ...

La señorita Julia

Si no puedo conciliar a los dioses celestiales, moveré a los del infierno.
Sigmund Freud

La señorita Julia es empleada en una oficina. Vive sola, después de la muerte de sus padres, y tiene hermanas casadas. Es un modelo a seguir, por su vida ejemplar, recta, pulcra, religiosa, responsable y eficiente. Sostiene una relación con el Sr. Carlos Luna, contador de la misma oficina donde ella labora, y con quien tiene planes para casarse. Sin embargo, en el momento en que inicia el cuento, la señorita Julia tiene un mes sin dormir y los estragos causados por esta situación comienzan a notarse en su aspecto físico, provocando variados comentarios entre sus compañeros de trabajo que la difaman y avergüenzan. La causa del insomnio de ella es un ruido provocado por “pequeñas patadas y carreras ligeras” que todas las noches escucha y las cuales ha identificado como la presencia de ratas en su aseado departamento. Julia decide eliminarlas, mediante veneno y trampas, sin decir nada a nadie, ya que le provoca vergüenza la presencia de esos roedores en su casa. Durante un mes, intenta atraparlas sin buenos resultados; su estado físico se deteriora cada vez más, hasta que decide confiar en sus hermanas, quienes junto con sus maridos revisan exhaustivamente el departamento sin encontrar nada. La situación laboral, su relación con Carlos Luna y sus hermanas se deteriora, de modo que pide un permiso en su trabajo para descansar. Los ruidos continúan, así como la infructuosa cacería. Finalmente, un día en el que Julia ya está presa de la desesperación y de la obsesión abre el closet y ¡ahí están! Después de un fluir psíquico lleno de delirio y exacerbación, Mela, una de las hermanas de Julia, la encuentra en su departamento sosteniendo con furia su “hermosa estola de martas cebellinas”.

Por la extensión del argumento, se advertirá que la del cuento es mayor a la de los hasta ahora analizados. En “La señorita Julia” Amparo Dávila se toma el tiempo y la extensión necesarios para detallar la historia; inclusive, la estructura del relato es más conservadora y, tanto la ruptura temporal como la configuración de la trama y de los personajes están hechos de una manera más tradicional, literariamente hablando.

El título del cuento es ya significativo. Se trata de una señorita, con todo lo que este vocativo implica en una sociedad muy conservadora, donde ese sustantivo denotaba una condición de respeto, de admiración, casi de veneración a la condición de soltería de Julia y lo que ésta conllevaba. Julia vive sola, proviene de una familia llena de los valores de una sociedad cerrada, tradicionalista y, por momentos, anquilosada y retrógrada. Son los sistemas de sentido dominantes que, en este caso, no hay que perder de vista, pues podrían resultar el detonador de la huida de Julia. Su vida es “sana, metódica y tranquila”; su conducta, “intachable”; su casa, arreglada con “buen gusto y escrupulosamente limpia”; sus relaciones con el Señor Luna, llenas de “nobleza”.

Por su parte, el señor Luna era un hombre “en extremo piadoso”, perteneciente a la Orden de Caballeros de Colón, el sostén económico de sus padres, con su confesor y guía moral, el Padre Cuevas, y con un juicio acerca de su relación con Julia imposible de ignorar: “[...] tan raras y difíciles de encontrar [la relación con una mujer], en un mundo enloquecido y lleno de perversión, en aquel desenfreno donde ya nadie tenía tiempo de pensar en su alma ni en su salvación, donde los hogares cristianos cada vez eran más escasos...”. (85)

Por último, para completar el espacio subjetivo en el cuento, está el mundo de la oficina donde trabaja Julia, conformado con los mismos supuestos valores que, una vez aparentemente subvertidos, dan pie a la difamación y a la infamia. Es de los pocos cuentos donde se inserta un diálogo entre personajes incidentales, para darnos a conocer el estado de cosas que precipitarán la crisis de Julia:

-¿Te fijaste en la cara que tiene hoy?

-Sí, desastrosa.

-No sé cómo puede presentarse a trabajar así, hasta un niño sospecharía...

-¿Entonces tú también crees...?

-Pero si es evidente...!

-Nunca me imaginé que la señorita Julia...

-Lo que a mí me da coraje es que se haga pasar por una santa.

-A mí me da mucho dolor verla, la pobre ya no puede ni con su alma.

-¡Claro!, a su edad... (80)

Conversación totalmente coloquial que expone los puntos clave del relato: Julia ha cambiado negativamente y su aspecto físico lo delata, se ignora la razón, aunque haya suposiciones inciertas, lo cual queda evidenciado por los puntos suspensivos. A su alrededor se va gestando una red hecha de infundios, de dolor y de misterio. Sólo Julia sabe qué le pasa...¿lo sabe?

Habíamos dicho que estructuralmente el cuento no presenta complicación alguna. Se trata de nueve apartados señalados por un espacio en blanco entre ellos. Primer apartado: inicio del relato en tiempo copretérito, que indica el comienzo del problema de Julia, su personalidad, su relación

con el señor Luna y con sus hermanas, sus hábitos y, lo más importante, el cambio que quienes la rodean advierten que está sucediendo. Segundo apartado: en copretérito concordando con el pretérito. Se cuenta la razón del insomnio de Julia, esos ruidos nocturnos, como de patitas en carrera, y la consideración de que se trata de ratas. Julia busca solucionar el problema, contratando a un hombre para que tapara todos los orificios de la casa y pusiera raticida, pero el problema continúa. Estamos en el mundo de la vida diaria, con actitudes que pretenden dar respuestas lógicas a una problemática inusitada que pretende insertarse en el nivel de posibilidades reales.. Tercer apartado: Mismos tiempos verbales –como en el resto del cuento-, Julia se encuentra en su oficina, padeciendo la resaca del insomnio y siendo víctima de la maledicencia de sus compañeros de trabajo. Cuarto apartado: Julia reacciona con ira contenida y dolor, ante los ofensivos comentarios de sus colegas. Quinto apartado: la batalla contra los roedores se recrudece: trampas, queso, veneno. Toda la noche se escuchan carreras, saltos, resbalones y ni una sola rata cae presa. La merma del estado físico de Julia se incrementa, ella se debilita, pierde la alegría tranquilidad habituales. Su estado nervioso es insostenible. Acude a los libros de farmacopea de su padre para elaborar un mejor veneno. Sexto apartado: El jefe de Julia, ante la expectación del resto de los empleados, la manda llamar para hablarle de su preocupación por su estado y la disminución en la eficacia de su desempeño. La humillación hace presa de ella. Séptimo apartado: Enteradas las hermanas de la razón del cambio de conducta de Julia, van al departamento con sus maridos para eliminar los roedores. No encuentran nada, caen en el desconcierto y dudan del “único y real motivo que la tenía sumida en aquel estado”. Julia decide, a su pesar, pedir un permiso en su trabajo para descansar y restablecerse, como querían

sus hermanas. Octavo apartado: Julia está concentrada en preparar venenos, se ha distanciado del señor Luna, aún sin quererlo. Revisa su valiosa relación :” Un sentimiento sereno y tranquilo, como una sonata de Bach; un entendimiento espiritual estrecho y profundo, lleno de pureza y alegría...”. (85) El señor Luna hace lo mismo y, ante el cambio de su prometida, consulta con el Padre Cuevas qué debe hacer. Su orientador le recomienda darle un tiempo a Julia y, si no vuelve a su comportamiento normal, se aleje de ella pues puede tratarse de “una prueba palpable que daba Dios de que esa unión no convenía y estaba encaminada al fracaso y al desencanto, y podía ser, tal vez, un grave peligro para la salvación de su alma”. (86) Noveno apartado: Julia invita al señor Luna a su departamento, con la intención de confiarle lo que le pasa; sin embargo, su hasta entonces prometido se adelanta a romper el compromiso entre ambos. El desencanto y el dolor se apoderan de Julia. Décimo apartado: Julia está confinada en su departamento, buscando las ratas, “aquellas ratas infernales que no la dejaban dormir...”. (89) Décimo primer apartado: Julia está sola, excitada, delirante y, en medio de una “estampida”, “distinguió unas sombras alargadas y alcanzó a ver unos ojillos muy redondos, muy rojos y brillantes”. (89) A partir de este momento el contacto con el tiempo real se ha perdido por completo, aun cuando se inició mucho antes, desde el inicio del relato. Julia decide encontrar a los causantes de su infortunio, abre el closet, y, en medio de gritos de triunfo, aprieta furiosamente su estola de martas cebellinas.

La cronología dentro del relato existe en ambos sentidos: es bastante lineal y se somete a las reglas de la vida diaria de Julia. Sin embargo, la ruptura de esas linealidades es más sutil, pero igual de apocalíptica. Hagamos un paréntesis en el análisis del cuento y demos la palabra a

Durand, en su tesis doctoral *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (1960), comentada por Ivan Pintor Iranzo en su artículo “A propósito de lo imaginario”:

[Durand] inaugura un nuevo método arquetípico de aproximación a la imaginación creadora, capaz de reconocer la vasta tradición de su resistencia en el pensamiento occidental. Gracias a Durand, el territorio de lo imaginario aparece, por primera vez, diferenciado del bagaje de ficciones que posee cada comunidad. Se define como el conjunto de imágenes mentales y visuales mediante las cuales el individuo, la sociedad y, en general, el ser humano organiza y expresa simbólicamente su relación con el entorno. El motor que anima ese sistema simbólico es la primera contingencia con la que se encuentra el individuo, su propia caducidad, la muerte que le impone un tiempo cronológico o *devorador*. Las estructuras conforme a la cuales las imágenes se organizan son las que ofrecen las narraciones míticas.

[...]

Durand [...] investiga el imaginario con el cual diversas culturas dan cuenta de la angustia provocada por el tiempo en el ser humano. En primer lugar, distingue las imágenes *teriomorfas*. Éstas aluden a las representaciones animales, desde los insectos hasta los monstruos mitológicos. Las presiden dos esquemas dinámicos, el del movimiento amenazador y el del mordisco que despedaza, asociado a los carnívoros de los que el hombre fue, tradicionalmente, presa.

Generalmente, se circunscribe el tema de “La señorita Julia” al de la locura; no obstante, la cita anterior abre otras posibilidades, incluyendo el delirio. Sería injusto tratar al personaje como a una loca cualquiera, pues hemos asistido a la gestación de su estado final:

Satisfacción (mundo estereotipadamente perfecto) → irrupción de lo extraño →
 confusión y debilitamiento → desesperación → humillación → depresión y
 destrucción de la confianza → obsesión → imaginación → delirio

Ante este proceso de descomposición del mundo real, tangible y seguro, tendríamos que elaborar ciertas preguntas, poner en duda nuestras certezas, conceder –como afirma Olga Varela Mejía en su tesis *Más allá del límite: desmesuras (Análisis comparativo de la narrativa de Amparo Dávila e Inés Arredondo)* : 1997- que “Julia, inconforme con su vida presa de la represión, decide cambiarla por medio de la imaginación. Sin embargo, el mundo que Julia construye para salvarse del tedio, la monotonía y la mediocridad, es el infierno” (1997: 89). Es decir, ha emergido lo que debió permanecer oculto.

Julia vive una realidad diferente ni mejor ni peor que la de los otros. En cambio, es una dimensión discrepante porque la que nos sirve de referente se ha descompuesto y esos estratos no son percibidos por todos, sino por ella, que posee la llave de acceso a ese otro nivel: el sufrimiento, el hartazgo, los estereotipos, las fajas morales que ahogan. Pero en una sociedad llena de prejuicios, de actos moralmente reprobables, la voz de esta mujer no puede levantarse abierta, claramente, pero sí puede huir de ella, construirse un mundo diferente al circundante, aunque éste resulte infernal.

Y Julia puebla ese mundo de ratas, no de manera gratuita. En Occidente, sabemos que las ratas son animales considerados inmundos; ocasionan asco, repulsión y miedo. No sucede lo mismo en otras civilizaciones, como por ejemplo la India, donde son veneradas, pues simbolizan la lucha sagaz por la vida, entre otras cosas. Pero en nuestro hemisferio, además de ser un animal repulsivo, adquiere, por extensión, otras connotaciones, como lo expone Gregorio Morales en su artículo titulado “Ratas”:

Tendríamos que reflexionar sobre el hecho de que todo cuanto atribuimos a las ratas está en realidad dentro de nosotros mismos. [...] que no sabemos reconocer nuestros aspectos turbios, inquietantes o malignos. Implica que Occidente se ha convertido en un santurrón, en un hipócrita, y que pone el grito en el cielo en cuanto se topa con algo que resquebraja sus incensados pensamientos. Si supiéramos que tanto el bien como el mal están en nosotros, si los consideráramos a ambos dos aspectos normales del ser y los integráramos, no tendríamos necesidad de proyectarlos fuera. Y cuando no se sataniza el entorno, la sociedad comienza a ser más justa. y curiosamente hay menos mal (www.ideal.es/granada/prensa/20071227/opinion/ratas-20071227)

Julia está presa en un mundo irracionalmente “bueno”, donde sólo hay dos alternativas, lo bueno y/o lo malo. Así como otros personajes de Amparo Dávila buscan la excelencia, en el dolor, por ejemplo, la señorita se ha perfeccionado en el modelo de vida propio de su condición y de su tiempo. ¿Cuándo descubre que, en lugar de optar por ser así, ha sido conminada a ello? No lo sabemos, la conocemos en el momento cuando ya se dio la ruptura interior, cuando, sin

decirlo, ahora sí ha elegido salir de los límites: “Julia es la pulcra y pacífica vivienda en la que entra la agitación del deseo, en la que lo cotidiano se trastoca y crece la amenaza de la devastación, de terminar consumido, carcomido por las mordidas en los basamentos, en los valores más arraigados” (Varela Mejía 60). Efectivamente, pero no está preparada para dar la batalla, para salir ilesa en la lucha por su liberación; todo lo contrario, el único recurso con el que cuenta parece estar en su mente, en su imaginación desbordada.

En consonancia con la última cita, leemos en el cuento: “La señorita Julia se sentía como una casa deshabitada y en ruinas; no encontraba sitio ni apoyo; se había quedado en el vacío; girando a ciegas en lo oscuro; quería dejarse ir, perderse en el sueño; olvidarlo todo”. (88) Es el desmoronamiento total, la suspensión del contacto con el tiempo real y el arribo de ese nuevo tiempo teñido, una vez más, de horror.

Estamos en el último apartado. El narrador en tercera persona describe detalladamente la angustia de la protagonista. Los ruidos ya no tienen tregua, son incesantes, abarcan todo el espacio vital de Julia, todo. Una lectura cuidadosa nos hace detenernos en las siguientes oraciones: “Abrió los ojos y se incorporó; algo de claridad penetraba por las viejas persianas de madera (como las celosías de aquella quinta.). Escuchó como una estampida, una huida rápida, distinguió unas sombras alargadas y alcanzó a ver unos ojillos muy redondos, muy rojos y brillantes (como aquellos de los ingredientes del platillo dominical). Encendió la luz y saltó de la cama; *ahora sí las encuentro...*”. (89) Nunca antes, Julia había visto a los causantes de los ruidos (como Gabriel nunca vio al sirviente de Jana), únicamente los había escuchado y los había sufrido. Pero, al fin, se le hacen visibles a través de sus ojillo redondos, rojos y brillantes. La

necesidad de identificar a las ratas se ha vuelto su razón de ser. Julia está totalmente ausente del mundo construido a su alrededor, con sus normas inviolables y dictatoriales, pero, aunque de una manera que ha sido calificada como infernal, se ha escapado de ellas y, en el paroxismo total, ríe a carcajadas, grita, llora. La escena es espeluznante: “Cuando Mela llegó, restregándose los ojos y bostezando, encontró a Julia apretando furiosamente su hermosa estola de martas cebellinas”.

91)

Continuando con su línea, Amparo Dávila nos ha mostrado en este cuento la sordidez del mundo real y cotidiano en el que viven los personajes. Solamente uno de ellos, la señorita Julia, logrará escapar de él. Y empleamos este verbo sin querer significar que se trate de una conquista, todo lo contrario, se trata de un nuevo fracaso. Pareciera que el espacio y el tiempo en el que nacen estos personajes están condicionados por la sordidez, la falta de libertad, el dolor, el sufrimiento, el sometimiento, y que todos intentarán huir de ellos, sin violentar el orden establecido. El precio, entonces, lo pagarán individualmente con sus personas, sus mentes, su felicidad, sus vidas. Todos adolecen de carencias emocionales, todos son impelidos a romper con el tiempo, con la realidad, con la razón. Y, entonces, se van supliendo estas categorías: a la cronología, se le suple por la no cronología; a la realidad, por la fantasía y/o el mito; a la razón, por la locura, etc. Se va en busca de la satisfacción, mas lo que se alcanza es desvelar el rostro inhumano de la cotidianidad y toparse con la pavora.

El espejo

...las imágenes engañan, como el mundo físico, pero atravesándolas alcanzamos el conocimiento.

Héctor J. Freire.

Un hombre adulto, con un buen trabajo en *Tractors and Agricultural Machinery Co.* y una buena posición económica, nos cuenta en tiempo pasado que su madre sufrió una fractura de una pierna y tuvo que ser hospitalizada. El hijo tiene que ausentarse por tres semanas debido a su trabajo y al regresar encuentra a su madre muy cambiada, presa de una crispación nerviosa que ha mermado su condición física, más que la fractura. Para médicos y enfermeras, ese cambio de conducta se debe a la impresión causada por la caída y a su edad. Pasados unos días, la mujer le confiesa a su hijo lo que le sucede: por la noche, exactamente a las doce en punto, en el espejo del cuarto sucede algo inexplicable y aterrador que ha hecho pensar a la señora que ha perdido la razón. Sin embargo, “aquello” cumple fielmente su cita a la media noche, causando horror a la pobre mujer. El hijo de ella toma muy en serio lo que le cuenta su madre y decide buscar una solución. Cambia a la enfermera, se lleva a su madre a otro hospital y, finalmente, decide quedarse con ella por la noche para cuidarla personalmente. Son las doce de la noche, el hijo está preparado para comprobar lo que sucede y descubre que la imagen de Eduviges, la enfermera, no se refleja en el espejo; éste está totalmente deshabitado, oscuro, vacío. La madre sufre una nueva crisis, igual a la de cada noche, y, después de cinco días de compartir esta horrenda experiencia, el hijo decide cubrir el espejo con una sábana. Así lo hace, seguro de que con ello dará por terminado ese evento de horror que ha compartido con su madre. Sin embargo, a través de la

sábana que cubre el espejo comienzan a transparentarse “figuras informes, masas oscuras” y a escucharse una música dolorosa. Ante tal fracaso, madre e hijo deciden rendirse pues consideran que han sido los elegidos.

En el planteamiento de la historia, de apenas unos cuantos renglones, aparecen ya los elementos del mundo daviliano: lo increíble, lo misterioso, la duda y la angustia que va siempre en aumento. Ésta última nunca se colma, porque responde al ilimitado impacto que producen los hechos ajenos a nuestra razón y a nuestro dominio.

La narración está hecha en tiempo pasado y permanece en él, pero no linealmente, va y viene por el ayer, desde el pasado inmediato hacia atrás y hacia delante: “Cuando mi madre me contó lo que le sucedía, se apoderó de mí una tremenda duda y una preocupación que iba en aumento, aun cuando yo no trataba de pensar en ello”. (101) En este cuento, hay un registro cuidadoso de la cronología, una intención de dejar asentado el cuándo de los hechos: veinte días antes, durante tres semanas, el día de mi regreso, sucedió un jueves y esperé hasta el domingo, etc. Se puede rastrear cada fecha y se verá que hay un orden temporal lógico en la disposición de todos los hechos en la trama y que el personaje se mantiene en ese orden y lo asienta. Esto no había sucedido en otro cuento con tal precisión, quizá porque el personaje quiere dar fe de su conciencia temporal y espacial, de la verosimilitud de los hechos, del contexto existente, verídico en el que irrumpe lo inusitado. Así, da un matiz de confiabilidad a su relato, pues está completamente lúcido y consciente del mundo real y de lo que le es ajeno.

El narrador es también protagonista y nos cuenta, porque se nota la intención de relatar a un tercero la experiencia vivida, una historia con un suceso insólito. Su padre murió diez años atrás

y él se quedó a vivir con su madre, a quien ha cuidado amorosamente y, tal vez, edípicamente, pues dice “Nos identificamos de tal modo que llegamos a ser como una sola persona y jueces severos uno del otro”. (103) Esta relación tan estrecha los precipitará al mismo abismo. El perfil del narrador-protagonista es muy completo: su trabajo, su desempeño en el mismo, la remuneración que recibe, las consideraciones de las que es objeto por parte de su jefe, sus obligaciones y viajes y, como ya quedó anotado, su relación con su madre. Además, en su forma de expresarse, notamos que es un hombre ubicado, con una clara capacidad de juicio y de toma de decisiones. Se está configurando el mundo real que nunca se manifiesta agresor ni hostil en su contra, configuración que resulta novedosa pues en los cuentos anteriores la realidad está siendo adversa para ellos y los está cercando de tal manera que buscan escapar de ella. En este cuento la atmósfera no parece hasta entonces enrarecida, mientras no se esté en contacto con el espejo, agente perturbador del mundo real y coherente. A esta lucidez del personaje, hay que añadir, la docilidad final ante lo extraño, y como condición de intrínseca para aceptar que alguien puede ser sujeto de una revelación, por ser un elegido. Esto último da su singularidad al relato, lo salva de parecerse a los otros, lo vuelve original, sin perder las características que lo hacen perteneciente a la temática y técnica empleadas por la autora en el volumen.

El proceso hermenéutico se centra entonces en estos tópicos: la intromisión de la sobrenatural, la justificación y aceptación de la misma. Técnicamente, el procedimiento se lleva a cabo a partir del misterio, de los indicios que son ofrecidos, por ejemplo: “las noticias que recibía eran bastante favorables, con excepción de ‘un aumento en la temperatura que se presentaba después de media noche, acompañado de una marcada alteración nerviosa’”. (102) Sabemos que la madre

está en un hospital, pero que su dolencia se debe a una fractura en una pierna. El médico “explica” la fiebre y el estado de agitación como consecuencia de la impresión causada por el accidente y por la edad de la mujer; sin embargo, a medida que avanza el desarrollo del cuento, se incrementa la tensión al ir aumentando de tono esa agitación y llevar al personaje a un estado crítico: “Cuando me vio lanzó un extraño grito, que no era una exclamación de sorpresa ni de alegría. Era el grito que puede dar quien se encuentra en el interior de una casa en llamas y mira aparecer a un salvador”. (102) Se nota la empatía entre madre e hijo. La respuesta de él ante la condición de su madre es diferente al resto de los personajes que, en otros cuentos, representando la conciencia de la realidad, juzgan al personaje-en –ruptura-con-ésa como mentalmente enfermo, es decir, no le conceden un mínimo de razón, porque para ellos, la razón, es incompatible con la fantasía. En este cuento sucede lo contrario, aun cuando en un inicio el hijo se permite dudar, es más fuerte su nexos con ella, su “juicio” sobre ella, como mujer serena, controlada, optimista. Recordemos que entre ambos personajes se establecieron las reglas del juego: casi una sola persona y uno juez del otro, de modo que lo que uno u otro sentencie será tomado como un criterio acertado, no sujeto a duda ni a discusión.

Como en “Final de una lucha”, vemos al protagonista masculino como un héroe dispuesto a llevar a cabo una misión para rescatar a la criatura que se encuentra en peligro. Pero, ¿qué o quién es la amenaza? ¿Qué o quién comete la fechoría? El espejo, más cercano al mundo maravilloso, vinculado al mundo mítico, puerta de acceso a lo sobrenatural y, ni más ni menos, heraldo de lo siniestro.

“Querido mío: necesito hablarte. Me pasa algo terrible, pero nadie más debe saberlo” dice la madre a su hijo, en una de sus visitas al hospital. Por vez primera, un personaje de *Tiempo destrozado* es explícito, verbaliza lo que le sucede, lo confiesa abiertamente, tanto que se juzga a sí mismo:

He vivido los días más angustiosos que puedas imaginar. Y sólo a ti puedo confiar lo que me sucede. Tú serás el único juez que me salve o me condene. (Ser el uno juez del otro lo habíamos jurado al morir mi padre). –Creo que he perdido la razón –me dijo de pronto, con los ojos llenos de lágrimas-. Le tomé las manos con ternura.- Cuéntamelo todo, todo – le supliqué. (104)

Este diálogo es axial en la estructura del cuento y en su contenido. En cuanto a lo primero, vemos la intención antes sugerida de contar a un tercero lo sucedido. El paréntesis, en este caso, nos introduce al relato como oyentes o lectores, somos los receptores del relato y se subraya ese papel, se nos asigna. Nuestro mundo ha sido puesto en intersección con el mundo del texto, como lo sugiere Ricoeur al hablar de la *mimesis* III. Ahora comprendemos por qué, al leer estos cuentos, experimentamos las mismas emociones que los personajes: estamos ahí, dentro de la quinta o en la escalera o en el hospital. La escritora cuenta con nosotros y nos lo recuerda con esos paréntesis, con ese mensaje que nos convierte en interlocutores del narrador.

En cuanto al contenido, el mayor signo de cordura que puede aportar el personaje femenino, es su propia conciencia de perderla. En ningún otro cuento hay una confesión de esta índole, al contrario, se oculta esa posibilidad, se sugiere o se confunde con la imaginación, con la ilusión o fantasía. En este caso, no, es una forma más audaz de confrontar lo que se llama real con lo que

no lo es. Y se somete a juicio, obviamente, dentro de un estricto círculo de confianza, en el que solamente hay dos personas: ella y su hijo. Se someten a las reglas de su propio juego: “Tú serás el único juez que me salve o me condene”. La misión ha sido asignada y asumida. El desarrollo del cuento va a fluctuar entre lo real y lo imaginario, concediendo a ambos el mismo valor, equiparándolos por primera vez, evitando catalogar uno u otro como mejor o como único. Uno no desplaza al otro, conviven, cabe en el mismo ámbito, hacen del tiempo uno también. No hay paralelismo, hay fusión. El tiempo se destroza porque pierde su cualidad de eliminación: la media noche –mágica media noche, en la que todo puede suceder, incluso, volverse calabaza la carroza- da la bienvenida a lo inusitado. Y con el tiempo, perfectamente documentado, los personajes también asienten: “Real o imaginado, debía ser algo tremendo para lograr desquiciarla hasta ese grado. –Creo que grité y después perdí el sentido –continuó diciendo mamá-. A la mañana siguiente pensé que todo había sido un sueño. Pero por la noche, a la misma hora, volvió a suceder y lo mismo sucede noche a noche...”. (105)

Todos los factores están en juego: realidad, imaginación, sueño, desquiciamiento. Hay conciencia que distingue entre vigilia, sueño, suceso anormal y tiempo cronológico. Parece que ambos personajes poseen esa conciencia. El héroe ha aceptado su misión y busca, tanto una explicación lógica de lo que le sucede a su madre, como una solución. Mientras tanto, el hecho nocturno se repite ininterrumpidamente y se le denomina de una manera neutral: “aquello”, culpa del espejo. Entonces nos damos cuenta de que el espejo es sólo un vehículo y que lo verdaderamente amenazador se encuentra dentro de él, se materializa a través de él, adquiere forma y movimiento: “Y el espejo era tan sólo el espejo de un ropero”. (107)

Es amplia la literatura en torno al simbolismo del espejo. Roxana Kreimer en su artículo “Historia del espejo” nos habla al respecto:

Desde hace por lo menos veinticinco siglos al más antiguo instrumento de la óptica se le atribuye la amplificación de una multiplicidad de poderes físicos y simbólicos. El espejo ha desempeñado un papel cardinal en la separación y en la reunión de hombres y mujeres. Su remisión al tema de la identidad, su movimiento fluctuante entre lo falso y lo veraz, a menudo ha planteado múltiples universos de referencia expresados en historias como las que Lewis Carroll urde en *Alicia a través del espejo*, o como las que imagina Borges cuando escribe que "al igual que la cópula, el espejo multiplica a las personas innecesariamente”.

La misma autora nos dice que para los griegos el espejo aparecía también como un productor de falsas apariencias; por tanto, las metáforas que se valen de su imagen no fueron asociadas al conocimiento de sí. Será Séneca quien siglos más tarde afirmó que los espejos fueron inventados para que el hombre se conociera a sí mismo y no para que se afeitara la barba frente al espejo. A través de esta dimensión metafórica el espejo fue vinculado con la identidad y se acentuó la idea de que para conocerse es necesaria una mediación, tomar distancia de uno mismo y contemplarse como objeto.

El mito de Narciso es el más conocido y concentra prácticamente todos los motivos de la metáfora del espejo como emblema de identidad. *En el ojo del espejo*, un libro de Françoise Frontisi-Ducroux , citada por Kreimer, propone una interpretación del mito que diverge de la

lectura psicoanalítica. Para esta investigadora francesa el mito de Narciso no representa la excesiva complacencia consigo mismo, ya que tras una efímera fascinación con su propia imagen reflejada en el agua, Narciso reconoce el error de no haber correspondido a la solicitud de su amor, se sume en la desesperación y muere desgraciado por no ser diferente a sí mismo. Para Frontisi-Ducroux el mito refleja la imposibilidad de construir la identidad masculina en el espejo, es decir, en la reflexividad exclusiva de la belleza. El espejo no es un instrumento masculino porque lo propio del varón es la apertura al otro, la palabra, la vida activa y la socialización. Un hombre que vive sólo del crédito que le otorga su belleza está condenado a la muerte, como Narciso. Aunque desde Helena de Troya la belleza femenina sea fuente de infinitas desdichas, la mujer, lejos de morir, nace al constituir su imagen en el ojo artificial del espejo.

Es apasionante la historia del espejo y su simbolismo. Sin intentar detenernos más de lo debido en el tema, revisemos un poco algunas concepciones en torno de este objeto, que vienen a completar las anteriores y servirán de fundamento a nuestro análisis. Así como Kreimer se detiene en el mito de Narciso, Patricio Eufrasio, en su artículo “ Los límites del espejo: cultura es naturaleza” (<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/espejo.html> 22 de junio 2007) hace interesantísimas aportaciones, partiendo del mito de Perseo y Medusa “pues en él se equilibran la razón del héroe y el triunfo de la humanidad sobre los demás seres que pueblan nuestra terrícola orfandad universal, pero, sobre todo, porque nos muestra la fascinación que encierran los espejos de ser copistas fieles y, sin embargo, intangibles de la realidad que tienen frente a ellos: certeza y duda a un mismo tiempo, nítida e inaprehensible, como los sueños y las nubes”.

Lo verdaderamente interesante de la propuesta de este ensayista, es cuando, a partir de la teoría del Ricoeur acerca del símbolo, nos ofrece su tesis del espejo como discurso y símbolo.

Al respecto dice:

A mi entender el artefacto que denominamos espejo posee la capacidad simultánea de ser objeto y sujeto. Según sea el caso, su posibilidad discursiva cambia.

Encuentro que el objeto espejo es, por un lado, discurso y, al mismo tiempo, posibilidad de discurso. Abundo con la intención de aclarar.

El objeto espejo (vidrio, película argéntica, biseles, marcos, etcétera) se constituye en un vehículo para el discurso entre dos seres o, si sólo yo me contemplo en su superficie, posibilidad de discurso entre mi yo y mi reflejo; a pregunta expresa un amigo filósofo definió esta última acción como un encuentro entre mi ente y mi mente. En este sentido el espejo únicamente participa como mediador al facilitar, a través del código del reflejo, el discurso.

Por el contrario, cuando el espejo se trastoca en sujeto (reflejo, interpretación luminosa, etcétera) adquiere por sí mismo la capacidad de discurrir; o sea, de ser discurso. *Esto sucede cuando lo reflejado, por distintas y múltiples razones, no resulta fiel a aquello que se capta en su superficie, de tal suerte que la imagen reflejada dice, discurre, su propia interpretación de lo que tiene enfrente.* (El subrayado es mío).

Visto así, ya objeto ya sujeto, el espejo es sin duda discurso.

Para referirse al espejo como símbolo, Eufrasio toma como referente una copla que denomina los ojos como el espejo del alma y esto lo lleva a decir que

la literatura y en particular la poesía, se constituyen en el espejo, al menos uno de ellos, del espíritu. La capacidad metafórica de la lengua, cualquiera de ellas, permite sublimar al espejo -objeto o sujeto- en nicho simbólico.

[...]

[...] *el espejo simboliza la capacidad compartida por los ojos, tanto del observador como del observado, de reflejar el ánimo interior de una persona* (El subrayado es mío). Preguntando a algunos conocidos hallé que, en ejercicio de esta acción simbólica señalada en la copla, lo que cada quien intentamos (*sic*) percibir es el destello de vivacidad espiritual que se anima en los ojos y que no se limita únicamente al brillo producto de la refracción que poseen todos los cuerpos cristalinos. La diferencia entre brillo y destello sería que en aquél sólo existe el acto físico del reflejo luminiscente cuyo origen se encuentra en una fuente luminosa exterior; mientras que en éste, la emisión del destello se acuna en el interior, en la espiritualidad que nos anima a los seres humanos en algunos momentos de plenitud.

A esta última idea que nos lleva a situar la relación entre el espejo y el interior de la persona, se adhieren otros pensadores, desde Plinio hasta Lacan y más. En “Una historia de nuestros reflejos” (<www.clarin.com/suplementos/cultura/2007/06/09/u->12.htm junio 22, 2007), sin

firma de autor, leemos que el tópico de la imagen distorsionada lleva a pensar en un porvenir ominoso. En cambio, con San Agustín

encontramos lo simbólico y lo espiritual del espejo con el libro-espejo en tres motivos fundamentales: "la analogía, el principio de imitación, la búsqueda de una enmienda moral por el conocimiento". El espejo comienza a entramarse con los géneros íntimos, el soliloquio, la meditación, porque el diálogo consigo mismo pasa a ser diálogo con Dios. Predominio del espejo divino: Dios es el "modelo infinito, único, el espejo sin límite y perfecto que contiene todas las figuras, todas las imágenes en que coinciden todos los contrarios y solo él puede darse a ver.

[...]

Cada época tiene su espejo. Es como si en la alternancia de un doble movimiento de centramiento y descentramiento se construyera su historia. Citando el bello título de Pierre Vidal-Naquet, la historia del espejo se ha transformado en un espejo roto. La irrupción disruptiva que Jacques Lacan produjo en este campo —el *estadio del espejo* y sus consecuencias teóricas posteriores—, implicó el pasaje de la relación del Yo y el espejo, todavía conservada en Jean-Paul Sartre, a la relación entre el sujeto y el espejo. Una historia contemporánea del espejo en que éste comienza a implicarse con el espacio de la mirada, la relación entre el sujeto y el objeto, la unidad o despedazamiento de la imagen del cuerpo, los modelos de conocimiento y fundamentalmente de desconocimiento y alienación.

Esta es parte del amplio contexto que circunda la aparición del espejo en los cuentos de Amparo Dávila. Ninguno es excluyente, por lo contrario, todos son incluyentes, desde el momento cuando centran la trascendencia de este símbolo en la configuración de la identidad de la persona que se encuentra frente a él. Evitamos decir de la persona que se refleja en él, pues en el cuento al que estamos haciendo referencia, el espejo no devuelve la imagen a la media noche, es una puerta que se abre a otra dimensión que permite la visión –y aquí aparecen los ojos y la mirada nuevamente, como constante en la fractura de la realidad- de lo sobrenatural.

Exactamente a la mitad del cuento, la madre tiene la certeza de que no hay salvación alguna ante el suceso y el hijo hace alarde de valentía, compromiso y amor cuando resuelve permanecer a su lado y rescatarla. En adelante, no confiará el cuidado de su madre por la noche a ninguna enfermera, él se quedará en el hospital y la atenderá personalmente. Está dispuesto a enfrentar solidariamente lo que ocurra. Lo acompañamos al tránsito de lo real a lo irreal. Lo primero está teniendo lugar, son las diez de la noche; Eduviges, la enfermera, entra al cuarto, el hijo voltea la mirada al espejo y ve la imagen de la señorita reflejada en él, de manera exacta, fiel. Unos cuantos minutos antes de las doce de la noche, inicia el ritual que antecede al evento insólito, Eduviges entra al cuarto para dar a la enferma su pastilla, llevándola en una cucharita sobre una charola con un vaso de agua también. Es la media noche, el hijo presta total atención a lo que está pasando, ve el espejo y “allí no se reflejaba la imagen de Eduviges. El espejo estaba totalmente deshabitado y oscuro, ensombrecido de pronto. Sentí que algo se rebullía en mi interior, tal vez el estómago, y se contraía; después experimenté un gran vacío dentro de mí igual que en el espejo...”. (110) Pero la escena continúa y con ella el terror: “Ahora tenía la casi seguridad de

que de aquel vacío, de aquella nada, iba a surgir algo, no sé qué, pero algo que debía ser inaudito y terrible, algo cuya vista ni yo ni nadie podría soportar...”. (110) No sólo madre e hijo, no sólo juez el uno del otro, sino cómplices y... elegidos. Durante veinte minutos, el tiempo fue otro, así como el espacio. Durante veinte minutos, ambos fueron impelidos a salir de espacio real. Durante veinte minutos tuvieron la revelación de su falta de identidad, de su interior alienado, de su futuro ominoso y de su destino insoslayable. La fugacidad de esos veinte minutos se convertirá en eternidad.

Madre e hijo “ven” lo que nadie más puede ver. Se estableció una relación entre objeto y sujeto, en la que el primero pierde su cualidad reflectora, no devuelve la imagen, no es un mediador, es un símbolo y un discurso. Un discurso porque –recordemos- lo reflejado, por distintas y múltiples razones, no resulta fiel a aquello que se capta en su superficie, de tal suerte que la imagen reflejada dice, discurre, su propia interpretación de lo que tiene enfrente. La imagen de Eduviges no aparece en el espejo, son esas “figuras informes, masas oscuras que se movían angustiosamente, pesadamente como si trataran en un esfuerzo desesperado de traspasar un mundo o el tiempo mismo” (112) las que proferirán el discurso: lo siniestro está presente.

En cuanto a símbolo, siguiendo con la tesis de Patricio Eufrasio, “el espejo simboliza la capacidad compartida por los ojos, tanto del observador como del observado, de reflejar el ánimo interior *de* una persona”. ¿Cuál es ese estado interior de madre e hijo? La oculta falta de identidad, de vida propia, de estabilidad emocional, disfrazada por una cotidianidad casi ideal, casi perfecta que viene a ser suspendida fortuitamente y que, al salir de su ámbito de seguridad, infringe los límites y da paso a lo inenarrable: “Entonces sentimos una oscura música dentro de

nosotros mismos, una música dolorosa, como gemidos o gritos, tal vez sonidos inarticulados salidos de aquel mundo que habíamos clausurado por nuestra voluntad y temor. Nos descubrimos traspasados por mil espadas de música dolorosa y desesperada...” (112)

Asistimos a un último intento de defenderse ante lo fatal. Echando mano de su capacidad de raciocinio, el narrador decide cubrir el espejo y fracasa en la intención de hacerlo, puesto que ante lo sobrenatural, las soluciones del mundo real son ineficaces. El aprendizaje que les deja tal acción es de su dolorosa e inevitable rendición. En esa nueva dimensión no hay voluntad que valga: “No volvimos a cubrir más el espejo. Habíamos sido elegidos y, como tales, aceptamos sin rebeldía ni violencia, pero sí con la desesperanza de lo irremediable”. ¿El pandeterminismo de Todorov? Lo *unheimlich* de Freud. El *illo tempore* de Eliade. La destrucción del tiempo y del espacio de Amparo Dávila.

Cerremos el presente análisis con una última cita de Patricio Eufrasio:

Un atractivo adicional del encuentro entre Medusa y Perseo lo constituye la transformación que la mirada maligna de la Gorgona sufre al tocar la limpidez del espejo, perdiendo en su pulida superficie su capacidad destructora; lo horrendo se trastoca en inofensiva mirada gracias a la magia atrapada en esa unidimensionalidad reflejante. ¿Acaso en ello se encuentra la clave para acabar con la malignidad del mundo, trastocar en un único plano su tridimensionalidad natural reduciendo con ello su capacidad destructiva? Es posible, pues sabemos que en la unidimensionalidad de la televisión y el cinematógrafo, tanto las guerras como los grandes amores (destructores de la calma marital), se desdibujan al encenderse las luces de la sala o cambiar de sintonía.

Esta clase de optimismo encuentra su refracción en lo que nos cuenta Amparo Dávila.

Moisés y Gaspar

Podríamos haber dado mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...
Amparo Dávila.

José ha llegado por tren al lugar donde vivía su hermano Leónidas, quien ha muerto. Nos cuenta retrospectivamente la estrecha relación que había entre ambos y su entrañable cariño. Asiste al entierro de Leónidas, recoge todo lo que hay en el departamento y parte de vuelta a su casa, llevando consigo a Moisés y a Gaspar, parte de la herencia de su hermano. Se instala con ellos en su departamento e intenta volver a su vida normal, aun cuando el dolor por la pérdida de su hermano es muy profundo. Desde que Moisés y Gaspar viven con él, su vida cambia, pues tiene que adaptarla a los hábitos de esos seres, cuya verdadera naturaleza nunca conoceremos. Mientras José sale a trabajar, Moisés y Gaspar se dedican a escandalizar, provocando con ello que los otros inquilinos del edificio se quejen y obligan a José a irse con sus huéspedes. Comienza una vida errante para todos, pues en ningún lado son soportados. Poco a poco, Moisés y Gaspar invaden la vida y la voluntad de José, hasta que éste, sin trabajo y con escaso dinero, compra una pequeña finca fuera de la ciudad y se va a vivir a ella para permanecer siempre al lado de esos seres “estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indescifrable”.

Es el último relato del volumen , aunque en nuestro análisis hemos dejado para el final el cuento que lleva el mismo título que el libro, “Tiempo destrozado”. Las razones se verán en su oportunidad.

Dos nombres propios dan título a este cuento, Moisés y Gaspar, ambos inscritos en la gran tradición bíblica. Moisés, según la Biblia católica, es reconocido en el Pentateuco –el Génesis, el

Éxodo, el Levítico, los Números y el Deuteronomio, como autor inspirado. Él ha quedado como la gran figura y el gran jefe de Israel, y en muchos aspectos representa a Cristo, Libertador, Jefe, Salvador y Legislador (Diccionario Católico de información bíblica y religiosa en *Sagrada Biblia* 203). Significa “salvado de las aguas”

Gaspar –cuidador del tesoro- tiene su referencia inmediata en la existencia de los Reyes Magos, registrada en el Antiguo Testamento y defendida por la Iglesia: “ en 520 un mosaico bizantino encontrado en Rávena incluso señalaba los nombres de los tres -en conexión con los tres dones que llevaron al niño Dios: oro, incienso y mirra-: Melchor con el incienso; Gaspar con el oro; y Baltasar con la mirra. [...] Para algunos teólogos, los magos son símbolos de la Trinidad y encarnan los tres papeles de Cristo, mientras que sus regalos representan el poder político (oro), la divinidad (incienso) y la resurrección (mirra). Otros apuntan que simbolizan el paso del tiempo, con un rey anciano (Melchor), otro de mediana edad (Gaspar) y un mago joven (Baltasar) <[www.abc.es/hemeroteca/historico-06-01-2005/abc/Sociedad/la-iglesia-defiende-la-existencia-de-los-reyes-ma...>](http://www.abc.es/hemeroteca/historico-06-01-2005/abc/Sociedad/la-iglesia-defiende-la-existencia-de-los-reyes-ma...)).

Si los datos anteriores tienen algún sentido para la denominación de los personajes del cuento, es un asunto que quedara a manera de incógnita porque, definitivamente, no sabemos quiénes o qué son. Lo único cierto es que nos invitan a entrar en contacto, como es usual en los textos literarios que estamos revisando, con una carga simbólica y mítica muy fuerte. Carga que crea una atmósfera *sui generis*, totalmente definatoria de la creación literaria de Amparo Dávila.

“El tren llegó cerca de las seis de la mañana de un día de noviembre húmedo y frío” (113), en él llega José, hermano de Leónidas, con un estado emocional similar al clima del lugar. Se

encuentra en el edificio donde vivía Leónidas: “Mientras subía creí que iba llegando a la eternidad, a una eternidad de nieblas y silencio”. (113) Es una de las tónicas que mantendrá el cuento, la de la pérdida y el luto; la otra será la de lo no dicho, de la sugerencia, de la procuración de inferencias, y, la tercera, lo calamitoso.

Dentro del devenir común y corriente en el que vive José, la muerte de su hermano marcará la ruptura. A través del recuerdo sabemos de la relación fraterna, llena de cercanía e intimidad, a pesar de la distancia física provocada por las necesidades de cada uno de ellos. Sus recuerdos son gratos, agradables, se remontan hasta la niñez y la adolescencia. En la madurez, sin embargo, se trata de dos hombres solos, entrañablemente unidos, pero sin familia. Felices a su modo, alimentados por la cita dominical que los reunía: “Éramos tan felices entonces! Puedo asegurar que los dos esperábamos la llegada de ese día”. (115) Posteriormente, cada uno “haciendo su vida”, por medio del trabajo; José con una relación ocasional y pagada, y Leónidas compartiendo su vida con Moisés y Gaspar.

Es en la caracterización de estos dos personajes donde está el sostén de la construcción de la trama. El primer adjetivo que encontramos es “despavoridos” para calificar su huida, y el segundo es “echados” para localizarlos a los pies de Leónidas muerto. Si leemos estos calificativos, pensamos que se trata de dos animales, tal vez, dos perros, pero a medida que avanza el desarrollo del cuento nos vamos sumiendo en la incertidumbre, en la duda más absoluta acerca de la identidad de Moisés y Gaspar. También sobre este recurso técnico de la escritora descansa la conformación de la atmósfera, tanto objetiva como subjetiva. Es la elipsis la figura literaria empleada por Amparo Dávila para crear efecto:

Por lo menos estaba solo y no tenía que detener o disimular mi dolor ante nadie; podía llorar, gritar, y... De pronto sentí unos ojos detrás de mí, salté de la silla y me di vuelta; allí estaban Moisés y Gaspar. Me había olvidado por completo de su existencia, pero allí estaban mirándome fijamente, no sabría decir si con hostilidad o desconfianza, pero con mirada terrible. No supe qué decirles en aquel momento. Me sentía totalmente vacío y ausente, como fuera de mí, sin poder pensar en nada. Además no sabía hasta qué punto entendían las cosas (116-117).

Ni antes ni después de este párrafo se especifica qué o quiénes son, por qué pueden o no entender, por qué se les puede ignorar, por qué tienen una mirada tan poderosa; en fin, muchas preguntas, pocas respuestas.

En la configuración de estos dos personajes hay un gran trabajo. Ya en “Alta cocina” hay un antecedente, pero en este cuento se perfecciona la técnica y se eleva su incógnita personalidad hasta antojarse relacionarlos con aquellos idiotas de Quiroga, o con aquellos “invasores” de “Casa tomada” de Cortázar. Pero hay más y diferente; el vocativo que emplea el narrador para llamarlos es “seres” y casi al final del cuento.

Fijémonos en el lenguaje. Al referirse a Moisés y a Gaspar, el narrador protagonista dice que

- ignoraba cómo habían llegado a vivir con Leónidas
- los dos lloraban silenciosamente
- tuvieron que viajar, con grandes muestras de disgusto, en el carro de equipajes
- se habían levantado y caminaban de un lado al otro del departamento
- el desayuno que tomaban a las siete en punto, según costumbre

- hasta qué extremos podía llegar su cólera
- jubilosos
- qué pensaban
- ¿Leónidas les había explicado algo o ellos lo sabían?
- gritaban y reían como locos
- etc.

Estos ejemplos, entre muchos otros, sugieren que se trata de personas especiales, pero en un principio dedujimos que se trata de animales. También podemos pensar en cierta clase de seres humanoides, o de ... Pero tienen presencia: miran, gritan, corren, lloran, sufren, desordenan, comen, son receptores y ocupan.

Ocupan. Podemos conocer, gracias a la memoria de José, las frases célebres de Leónidas: “Es inútil resistirse, podemos dar mil vueltas y llegar siempre al punto de partida...”. “Hemos sido muy felices, algo tenía que surgir, la felicidad cobra tributo”. “Hay cosas contra las que no se puede luchar, querido José...” Mensajes crípticos que van cobrando sentido cuando sabemos que Leónidas murió y se nos da un empujoncito a pensar que se quitó la vida; o bien que Moisés y Gaspar ocupaban la recámara y su amo dormía fuera de ella.

El comportamiento de esos seres es invasor. Ni Leónidas ni José pueden detenerlos porque “hay cosas contra las que no se puede luchar”, de modo que: “Yo no entendí entonces cómo era posible que Leónidas hiciera la voluntad de aquellos miserables. Ahora lo sabía... *Desde ese día ocuparon mi casa y yo no pude hacer nada para evitarlo*”. (224) Agresivamente, mediante ruidos insoportables provocados por sus gritos y el rompimiento de objetos, carreras, saltos, desorden,

se van instalando y apropiando del espacio, como primer paso. La única reacción de José es dirigirse a ellos *verbalmente* con un discurso que correspondería entre personas: “-Es increíble lo que veo,- les grité encolerizado-. He recibido las quejas de todos los vecinos y me negué a creerlos. Son ustedes unos ingratos. Pagan mal mi hospitalidad y no conservan ningún recuerdo de su amo. Su muerte es cosa pasada, tan lejana que ya no les duele, sólo el juego les importa. ¡Pequeños ingratos...!”. (123) Sorprende el tono de la admonición, pareciera el de un padre a sus hijos. ¿Qué ha ido sucediendo en el trayecto? La presencia de Moisés y de Gaspar emana una fuerza transformadora que, además, inhibe todo cuestionamiento, toda intención de controvertir, de dudar. José se ha entregado, como en su momento lo hizo, Leónidas, a la voluntad de esos “pequeños ingratos”.

Comienzan a errar. José va perdiendo su vida propia. Su única preocupación es cuidar a Moisés y a Gaspar que se han convertido en su pasaporte al rechazo, la hostilidad y la agresión de los demás: “Cuando por fin entraba en mi departamento lo hacía bañado en sudor frío y temblando de pies a cabeza”. (125) La faz de la realidad ha ido perdiendo su máscara y solamente resta partir, según José, abandonar la ciudad, el empleo, la vida habitual y retirarse con Moisés y Gaspar a un lugar donde todos estén a salvo. Hace su aparición la ironía, en su aspecto más trágico, como cuando el protagonista de “Un boleto para cualquier parte” quiere tomar un tren que lo lleve lejos de donde está, sin darse cuenta de que de quien no puede huir es de sí mismo.

En el presente cuento, José decide partir, dejar atrás lo que le está resultando adverso, pero, al mismo tiempo, con la conciencia de que él, Moisés y Gaspar están “estrechamente unidos por un lazo invisible, por un odio descarnado y frío y por un designio indescifrable”. (126)

Sin libre albedrío, esclavo del misterio del ser de esos seres, derrotado. Moisés y Gaspar, los heraldos del apocalipsis, han vencido y muestran su satisfacción, ante la docilidad forzada de su nuevo amo. ¿Amo? Ni Leónidas ni José han sido los amos de Moisés y Gaspar, sino sus víctimas. De dónde proviene el poder de estos? “Cuántas veces los habría matado si hubiera estado en libertad de hacerlo!” ¿Quién lo detiene? “Leónidas, Leónidas, ni siquiera puedo juzgar tu decisión!” ¿Por qué? “No quiero pensar ni creer que me condenaste fríamente o que decidiste mi ruina” Comienza la comprensión de lo incomprensible. “No, sé que es algo más fuerte que nosotros”. Presencia de lo inexplicable, de lo que excede al ser humano, de lo que puede dominarlo por el miedo y la anulación de la razón y de la voluntad. “No te culpo, Leónidas: si lo hiciste fue porque así tenía que ser”. La fatalidad, el hado maligno. “Podríamos haber dado mil vueltas y llegar siempre al punto de partida”. El acertijo del oráculo, el vidente Tiresias, el héroe trágico condenado.

Leónidas busca la libertad en la muerte; José, en el confinamiento.

Tiempo destrozado

Nada más frágil que la facultad humana de admitir la realidad, de aceptar sin reservas la imperiosa prerrogativa de lo real.
Sigmund Freud.

“Tiempo destrozado” es el décimo cuento del volumen con el mismo título. Uno podría preguntarse por qué situarlo en ese lugar, a qué se debe el orden establecido para la inclusión de los cuentos en el volumen. Difícil responder esta pregunta, como difícil es la aproximación a este relato, por lo que –y vale para ambas cuestiones- en adelante nos moveremos en un plano de inferencias, de elucubraciones que buscarán su asidero en la lectura de los otros cuentos, los once restantes, y en las teorías que nos sirven de marco teórico.

Pareciera una obviedad lo dicho en el párrafo anterior, pero si lo es, resulta necesario apuntarlo, pues “Tiempo destrozado” es un alarde literario, la exposición –me atrevería a decir- de lo que la literatura significa para Amparo Dávila: una zona emergente del símbolo, una catarsis, la teoría de la *mimesis* rioceuriana llevada a su más alto nivel, el dominio de la técnica del cuento y más. Recordemos las teorías de Paul Ricoeur.

Debido a que hay experiencias inefables que sólo se pueden comunicar mediante una configuración simbólica, son tres las zonas de emergencia del símbolo: la concepción del símbolo como experiencia de lo sagrado, por la fenomenología de la religión; la experiencia de lo onírico (sueños diurnos y nocturnos) y la imaginación poética. En este cuento, el símbolo va a salir a la superficie, a través de las tres formas.

En cuanto a la teoría de la *mimesis*, Ricoeur distingue también tres fases, en la dinámica de la construcción y reconstrucción de la trama:

- La prefiguración del campo práctico, que correspondería a *mimesis* I. Parte del autor: [...] imitar o representar la acción es, en primer lugar, **comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad**". (129)
- La configuración textual, equivaldría a *mimesis* II. **Es la obra literaria, la trama construida en un lenguaje, el reino del *como si***. Se cuida Ricoeur de emplear el término de *ficción* y puntualiza: "La palabra ficción queda entonces disponible para designar la configuración del relato cuyo paradigma es la construcción de la trama, sin tener en cuenta las diferencias que conciernen sólo a la pretensión de verdad de las dos clases de narración. [...] Es el sentido del *mythos* aristotélico, que la *Poética* – ya lo habíamos mencionado- define como "disposición de los hechos". (131) Es aquí donde Ricoeur centra su objeto de estudio: **comprender mejor la función mediadora entre el "antes" y el "después" de la configuración. "Mimesis II ocupa una posición intermedia sólo porque tiene una función de mediación"**. (131)
- La refiguración, *mimesis* III. La recepción de la obra. El lector, gracias a la polisemia del texto literario, crea un mundo diferente; el autor se desvincula de su obra y, por ende, del receptor, operador por excelencia: "[...] **marca la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector**: intersección, pues del mundo configurado por el poema y del mundo en el que la acción efectiva se despliega y despliega su temporalidad específica". (140) Los subrayados son míos e intencionales, para centrar la atención en la forma como la cuentista hace efectivo

cada uno de esos aspectos).

Si de cada uno de los cuentos anteriores se ha dado el argumento, en este caso no hay historia, no se nos cuenta nada en el sentido de una serie de sucesos que conformen un planteamiento, un desarrollo, un clímax ni un desenlace. Tenemos seis apartados inconexos, independientes, con sus personajes, sus sucesos, su tiempo y su espacio propios, separados mediante un espacio en blanco entre ellos. De los seis, el primero vendría a ser el punto de confluencia de los otros cinco, mas no de la explicación de ninguno de ellos. Confluyen porque en el primer apartado, por medio del fluir psíquico de un sujeto tácito, no identificado, se nos permite ubicarnos en el espacio subjetivo donde habita una in-conciencia que se expresa metafórica y atemporalmente: es el instante, el tiempo suspendido, el tiempo destruido. Quizá, estemos entrando en la zona del caos, sin presente, pasado ni futuro, sin aquí ni ahora, sólo la nada, la oscuridad, el instante. Todo es etéreo, con sus variadas connotaciones:

Todo fue ligero entonces y gaseoso. La sustancia fue el humo, o el sueño, la niebla que se vuelve irrealidad. Todo era instante. El solo querer unía distancias. Se podía tocar el techo con las manos, o traspasarlo, o quedarse flotando a medio cuarto. Subir y bajar como movido por un resorte invisible. Y todo más allá del sonido; donde los pasos no escuchan sus huellas. Se podía llegar a través de los muros. Se podía reír o llorar, gritar desesperadamente y ni siquiera uno mismo se oía. Nada tenía valor sino el recuerdo. El instante sin fin estaba desierto, sin espectadores que aplaudieran, sin gritos. Nada ni nadie para responder. Los espejos permanecían mudos. No reflejaban luz, sombra ni fuego...

Es este apartado el más poético del libro. En él la escritora deja libre su pluma y hace del lenguaje el asunto del mismo. Es lirismo, creación, belleza. Es la expresión desde el fondo del alma, desde una zona tan profunda que no podemos acceder a ella con la razón, no la dominamos, no pertenece al área de la voluntad. Es la libertad total, es la poesía. La nada y, aún ahí, el dolor y, sorprendente, la palabra. Comienza a emerger el símbolo. Quien está hablando –porque no cuenta nada- verbaliza sus emociones, su sufrimiento: habla de desgajamiento, desarticulación, caída, despeño. Y la única manera de exorcizar todo eso es mediante la palabra: “Las palabras finalmente como algo que se toca y se palpa, las palabras como materia ineludible”. (92) Amparo poeta, Amparo aferrándose a la literatura para rescatar su yo doliente. *Mimesis I*, en la que la autora está tratando de darnos su interpretación del obrar humano y *mimesis II* al configurar el mundo de procedencia, rompiendo con él. Conciencia de la in-conciencia, de su valor, de necesidad de dar fe de sí misma por medio de la palabra, de la metáfora, del símbolo. Sin tiempo, con todas las posibilidades y sin ninguna, solamente “Un recuerdo, una visión, el rostro del silencio, del agua...” (92)

La última frase es el punto de partida para introducirnos en los apartados siguientes. Entramos en una nueva zona de emergencia del símbolo, indescifrable, la zona de lo onírico diurno y/o nocturno. Podríamos elegir cualquiera de los cinco apartados restantes y tratar de someterlos a una interpretación psiquiátrica, sin conseguir nada. Efectivamente, podemos imaginarnos a un sujeto recostado en el diván del psicoanalista contando lo que soñó o imaginó y tratando de dilucidar qué quiere decir, qué significan las manzanas, o las telas, o los libros. Empobreceríamos la significación total del cuento, olvidaríamos que se trata de una obra de arte que está

conjugando toda la experiencia humana de los tiempos, no del tiempo particular ni cronológico, sino mítico y simbólico.

El segundo apartado nos muestra a una familia integrada por el padre, la madre y la hija-niña, que van a la Huerta Vieja, para comprar fruta. Es una escena pintoresca: “Íbamos muy contentos cogidos de las manos, yo en medio de los dos. Mi padre silbaba alegremente. Mamá llevaba una cesta para comprar fruta. Había muchas flores y olor a fruta madura”. (93) La Huerta tiene un estanque y en él hay peces de colores y manzanas en el fondo. Éstas van a ser el eje de la narración, el motivo de la ruptura de la armonía y del acceso de lo aciago. La niña desobedece por querer tomar una manzana y ocasiona la muerte de sus padres: desobediencia, caída y culpa. El agua se desborda y “llevada por el viento, en remolino furioso, envolvió a papá y a mamá”. (94) Lo que se aparecía como un evento inocente y feliz, se torna –como en toda la cuentística de Dávila- en un hecho doloroso, fúnebre, que recuerda al ser humano que, efectivamente, es una creatura caída, culpable y merecedora de castigo. El mito se hace presente, se actualiza, es Eva que vive en esta y en cualquiera época, porque el ser humano es el mismo, con sus mismas debilidades y faltas. Es el hijo que ha faltado a sus padres, que acarrea esa falta, intencional o no, tangible o no, circunscrita a las leyes de la realidad o no, como en “Un boleto a cualquier parte”. Pero para Dávila, no hay redención, sino sentencia a perpetuidad, con olor y consistencia de la sangre: “miré hacia abajo; el fondo del estanque era un gran charco de sangre...”. (94)

En el siguiente apartado, se trata de un árabe que tiene una tienda donde vende telas finas. Nuevamente hay una mujer narradora y actora, en busca de una tela. El vendedor le va a mostrar diferentes tipos de tejidos estampados que, más que decorar la tela, tienen vida y significado.

Somos testigos de dos puntos de vista diferentes, en lo que respecta a la selección de la tela, su diseño y la interpretación del mismo. Los dos personajes expresan siempre opiniones contrarias. Con la primera tela, el árabe explica cómo los dibujos –caballos, flores, mariposas- tienen vida y se van, dejan la tela y, al volver, sólo son recuerdo, las mariposas están muertas y las flores disecadas: “todo se acaba y descompone, querida señora...” dice el árabe, a lo que ella responde “Yo no quiero cosas muertas, quiero lo que perdura, no lo efímero ni lo transitorio...”. (95) Si vamos sumando los planteamientos de cada uno de estos breves relatos, tenemos desobediencia, culpa, castigo y caducidad del ser humano. ¿Qué sería lo perdurable? Lo ignoramos, pero el texto nos dice que esa mujer no lo ha encontrado.

Y el tiempo, la comprensión del devenir, el siempre, comprensión que no se da en el mundo real, puesto que se ve como un enemigo, por eso se le combate, se le suspende, se le destruye. Por eso, se huye de él y se inventa un tiempo nuevo, diferente que viene a resultar igualmente enemigo, porque quien lo habita es el mismo ser que ha llevado a cuestras sus miserias.

El tiempo y el todo. Ni uno ni otro deben ser fraccionados, sólo se vende la pieza de tela completa, no se corta. Sólo se trata de un instante que se vuelve eternidad, es decir, que no se divide en pasado, ni presente, ni futuro, porque dice San Agustín : “Veo, por tanto, que el tiempo es una cierta distensión [...] Pero ¿lo veo realmente?” Asimismo, Uña Juárez, estudioso de San Agustín, opina: “La instantaneidad del presente, que no dura ni per-dura, junto a la inexistencia actual del pasado y del futuro, hacen que de nada sea realmente medida el tiempo, si no es del propio espíritu” (XXVI, 464).

Ante la amenaza que representa la solicitud de la clienta, de comprar exclusivamente tres metros de tela, el vendedor árabe responde, entre otras cosas, “¡Ah qué crueldad, qué crueldad...! Pero le costará bien cara su maldad, la pagará con creces, y no podrá ni arrepentirse porque no le darán tiempo [...]”. (96) No se lo darán, porque no existe. El tono amenazador y cruel se manifiesta: “[...] todos se han salido, todos vienen hacia acá, hacia usted, y se van acercando, cada vez más, más, más estrecho, más cerca, hasta que usted ya no pueda moverse ni respirar, así, así, así...”. (96) Ella ha sido convertida en acusada, la han dejado sola por su imprudencia, por su solicitud, y merece un castigo, que será infligido previa tortura. Sigamos sumando: agreguemos venganza y tortura.

El cuarto apartado inicia así: Sangre, ¡qué feo el olor de la sangre! En los dos apartados anteriores este fluido también aparece, con su consistencia pegajosa y su desagradable olor. La niña de las manzanas ve al final el fondo del estanque lleno de sangre y el árabe se refiere a la tela cortada, emanando sangre a ríos. El efecto causado por estas imágenes es impactante por las descripciones del líquido invadiéndolo todo, manchando, ahogando. A la vista, habla de violencia y asco, condiciones de lo siniestro y, éste, diría Trías de lo estéticamente bello.

La narradora es una niña, Lucinda, y el verdugo es Quintila, sirvienta en la casa de los padres, una persona cercana, familiar y, diríamos, de confianza. La escena familiar es deplorable: la niña manchada con la sangre de un borrego muerto, la madre tratando de limpiarla, Quintila, llevando a la niña a la feria con el dinero dado por el padre y ahogando a la niña con un algodón de azúcar. Todos los elementos pierden su fisonomía original, dejan de ser paradigmas consensuados, para convertirse en sus opuestos. De ámbito familiar, a ámbito trágico. La sangre lo inunda todo y

alcanza a Lucinda. La feria, lugar de recreo y diversión para los niños, se vuelve un escenario patético; el algodón rosa y la nieve de vainilla se llenan de pelos y se tiñen de sangre, ahogan a Lucinda, quien vomita. La niña ya no puede deshacerse del olor, la consistencia ni el sabor de la sangre del borrego y, además, el dolor del brazo ocasionado por un negro muy grande y gordo que se sienta sobre él.

Cuadro infantil al estilo de Amparo Dávila. La otra cara de la infancia teñida del rojo de la violencia y la agresión, nuevos sumandos de la adición que venimos realizando.

Quinto apartado. Los libros al alcance de todos, en cantidades ilimitadas y gratuitos. Un yo es el narrador –más adelante se identificará como femenino- , quiere lo mismo que el resto de los que se encuentran en la librería: llevarse todos los ejemplares que pueda: “Ya había logrado reunir un gran altero, pero cuando quise cargar con ellos, me di cuenta que no podía con tantos”. Los brazos me dolían terriblemente con tanto peso y los libros se me caían sin remedio; parecía que se iban escurriendo de entre mis brazos”. (98) Entonces, la narradora decide dejar algunos, pero tampoco puede con ellos y así sucesivamente. Entre menos lleva, más pesan: “[...] dejé otros, otro, otro más, hasta quedar con un libro, pero ni con uno solo podía...”. (98) La tienda se queda sola y los libros se acaban, además, la puerta desaparece y ella queda atrapada dentro, sola, abandonada, con libreros vacíos “como ataúdes verticales”. La atmósfera, como en todos los cuentos, se va tornando tétrica. Del entusiasmo inicial no queda nada, el miedo ha tomado su lugar. La atractiva librería muestra su cara oculta: se asemeja a una tumba y, para completar el cuadro, una presencia oscura, informe, negada a la vista, pero sensible. Una visita

inesperada, agresiva, conminando sin mostrarse: “[...] ya estaba muy cerca, cada vez más cerca, y yo allí, sin poder hacer nada, ni moverme, ni gritar, de pronto...”. (99)

Habiendo tantos libros para todos, a ella se le niega la oportunidad de llevar ni siquiera uno. Ella no. ¿Por qué? Pregunta sin respuesta; en cambio, la experiencia del horror, lo sobrenatural haciéndola su víctima o, de pronto, como en “La celda”, ¿se entregará voluntariamente a su victimario? Únicamente la autora sabe qué encierran esos puntos suspensivos, tan característicos de su escritura.

En el sexto apartado se trata el asunto del doble, que es usado también en “Final de una lucha”. La narradora se encuentra en una estación del ferrocarril, aborda un tren, llevando en las manos una pecera con un diminuto pecesito azul. Su preocupación es no romper la pecera. Puesto que se ha sentado junto a un hombre gordo que fuma un puro, ella vomita y se cambia de lugar. En su nuevo asiento va sentada frente a una mujer elegantemente vestida que resulta ser ella misma, pero vieja. Aparece el espejo, elemento definitivo en el cuento del mismo nombre, que no le devuelve su imagen. Se ha quedado sin rostro, ha dejado de ser ella misma y no quiere ser su otro yo, porque está próximo a su muerte. Hay frío y terror, desesperación por huir, pero no puede. En otro lugar hay otra mujer con un niño, y es también ella. Está atrapada, cercada por ella misma. ¿Quién puede huir de su propio ser? ¿Quién puede soportar la visión de sí mismo en edades y circunstancias diferentes, indeseadas? La protagonista no. El tren en el que va no se detendrá, para que ella baje; mucho menos podrá deshacerse de sus otros rostros, mientras que el preferido ha sido borrado.

¡Cuánta crueldad hay en la anulación del yo por el yo mismo! Quedarse sin rostro es quedarse sin presencia en el mundo. Pareciera una advertencia, un anuncio de lo que podría pasar, pero tan vívido que ocasiona escaras igual de dolorosas en el sueño que en la vigilia.

Para terminar el apartado hay un desplazamiento entre personaje y narrador. El niño que va con la mujer gorda llora con gran desconsuelo: “La madre, yo misma, le tapaba la boca con un pañuelo morado y casi lo ahogaba. Sentí profundo dolor por el niño, ¡mi pobre niño!, y di un grito, uno solo. El pañuelo con que **me tapaban la boca era enorme y me lo metían hasta la garganta, más adentro, más**”... (100) No importa la resistencia del personaje, ella es todos los demás personajes en desventaja y sufrientes.

Así como el primer apartado de la narración viene a ser el punto de confluencia de los otros, “Tiempo destrozado” es núcleo, la cohesión de los otros once cuentos del volumen. En este cuento Amparo Dávila incluye todos los recursos que emplea en su escritura. Como quedó expuesto, cada uno de los apartados nos remite a algún cuento, por el tema o, bien, por los hilos conductores en la trama o los elementos constantes en su narrativa. Se trasciende lo real; el dolor provoca un rompimiento y, acto seguido, la ausencia. El sueño y la fantasía se adueñan de la razón; se configura una nueva dimensión con su propio tiempo y su propia *i-lógica*. Ahí son posibles las telas cuyos estampados las abandonan, se rebelan, incluso, agraden. Ahí es posible la palabra representada por los libros imposibles de poseerse. Ahí, no obstante, también hay cadenas irrompibles que sujetan: yo conmigo misma; mi yo doliente como mi amo, mi sometedor, mi dueño. El yo como víctima de sí mismo con un destino insuperable y fatídico que busca una puerta de salida, como la de la librería, que ha sido suprimida.

No sabemos si es por la dificultad que entraña la lectura de este cuento o porque para leerlo es necesario conocer el resto de los cuentos, es uno de los menos citados y estudiados. Sin embargo, es el texto eje del libro, el que posee las claves de los otros cuentos. El tiempo con toda su complejidad está cercando al ser humano, con su linealidad y sus leyes no retroactivas. Inmerso en él, el hombre está despojado de su libertad, pues sólo puede moverse en un sentido y dentro de los límites impuestos por esos tan mencionados sistemas dominantes. Siempre se habla de lo que “en nuestros días” está bien visto hacer, pensar, actuar. Hay un comienzo y un fin y, entre ambos, un corto devenir que debe ser llenado cumpliendo con las condiciones establecidas. Solamente la muerte, en el mundo real y cotidiano, permite salirse de ese continuum.

Ante tal situación de sometimiento, el ser humano intenta burlar el cerco en el que ha sido colocado involuntariamente. Hay quienes optan por el suicidio, otros se dejan llevar por el abandono; muchos, por la evasión y algunos, como los personajes de *Tiempo destrozado*, por la ruptura con el tiempo ordinario y la creación de un nuevo tiempo que permite el acceso del *illo tempore* o de la fantasía con su lado oscuro, lo *unheimlich*.

La lectura de los cuentos de este volumen nos ha permitido descubrir en cada uno de ellos estas posibilidades y, como constante, la imposibilidad de lograr en esa batalla la felicidad. Es cierto que todos los personajes de estos relatos se rebelan a permanecer en su condición temporal-espacial, es cierto que la fracturan, pero también es cierto que, de la mano con este acto de rebeldía, descubren que ese otro lado de la realidad posible está lleno de dolor y de atrocidad.

¿Cómo nos lo dice Amparo Dávila? Como buena escritora que es, se aferra a la metáfora y al símbolo. Con la primera, trabaja la realidad y la renueva; con el segundo, la amplía en su

intencionalidad. El signo en su narrativa cumple cabalmente con su estructura de segundo grado “que supone que se ha constituido un primer sentido donde se apunta a algo en primer término, pero donde ese algo remite a otra cosa a la que sólo él apunta” –dice Ricoeur. Y aquí radica el reto para el lector.

Hemos llegado al tercer estadio de la *mimesis*: la refiguración. Ante la polisemia del texto literario, empezamos a tratar de descodificarlo y, en el caso de la obra de Amparo Dávila, nos topamos con una serie de misterios, de criptogramas que, curiosamente, lejos de hacer inaccesible su lectura, expanden su significación y comenzamos a navegar por un mundo que atrae al mito, a la fantasía, la presencia de lo sobrenatural, de la locura, del delirio, del miedo, de lo siniestro, de lo indecible, de lo omitido, de lo oculto, de lo poético. Su mundo se ha cruzado con el nuestro y ya no nos permitirá abandonarlo; su tiempo ha invadido el nuestro y vamos al lado de sus personajes experimentando su dolor, su frustración y su miedo.

La lectura de “Tiempo destrozado” es un reto para el lector, un rompecabezas que hay que armar; la exigencia de una lectura sin prejuicios, abierta, detallada. y, simultáneamente, una cita con la vida hecha literatura.

Conclusiones

Sería sumamente aventurada la pretensión de concluir, en el sentido de dar por finalizada esta posibilidad de aproximación a la obra de Amparo Dávila, *Tiempo destrozado*; en su lugar, podríamos continuar infiriendo y dejando así abierta la oportunidad para decir más, no sólo de manera personal, sino escuchando otras voces y, quizá, suscitando otras inferencias.

La lectura que hemos realizado de este libro de cuentos nos ha permitido, entre muchas otras cosas, constatar la necesidad de incluir a esta autora siempre que se hable de la generación a la que circunstancialmente pertenece: la llamada de *Medio Siglo*.

Si es verdad que tuvimos acceso a una bibliografía considerable en número y calidad, también es cierto que nos encontramos con una cifra mayor de antologías, ensayos, estudios en torno de los contemporáneos de Amparo Dávila que la omiten. Al aparecer esos nombres y los de sus obras, de inmediato estuvimos en espera del de esta autora y los de sus libros; sin embargo, no sucedió así: estaban los nombres de otros escritores –Inés Arredondo, Josefina Vicens, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, etc., etc.- pero no el de ella. Habría una justificación: su retiro de la escena literaria; no obstante, es insuficiente, lo mismo que el número de libros escritos y publicados, pues tenemos, por ejemplo, el caso siempre referido, de Juan Rulfo con sólo dos libros, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* que han sobrado para colocarlo en un sitio privilegiado dentro del ámbito de la literatura no sólo nacional, sino internacional. De ninguna manera se sugiere una comparación, los méritos son evidentes y son precisamente éstos los que permitirían a nuestra autora estar en un merecido sitio, ser leída, estudiada y reconocida.

No compete a este trabajo dilucidar los porqués de esta situación, mas sí desvelar, hasta donde es posible, la riqueza de la narrativa de Amparo Dávila. Mucho hemos insistido en huir de las clasificaciones que congelan, que inmovilizan una obra y le impiden mostrar todo su caudal, porque tenemos la apreciación de que esto ha sucedido en gran medida con los cuentos que han atraído nuestra atención.

Si bien la hipótesis que formulamos incluye el aspecto fantástico en el tratamiento, en el cómo aborda sus temas Dávila, pretendimos ser muy cautelosos al respecto. Nos parece erróneo considerar la obra de esta autora como estrictamente representativa de la literatura fantástica; en cambio, descubrimos una veta de la misma, en cuanto que, como perteneciente a la generación de la *Revista Mexicana de Literatura*,

[...] la realidad no podía encasillarse en una sola dirección: esto conducía a un reduccionismo total. Por el contrario, advirtieron que lo real se despliega en varias dimensiones temporales y espaciales con una carga intensa de ambigüedad. Por un lado asumían el presente inmediato en términos de *revelación* (palabra clave en sus escritos), y por otro exploraban los contenidos irracionales que a menudo son el origen de los impulsos y las obsesiones. En otras palabras, el magma que fluye bajo las apariencias de la vida cotidiana.

[...] los personajes cumplen una experiencia totalizadora a partir de un desgarramiento interior que los impele a confrontar los valores propios con los ajenos, el pasado con lo que está sucediendo, lo particular con aquello que lo rebasa. Por eso los temas y asuntos desarrollados en los cuentos y en las novelas que dieron (*sic*) a conocer esta generación,

pertenecen al acervo universal de las grandes configuraciones imaginarias. El relato de iniciación, el “peregrinaje por el mundo”, la indeterminación de los actos que norman las relaciones interpersonales, la escritura como objeto de reflexión narrativa, el poder de valor de la mirada, la búsqueda persistente del amor, el cuerpo femenino en calidad de cifra y suma de los enigmas de la existencia, las transgresiones de los tabúes sexuales, la experiencia de lo sagrado en el erotismo, la presencia dominante del mal como inherente a la naturaleza humana, son, en apretada síntesis, algunas de las constantes de la narrativa de Inés Arredondo, Juan Vicente Melo, Juan García Ponce, Sergio Pitól, José de la Colina y José Emilio Pacheco (Mario Muñoz. 85-86).

Buena síntesis de la manera cómo esta generación de escritores mexicanos se inserta en la modernidad, pero, una vez más, injusta con nuestra autora pues su nombre tampoco aparece en esta ocasión, cuando se antojaría pensar que lo dicho por Mario Muñoz ha sido inspirado por la literatura de Dávila también. Efectivamente, sus relatos nos hablan de otra realidad, lo cual elimina el poderío de una única realidad, la “real”, y abren alternativas en el tiempo y, por ende, en el espacio; las transgresiones, la mirada, lo sagrado. Todo está presente en *Tiempo destrozado*, habría que ampliar el número de nombres anotados por Muñoz, con el de Amparo Dávila.

Es desde ese ámbito que nos atrevemos a hablar del elemento fantástico en los cuentos estudiados: la angustia, la incertidumbre, la ruptura, las discordancias con la realidad real, como apunta Agustín Cadena ya citado anteriormente. ¿Qué es lo fantástico en la narrativa de Amparo Dávila? Para unos es simplemente un recurso destinado a producir un efecto: para otros, un instrumento estético cuyo objetivo es poner en duda lo “real de la realidad”. Para nosotros, amén

de lo anterior, es una forma de percibir el mundo que permite a esta escritora “ir y venir”, como ella misma lo ha dicho en la entrevista aludida:

Siempre he sentido que transito en una línea intermedia entre fantasía y realidad. Para mí, ni la una ni la otra son absolutas: En la realidad hay tanto de fantasía, como en la fantasía hay de realidad. Siempre he querido ir y venir, de un lado a otro como complementando a cada uno; en el ámbito que llamamos realidad, cualquier cosa es capaz de desatar el mecanismo que desencadena la fantasía y con la fantasía sucede lo mismo”.

Es así como lo fantástico se hace presente en sus cuentos, pero no se limita a ello, porque sus personajes no quieren pertenecer ni permanecer en el mundo que les toca vivir y que les exige “adaptarse”. Ante la imposibilidad de hacerlo, participarán de la ruptura y se verán impelidos a nuevas dimensiones que, diferentes a las “reales”, estarán teñidas, en primer término, por lo siniestro, por lo fantástico –ya mencionado-, por lo mítico. Ruptura del tiempo, de la congruencia, de la continuidad en la vida, de la lógica, de los convencionalismos. Vienen de la angustia y van a la angustia; vienen de la insatisfacción y el hastío y van a la lucha desigual e inmisericorde; vienen de la superficie y van a la profundidad. Arturo Cadena dice que van hacia una forma de adaptación *perversa*; nosotros decimos que no hay tal adaptación, sino fractura temporal de la realidad y, con ella, suspensión de los límites y acceso a lo mítico, como un elemento más de la narrativa de Dávila.

Lo sagrado es cuestión obligada para la búsqueda del ser humano. Así lo comprenden los personajes de Dávila que, aunque de manera diferente en cada cuento, en términos generales buscarán, después de la caída, la redención a través del dolor. Ése sería el mito que subyacería en

los relatos de *Tiempo destrozado*. Sin embargo, en la refiguración de ese mito hay ciertas particularidades, por ejemplo, que el tránsito de esta vida a otra no tiene como meta la felicidad, sino al contrario, un mayor sufrimiento, el conocimiento del horror, la duplicación de la angustia. Es la pena del hombre abandonado a sí mismo, sin promesa de salvación y, mucho menos, de felicidad. Cuando el ser humano se mira al espejo en estas situaciones, ¿qué ve? Escenas atemorizadoras, amenazantes, ajenas a su contexto y que vienen a representar esa otra realidad a la que tiene acceso como única posibilidad. ¿Por qué? Porque esos seres perfilados por su creadora están prisioneros y no conocen ni conocerán la libertad, pues su verdugo, su carcelero está en ellos mismos y los acompañará a cualquier lugar al que vayan. En estos relatos no hay ni habrá paraíso, pero sí caída.

Con un panorama como el descrito, el ineludible tiempo es el enemigo a vencer. Atrapados en su linealidad, en su fluir siempre hacia delante, no hay manera de detenerlo. La opción: destrozarlo. Este destrozo –no destrucción– se lleva a cabo de manera individual: cada uno de los personajes de *Tiempo destrozado* va a enfrentarse con él y va a dar su lucha, sin abanderarse en nombre de todos o de otros. Esta es la razón por la cual en cada cuento encontramos una variante de esa lucha: una veces es a través del dolor, otras, a través del sacrificio, de la huída, del sueño, de la sumisión, etc. Pero todos, sin excepción, por medio de la transgresión de los límites impuestos por la realidad convencional. Convención inaceptada por estos seres de ficción, quienes, por su naturaleza, tienen la opción de violentarla y construir un mundo sombrío, sí, siniestro, sí, pero alterno. Quizá su triunfo sea ése, independientemente de lo que, una vez más, se llama felicidad por convención.

Amparo Dávila comparte así un lenguaje en el que hay palabras clave, generacionalmente hablando: “misterio”, “instante”, “revelación”, “impresión”, “mirada”, “contemplación”, “descubrimiento”, “deslumbramiento”. Su literatura es una literatura exigente que en palabras de Mario Muñoz: “Acercarse a estos autores exige, entonces, un cierto grado de información y una sensibilidad afinada, capaz de percibir las oscuras pulsiones que laten en el interior de los textos cuyos ocultos significados piden una lectura atenta y desprejuiciada. Ingresar al universo de esos relatos y novelas es sumergirse en las zonas perturbadoras de los impulsos primarios, origen de las epifanías o de las caídas irremediables”. (87)

Efectivamente, el primer requisito para leer cualquiera de los libros de cuentos de esta autora es desprejuiciarse, dejarse llevar por lo que nos quiere contar y por la manera cómo lo quiere hacer. Oponer resistencia es insistir en encontrar en ellos lo que no ofrecen, como un franco feminismo. En su oportunidad se tocó este asunto, haciendo una clara distinción entre discurso de lo femenino, discurso femenino y discurso feminista. Dávila es una mujer que escribe poesía y cuento, pero no se ha abanderado en contra de un “discurso y razón patriarcales”. Su voz es, antes que de mujer, de literata. Ella hace literatura, la renueva, la enriquece. Su manejo del lenguaje pone en evidencia el conocimiento y dominio del español y una enorme habilidad para emplear el lenguaje literario. Si queremos encontrar la frase precisa, la encontramos; si buscamos la expresión poética, llena de fina sensibilidad y metafórica, también la encontramos. Si buscamos el símbolo, ahí está.

Es por medio del lenguaje como logra crear ambientes llenos de tensión, sin exceso de adjetivación o descripciones. Su acervo de palabras para denotar angustia, horror, la emergencia

de lo oculto, lo siniestro, es rico y está empleado con tal acierto que no necesita sino de construcciones sintácticas simples –cualidad difícil de lograr- para hacernos entrar en una atmósfera pletórica en emociones extremas: miedo, zozobra, dolor, desgarramiento. Dávila es una excelente economista, tanto en el uso del lenguaje, como en la producción de su obra. Con poco, logra mucho.

Si hay que ubicar a esta escritora, quienes han tenido el tino de estudiar su obra, la sitúan en la modernidad. Su preocupación por el tiempo, a decir de ellos, se encuentra en las más notables expresiones de la cultura moderna, “desde ‘El hombre de la multitud’, de Edgar Allan Poe hasta *La tierra baldía*, de T.S. Eliot; *Las olas*, de Virginia Woolf; la pintura cubista y el ensamblaje cinematográfico de secuencias discontinuas” (Agustín Cadena, 2008). Por otro lado, Lauro Zavala opina:

[...] el cuento literario de carácter moderno (también llamado relato) se caracteriza por la multiplicación, la neutralización o el carácter implícito de la epifanía, así como por una asincronía deliberada entre la secuencia de los hechos narrados (historia) y la presentación de estos hechos en el texto (discurso). La segunda historia permanece implícita, y el texto requiere una lectura o varias relecturas irónicas. (17)

Sin necesidad de ahondar mucho, *Tiempo destrozado*, *Música concreta* y *Árboles petrificados* cumplen con este perfil.

Perturbadora podría ser el epíteto para calificar la obra de Amparo Dávila. Perturbadora y moderna, en un nuevo sentido, el de vigente. El estilo de su prosa y sus temas atañen al hombre de todos los tiempos, a ése al que alude Mircea Eliade cuando habla de la angustia del hombre

moderno. Con un contenido tan amplio y serio, la brevedad de los cuentos habla del manejo de la técnica por parte de la escritora. Hemos insistido en su parquedad, en su economía, como cualidades de la narrativa de Dávila, en una ecuación inversamente proporcional: a mayor economía, mayor expresión.

No nos resta más que decir que, independientemente de que su nombre haya aparecido o no al lado de los de sus pares de generación, la obra de Amparo Dávila está a la altura de la de todos ellos. Su silencio literario a partir de 1977, fecha de la publicación de *Árboles petrificados*, no es razón para ignorar la trascendencia de su aportación a las letras mexicanas, a las cuales honra. Que este trabajo sea una invitación a voltear la mirada –tan importante para ella en sus relatos– hacia sus cuentos y hacia su poesía. Encontraremos en ella a una mujer sensible, seria, buena cuentista, sobreviviente de aquellas cinco mujeres que, en su momento, eran mencionadas siempre como representativas de las nuevas voces de la literatura mexicana de la generación de *Medio siglo*.

BIBLIOGRAFÍA DIRECTA

Arredondo, Inés. *Obras completas*. México: siglo xxi, 1988.

Castellanos, Rosario. *Mujer que sabe latín*. México: FCE, 1984 (Lecturas Mexicanas 32).

----- *Los convidados de agosto*.

----- *Juicios sumarios*.

Dávila, Amparo. *Tiempo destrozado*. México: FCE, 200

----- *Árboles petrificados*. México: Joaquín Mortiz, 1977

----- *Salmos bajo la luna*. San Luis Potosí: Estilo, 1950

----- *Música concreta*. México: FCE, 2002 (letras mexicanas 79).

Dueñas, Guadalupe. *Tiene la noche un árbol*. Lecturas Mexicanas 82. México: Fondo de Cultura Económica y Secretaría de Educación Pública, 1985.

Hernández, Luisa Josefina. *El lugar donde crece la hierba*. México: Universidad Veracruzana, 1959.

----- *La calle de la gran ocasión*. México: Universidad Veracruzana, 1962.

Vicens, Josefina. *El libro vacío. Los años falsos*. Prólogo de Aline Petterson. México: FCE, 2006.

BIBLIOGRAFÍA INDIRECTA

Abbagnano, Nicola. *Diccionario de filosofía*. Traducción de Alfredo N. Galleti. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires: Marymar, 1979

- - - - - *Antología crítica del cuento hispanoamericano del siglo XX (1920-1980)*.

1. *Fundadores e innovadores*. Selección, introducción, comentarios, bibliografía y notas de José Miguel Oviedo. El Libro de Bolsillo. España: Alianza Editorial, 1992.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2003.

Baquero Goyanes. *Estructuras de la novela actual*. Madrid: Castalia, c1989

Bermúdez, María Elvira. *Cuentos fantásticos mexicanos*. México: Universidad Autónoma de Chapingo, 1986

Bolívar, María Dolores. "Zacatecas, polvo y luz. Los círculos helados de Amparo Dávila". mariadoloresbolivar.com/zacatecaspolvoyluz/id10.html, 13 de octubre 2008.

Botton Burlá, Flora. *Los juegos fantásticos. Estudio de los elementos fantásticos en cuentos de tres narradoras hispanoamericanas*. Colegio de Letras *Opúsculos* / Serie Investigación. México: UNAM, 1983

Cadena, Agustín "El tiempo destrozado de Amparo Dávila" *El vino y la hiel*. 28 de agosto de 2008. <<http://elvinoylahiel.blogspot.com/2008/08/el-tiempo-destrozado-de-amparo-dvila.html>>.

Carballo, Emmanuel. *Bibliografía del cuento mexicano del siglo XX*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, 1989.

Castillo del Valle, Arcelia. *El elemento sobrenatural en la cuentística de tres narradoras Mexicanas*. . Tesis: UIA, 1989.

Castro, Maricruz *et al.* *Escrituras en contraste. Femenino/masculino en la literatura mexicana del siglo XX*. México: Aldus, 2004

Cázares H., Laura. "La otra presencia: narradoras mexicanas del siglo XX". *Revista de la Universidad Veracruzana. La palabra y el hombre*. no.113. Enero- marzo del 2000: 107-118 Eitorial Ducere. Agosto 2008 <www.uv.mx/dgbuv/pdfpalhom/enemar2000>.

Cluff, Russell: "El nuevo cuento mexicano (1950-1990): antecedentes, características y tendencias", en Federico Patán, comp.: *Perfiles. Ensayos sobre literatura mexicana reciente*. Boulder, University of Colorado, 1992

Cortázar, Julio. *La casilla de los Morelli*. Barcelona: Tusquets, 1973

----- *La vuelta al día en ochenta mundos*. México: siglo xxi, 1967

Corro, Daniela. *Amparo Dávila. La fascinación del misterio*. Coordinación Nacional de Literatura INBA. Escritores del mes. 21 de julio de 2008. <http://www.literaturainba.com/escritores/escritores_more.php?id=5782_0_15_0_M>.

Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*.
<www.muscaria.com/simbolos.htm>

De Certau *et al.* *La invención de lo cotidiano*. México: UIA, Departamento de Historia; Guadalajara: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1999.

Delgado Salazar, Ramiro. “Muerte, comida y ritual”. Universidad Nacional de Colombia. Sede Manizales. <<http://www.manizales.unal.edu.co/modules/ununesco/admin/archivos/muerte,comidayritual>>.

Domenella, Ana Rosa. *María Luisa Puga. La escritura que no cesa*. Colección Desbordar el Canon, Maricruz Castro Ricalde Coordinadora. México: Tecnológico de Monterrey, Universidad Aeronóma Metropolitana, CONACULTA-FONCA, 2006.

Domínguez Michael, Christopher. *Antología de la narrativa mexicana del Siglo XX*. Tomo I y II. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.

Duncan, Cynthia. *El relato fantástico en España e Hispanoamérica*. Madrid: Enriqueta Morillas Ventura. Sociedad Estatal Quinto Centenario. 1991

Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. primera edición, 1963 en francés. Primera edición en español, 1968. Barcelona: Labor, 1978.

Eufasio, Patricio. “ Los límites del espejo: cultura es naturaleza”. 22 de junio 2007. Julio 2008. <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/espejo>>

----- *Mitos, sueños y misterios*. Traducción del francés de Miguel Portillo. Barcelona: Kairos, 1999.

Florescano, Enrique. *Mitos mexicanos*. México, Taurus, 2001.

Freud, Sigmund. *Lo siniestro. El hombre de la arena* de E. T. Hoffmann. Buenos Aires: López Crespo: 1976.

- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Primera edición en inglés 1977. Caracas, Venezuela: Monte Ávila, Latinoamericana, C. A. 1991.
- Kant, Immanuel. *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Ed. Bilingüe alemán-español. Traducción, estudio introductorio, notas e índice analítico Dulce María Granja Castro. Revisión técnica de la traducción Meter Storandt. México: FCE: UAM: UNAM, 2004.
- Kaplan, Janet., *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Traducción de Amalia Martín-Gamero. México: Era, 1998.
- Kirk, G. S. *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*. Primera edición en inglés, 1970. Primera edición en español, 1985. Barcelona: Paidós Ibérica, 1990. Segunda reimpresión.
- Kreimer, Roxana. "Historia del espejo". Intra Med. 22junio 2007. julio 2008.
<[www.geocities.com/filosofialiteratura/HistoriaDelEspejo22 junio 2007](http://www.geocities.com/filosofialiteratura/HistoriaDelEspejo22junio2007)>.
- Lancelotti, Mario A. *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*. Argentina: Editorial Universitaria de Buenos aires, 1974.
- Leal, Luis. *Breve historia del cuento mexicano*. México: De Andrea, 1956
----- *Antología del cuento mexicano*. México: Studium, 1957
- Luna Martínez, América. "Amparo Dávila o la feminidad contrariada". 2008. *Espéculo*.
Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Agosto 2008.
<<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>>.
- Mackenzie, Donald A. *América Precolombina*. Madrid, España: EDIMAT LIBROS, 2000
- Mijolla-Mellor Sophie de. "Don Juan and the double" QEtcommunity. Information and

Much More from Answers.com. 16 de Julio 2008. . < www.answers.com/topic/don-juan-and-the-double>.

Morales, Ana María. *Nuestras Américas: crítica intercultural del nuevo siglo*. Ed. Julio Ortega. México: FCE.

Morales, Gregorio. "Ratas". IDEAL. 12 Diciembre .2007. Julio 2008.
<ww.ideal.es/granada/prensa/20071227/opinion/ratas>

Morillas, Enriqueta. Editora. *El relato fantástico en Hispanoamérica*.

Muñoz, Mario. "La generación de la Revista Mexicana de Literatura: esbozo mínimo de una aproximación". Revista de la Universidad Veracruzana. *La palabra y el hombre*. no.113. Enero- marzo del 2000: 83-90. Eitorial Ducere. Agosto 2008
<www.uv.mx/dgbuv/pdfpalhom/enemar2000>.

Ocampo, Aurora M. *Cuentistas mexicanas, siglo XX*. México: U. N. A. M.. 1976

----- y Ernesto Prado Velásquez. *Diccionario de escritores mexicanos*.
Panorama de la literatura mexicana por María del Carmen Millán. México: U.N.A.M. Centro de estudios literarios., 1967

Pérez Rioja, J. A. *Diccionario de los símbolos y mitos*. cyberferia.COM. España: Tecnos.
Julio 2008
<www.lsf.com.ar/libros/50/DICCIONARIO-DE-SIMBOLOS-Y-MITOS/>

Prado, Gloria. *Creación, recepción y efecto: una aproximación hermenéutica a la obra Literaria*. México: Talls. De Impreos Offsali-G, 1988

Propp, Vladimir. Trad. Hugo Acevedo. *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Argentina: Letra Cierta, Serie Palabras Vivas, 1979

- ----- . Trad. José Martín Arancibia. *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón, s/a.

Pupo-Walker, Enrique. *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. España: Castalia,

1973.

Ricoeur, Paul. Trad. Cecilio Sánchez Gil. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Taurus, 1982.

----- *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Trad de: *Du texte á l'action. Essais d'hermeneutique II* [Título original]. 2ª.ed. México: Fondo de Cultura Económica, 2002

----- *Freud: una interpretación de la cultura*. Trad. Armando Suárez con la colaboración de Miguel Olivera y Esteban Inciarte. México: 2002

----- *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México: siglo xxi editores y Universidad Iberoamericana, 2003

----- *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Trad. Agustín Neira. México: siglo xxi editores 2000

----- *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: siglo xxi, 1995

Rivas, Alberto y William González. "Banquete".
<<http://vereda.saber.ula.ve/mirabilia/banque.htm>>.

Rosas Lopátegui, Patricia. *Testimonios sobre Elena Garro*. México: Castillo, 2002.

San Agustín. *Tratados; introducción, selección y notas M. Sobrino, M. Beucheot*. México: SEP, 1986

Sariñas, José Miguel. "Sobre la ambigüedad fantástica en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila" en *Lo fantástico y sus fronteras*. Eds. Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2003.

Tacca, Oscar Ernesto. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1978.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. tr. Silvia Delpy. México: Coyoacán, 1994

Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Colección Nuevo Ensayo. España: Seix Barral, 1982 y 1984.

Urrutia, Elena, Coordinadora. *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX, y una revista*. México: Instituto Nacional de las mujeres y El Colegio de México, 2006. <cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/100798.pdf>.

Varela Mejía, Olga. *Más allá del límite: desmesuras (Análisis comparativo de la narrativa de Amparo Dávila e Inés Arredondo)*. Tesis: UIA, 1997.

Vázquez Roca, Adolfo. “Música concreta y Filosofía contemporánea. 1ª. parte”. Homines. Com, 19 de marzo, 2006. 27 octubre 2008
www.homines.com/palabras/musica_concreta_filosofia/index.htm>.

Zavala, Lauro. *Paseos por el cuento mexicano contemporáneo*. México: Nueva Imagen, 2004.

----- *Teorías del cuento*. México: U.N.A.M. Dirección de literatura, coordinación de difusión cultural, 1993

----- (comp.) *Teorías de los cuentistas. Teorías del cuento I*. México: UNAM- UAM, Serie El Estudio, 1993

Zins, Celine. “ El traductor y la función del doble o una voz de más”. nouvelles du mexique. revue culturelle. Julio 2008. <pagesperso- orange.fr/mexiqueculture/nouvelles8-zinses.htm>.