



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

**La construcción del tiempo, a partir de una propuesta
hermenéutica, en el cuento “Árboles petrificados” de
Amparo Dávila**

Que para obtener el título de:
Licenciada en Lengua y Literatura Hispánicas

Presenta:
Erika Yanet Medina Trinidad

Asesor:
Mtro. Ángel Octavio Valdés Sampedro

Toluca, Estado de México; 2020

Índice

Introducción	3
Capítulo 1. Meditaciones en torno a la temporalidad desde una postura hermenéutica: problematización a partir del lenguaje y la narración	8
1.1. Paul Ricoeur y la experiencia hermenéutica de la temporalidad a través de algunos aspectos de su obra <i>Tiempo y narración</i> . La triple mimesis	10
1.2. Visión del tiempo según San Agustín a partir de algunas meditaciones del libro XI de sus <i>Confesiones</i> : Una lectura de Paul Ricoeur	16
1.2.1 ¿Qué es el tiempo? ¿Cómo se mide? La aporía del ser y no-ser	18
1.3. El lenguaje y la experiencia humana según Emilie Benveniste	27
Capítulo 2. Peculiaridades acerca del tiempo en “Árboles petrificados”, según lo enunciado por la protagonista	33
2.1. El tiempo a partir del sistema lingüístico: peculiaridades del verbo	36
2.1.1. Consideraciones respecto al tiempo verbal	40
2.1.2. Consideraciones entorno al aspecto verbal	47
2.2. Tiempo gramatical vs tiempo narrado: Juegos temporales	59
2.2.1. El orden del discurso de la entidad narrativa: Una reflexión en torno al monólogo interior	74

2.2.2. Construcción de una ubicación espaciotemporal a través del acto de narrar	81
Capítulo 3. Reflexiones en torno a la percepción del tiempo en “Árboles petrificados”	90
3.1. Debate sobre el tiempo a partir de lo simbólico y lo retórico	92
3.1.1. El tiempo mítico y sus símbolos	95
3.1.2. El tiempo profano y sus figuras	99
3.1.3. Grados intermedios entre el símbolo y la metáfora	103
3.2. Propuesta de lectura al cuento “Árboles petrificados”	111
Conclusiones	119
Bibliografía	132
Anexos	
Anexo 1. Cuento	137
Anexo 2. Tabla de equivalencias en la nomenclatura de los tiempos verbales	141
Anexo 3. Tiempo lingüístico o tiempo del habla	142
Anexo 4. Criterios semánticos en los verbos: aspectual y nocional	147
Anexo 5. Momentos de desfase temporal	154
Anexo 6. Perspectivas y funciones narrativas	158
Anexo 7. Usos del presente	162

Introducción

Uno de los postulados más interesantes de Luz Aurora Pimentel es aquel donde afirma que “nuestra vida está tejida de relatos: a diario narramos y nos narramos el mundo”.¹ Ellos han acompañado al ser humano desde tiempos inmemorables, pues todo lo que acontece, en tanto sucesión de hechos, puede ser comunicado, o bien, narrado a modo de historia. Algunos relatos fueron olvidados, a otros se les perdió el rastro; muchos pudieron dejar huella en el mundo de las letras y han sobrevivido gracias a los curiosos lectores, quienes, entusiasmados por desentrañar algunos misterios del mundo, han decidido buscar respuestas entre tinta y papel.

La cantidad de autores que han conseguido escribir relatos ilustres es elevada, por lo que los grandes clásicos son numerosos y diversos. México, por ejemplo, presume las obras de Juan Rulfo, Octavio Paz, Carlos Fuentes, Juan José Arreola, entre otros, como íconos de identidad y orgullo por haber puesto en alto el nombre de su país, ya que son leídos dentro y fuera del territorio nacional. La narrativa mexicana escrita por mujeres es poco menos conocida, aunque en los últimos años se ha difundido más. Existen autoras que también han logrado gran renombre gracias a sus publicaciones, algunas de ellas son: Elena Garro, Rosario Castellanos y Amparo Dávila, en quien se centra este estudio. Aunque la obra de Dávila no es tan extensa como la de Garro, o tan estudiada como la de Castellanos, sus relatos breves con temáticas peculiares le han permitido posicionarse dentro de los grandes cuentistas mexicanos.

Amparo Dávila nació en Pinos, Zacatecas, el 21 de febrero de 1928,² año en el que también nació Carlos Fuentes, Inés Arredondo, Enriqueta Ochoa, Carlos

¹ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva: Estudios de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998, p. 7.

² Cuando se inició esta investigación Amparo Dávila tenía 90 años, y parecía que se publicaría sin su fecha de muerte. El 18 de abril del 2020 Amparo falleció en su natal Zacatecas, cumpliendo el deseo que anunció en una semblanza titulada “La semblanza de mi muerte”: “Que no muera un día nublado ni frío de invierno, y me vaya tiritando de frío y de miedo ante lo desconocido, ese mundo de sombras. No, así no. Sin rostro que camina siempre a mi lado o que me aguarda al doblar la esquina. Y ese misterio insondable que no logramos develar y que angustia y perturba la existencia. Quiero irme un día soleado de una primavera reverdecida llena de brotes y de pájaros y de flores, para buscar mi jardín del Edén, mi paraíso perdido y gozar de los frutos de la vid y de la higuera, el perfume de los cerezos y los naranjos en flor, el calor del sol que no se oculta nunca”. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/fallece-la-escritora-mexicana-amparo-davila> [consultado el 20 de junio de 2020].

Valdés y Jorge Ibarguengoitia. De este modo, el mundo de las letras mexicanas se vio enriquecido con las aportaciones de esta Generación del Medio Siglo, que también incluye a los escritores mencionados un párrafo antes. Sin embargo, cabe aclarar que Amparo Dávila no participó formalmente en ningún grupo literario y sus intervenciones en espacios académicos fueron escasas.

No obstante, personajes destacados en las letras como Agustín Yáñez y Alfonso Reyes (para quien Amparo trabajó como secretaria un tiempo y quien la alentó a seguir escribiendo) influyeron en su obra, tal como también lo hizo el intercambio de ideas que tuvo con sus compañeros del Centro Mexicano de Escritores (Salvador Elizondo, Julieta Campos y José Agustín) cuando Amparo fue becaria (1966-1967).

En sus primeros años como creadora, Amparo escribió poesía y publicó *Salmos bajo la luna* (1950), *Perfil de soledades* (1954) y *Meditaciones a la orilla del sueño* (1954). Más tarde encontró cobijo en la narrativa, específicamente en los cuentos, aunque ello no le hizo olvidar las posibilidades con el lenguaje que la lírica se permite; años después publicó *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964) y *Árboles petrificados* (1977), ganador del Premio Xavier Villaurrutia. En ellos su narrativa desarrolla varios temas tratados desde el “yo”, pues reconoce escribir sus cuentos “tomando siempre al personaje como centro, su mundo particular me condiciona lo literario”.³

El sentimiento de nostalgia, insatisfacción, incertidumbre y melancolía, mezclados con elementos góticos, románticos, fantásticos y extraños, están presentes en toda su obra. En general, las descripciones de Amparo son lúgubres, llenas de elementos que ponen alerta los sentidos; sus finales son incisivos debido a que ella siempre prefirió los finales abiertos para dar oportunidad a la imaginación del lector. Sobre su temática, Amparo afirmó que es limitada, pues se reduce a sus preocupaciones fundamentales en la vida, las cuales son, inspirándose en Quiroga: el amor, la locura y la muerte.

³ Amparo Dávila, “Mi actitud literaria”, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso, Laura Cázares, (eds.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, p. 193.

El amor que misteriosamente aparece un día cuando y donde menos se espera, y también, silenciosa y misteriosamente desaparece; la locura, ese hilo tan fino y tan sutil que separa la aparente y frágil cordura de la insania y se rompe tan fácilmente, y la muerte, ese misterio tan angustioso y perturbador.⁴

Aunque ella nunca se declaró feminista, su escritura indaga en las preocupaciones del alma femenina, sin embargo, sus personajes masculinos también están bien contruidos y llegan a ser protagonistas que pueden compartir inquietudes. A pesar de esto, es fácil ver la dualidad hombre/mujer en gran parte de su obra, razón por la cual muchos de los estudios sobre sus cuentos han elegido la línea temática de lo femenino visto a través de sus personajes.⁵

Uno de los motivos por los cuales esta investigación se inclinó por una línea de estudio hermenéutica se dio debido a que Amparo nunca se sintió inscrita dentro de la literatura fantástica, ya que consideraba que su escritura es vivencial;⁶ de acuerdo con ella, se defiende que sus relatos tienen más aspectos que considerar. No obstante, es una de las favoritas del género fantástico mexicano, pues su narrativa está llena de misterio, de elementos siniestros y de presencias extrañas que mortifican a los personajes desde la cotidianidad. En sus cuentos “Dávila opta por una vía del oscurecimiento: por dar un paseo atrás de la búsqueda del sentido del mundo para intentar, desde más lejos, desde más abajo, entrever al menos la plenitud de lo que no comprendemos”.⁷

Su mayor producción literaria se encuentra entre los años cincuenta y sesenta, momento en que en ámbitos como el cine, la pintura y la literatura se estaban rechazando los temas y motivos mexicanos del regionalismo y del indigenismo, a causa de empezar a mostrar un cierto desgaste. De tal modo, se

⁴ *Id.*

⁵ Cfr. América Luna Martínez, *Amparo Dávila o la feminidad contrariada*. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html> [consultado el 25 de septiembre de 2020].

⁶ “Creo en la literatura vivencial, ya que esto, la vivencia, es lo que comunica a la obra la clara sensación de lo conocido, de lo ya vivido, y lo que hace que perdure en la memoria y en el sentimiento, constituye su fuerza interior y su más exacta belleza. Escribo sobre seres de la vida cotidiana, insignificantes, tal vez, en su realidad, pero interesantes en su forma de existir y en su capacidad de gozo y de sufrimiento, de angustia y desesperación”. Amparo Dávila, *op. cit.*, p. 193.

⁷ Alberto Chimal, “Sobre Amparo Dávila: la vía del oscurecimiento”, en *Transgresión femenina: Estudios sobre quince escritoras mexicanas (1900-1946)*, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), Floricanto, California, 2010, p. 282.

inició una búsqueda de la universalidad.⁸ En relación a ello, en una entrevista, Amparo declaró:

A mí en lo particular, siempre me ha preocupado la problemática del ser humano, pero del ser humano no limitado a un determinado sitio geográfico, sino del ser humano universal, como es la angustia, la soledad, la muerte, el amor, la locura; entonces es la problemática del ser humano, las angustias, las incógnitas, de un ser humano que no tiene fronteras.⁹

De este modo puede postularse que, a través de su narrativa, Dávila también plantea temas de interés antropológico y filosófico, en tanto que refieren a un ser humano universal. En todos sus cuentos, sus personajes viven inmersos en una cotidianidad que usualmente no es pacífica y mucho menos confortable, es más bien angustiante gracias a los diferentes elementos que la integran o se desprenden de ella. Un ejemplo claro es el tema que rige esta investigación: el tiempo. Desde la parte metafórica —la visión más visceral— se le ha considerado un enemigo, un condicionante, un cómplice, un verdugo, un consuelo... la lista de posibilidades es infinita gracias a la subjetividad del ser humano. Algunas de estas posibilidades de percepción del tiempo —incluida la de la eternidad y la de instante— son planteadas en “Árboles petrificados”.

En este cuento, Amparo invita a observar con detenimiento antes de sacar conclusiones, pues la perspectiva del personaje principal —engañoso y tajante a la vez— lo determina todo. Por ello, esta investigación se construye desde la siguiente hipótesis: La perspectiva del personaje principal en “Árboles petrificados” se encuentra regida por el recuerdo de un hecho ocurrido, algo que ya no tiene y que quisiera revivir a toda costa; pasado vívido y futuro idealizado son arrastrados a su perpetuo presente. Asimismo, por ser el tiempo el tópico de esta investigación, el objetivo general es describir las peculiaridades temporales narrativas —desde algunos elementos literarios, lingüísticos y simbólicos— que imperan en el cuento.

⁸ Cfr. Jaime Lorenzo y Severino Salazaar, “La narrativa de Amparo Dávila”, en *Temas y variaciones de la literatura*, José Francisco Conde Ortega (coord.), vol. 6, UAM Azcapotzalco, México, 1995, p. 53. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11191/1386> [consultado el 25 de septiembre de 2020].

⁹ Jaime Lorenzo y Severino Salazaar, “Entrevista con Amparo Dávila”, en *Temas y variaciones de la literatura*, José Francisco Conde Ortega (coord.), vol. 6, UAM Azcapotzalco, México, 1995, p. 121. Recuperado de <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1400> [consultado del 25 de septiembre de 2020].

Desde el punto de vista lingüístico, se describirá el aspecto (morfológico, léxico y perifrástico) y el tiempo gramatical de los verbos utilizados en el cuento, ya que esto ayudará a plantear y resolver la duda de si los tiempos verbales realmente son fieles a su función; desde la teoría literaria, se describirán algunas categorías narrativas como tiempo, modo y voz, así como también la perspectiva narrativa y figural, que permitirá comprender los juegos contruídos entre el tiempo lingüístico y el tiempo narrativo; desde lo simbólico se comentarán algunos elementos destacables, a partir de un diálogo entre metáforas y símbolos, para abordar la idea de eternidad e instante que es sugerida. Todo ello está contruido a partir de un monólogo interior con el cual se explora la subjetividad de la protagonista y sus vacilaciones, y será analizado según algunos postulados de Paul Ricoeur, especialmente, a partir de un esquema de estudio que se retoma de su propuesta de la triple mimesis (como se explica en el siguiente apartado).

¿Qué es el tiempo para la protagonista de “Árboles petrificados”? ¿A qué se debe tal percepción? ¿Qué implicaciones tiene? Es necesario realizar un análisis de la enunciación, las reflexiones, las acciones y las descripciones con que juega la personaje para poder responder. Más allá de un intento por definir el tiempo o una mera descripción de él, se deja ver una cuestión antropológica de gran peso: la preocupación por lo finito y lo infinito, regida por las pasiones humanas.

Capítulo 1. Meditaciones en torno a la temporalidad desde una postura hermenéutica: problematización a partir del lenguaje y la narración

Sólo así valía la pena vivir: en un presente eterno y siempre nuevo, donde no existieran ni los siguientes diez minutos ni los siguientes diez mil años.

Fernando del Paso

En su ensayo “Historia de la eternidad”, Borges menciona: “El tiempo, si podemos intuir esa identidad, es una delusión: la indiferencia e inseparabilidad de un momento de su aparente ayer y otro de su aparente hoy, bastan para desintegrarlo”;¹ con esta sentencia Borges resume una de las mayores problemáticas sobre el tiempo: el transcurso, pues si fuera imposible identificar pasado, presente y futuro, quedaría anulado el concepto mismo de tiempo, del que también reconoce una dificultad para definir y comprender, ya lo dijo antes San Agustín: “¿Qué es, entonces, el tiempo? Si nadie me lo pregunta, lo sé, y si trato de explicárselo a quien me lo pregunta, no lo sé”.²

Como consecuencia de lo anterior, es fácil reconocer en la temporalidad aquella interrogante que el ser humano no comprende pero que le mortifica desde que tomó conciencia de ella. Es uno de los elementos de la vida que más lo inquieta, quizá porque es algo que no ha podido dominar y que, por tanto, no puede manipular a su conveniencia. En opinión de Amparo Dávila:

El tiempo es tan misterioso y tan complejo, que me preocupa muchísimo porque muchas veces lo encuentro como un círculo, tiempo circular [...] Otras veces siento que el tiempo es como caminos que se bifurcan, y que de un recuerdo de algo se va hacia otro, que ya no tuvo que ver con el instante que diseñó el primer recuerdo, sino que ese recuerdo lleva a otra cosa, lejana e indiferente [...] El tiempo siempre ha sido una preocupación, una inquietud;

¹ Jorge Luis Borges, *Borges esencial*, Real Academia de la Lengua Española, Asociación de Academias de la Lengua Española/Alfaguara, Portugal, 2017, p. 335.

² San Agustín, *Confesiones*, apud, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 45.

me inquieta, me aterroriza, ese tiempo que se nos escapa, que se nos va, que no podemos apresar, que siempre nos gana la partida.³

La narrativa de Dávila es un fiel reflejo de lo anterior, pues en sus personajes ha quedado plasmado el sentimiento que aborda a muchas personas, quienes no llevan el intento por la comprensión del tiempo a niveles elevados, sino a partir de la cotidianidad. Los relatos de Amparo son un ejemplo de lo subjetivo que puede ser el tratamiento de este tema, pues la posibilidad de jugar con el tiempo se encuentra sólo en los mundos posibles de las creaciones artísticas; muchas de ellas son obras cumbre de la literatura universal, por ejemplo *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, donde es posible entablar un diálogo entre el presente y el pasado mezclando vivencias y recuerdos; o en *Ulises*, escrita por James Joyce, donde el tiempo pareciera alargarse, utilizando recursos como la descripción y el monólogo interior, al grado de lograr una gran novela de sólo un día; está también en la narrativa hispanoamericana de autores como Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier, donde los elementos relacionados con el tiempo y el lugar son simbólicos. Todo esto es posible gracias a que

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.⁴

Por lo tanto, no se pierde de vista que el tiempo es un componente básico en todo relato y que ayuda a entender la trama de toda historia. Sin embargo, Dávila lleva este recurso al nivel de la diégesis, de modo que sus personajes pueden expresar todo tipo de opiniones en torno a él. En el caso del cuento “Árboles

³ Jaime Lorenzo y Severino Salazaar, “Entrevista con Amparo Dávila”, en *Temas y variaciones de la literatura*, José Francisco Conde Ortega (coord.), vol. 6, UAM Azcapotzalco, México, 1995, pp. 124-125. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11191/1400> [consultado el 25 de septiembre de 2020].

⁴ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 513.

petrificados”, no sólo hay que prestar atención en lo que se dice acerca del tiempo o lo que acontece en torno a él, sino también en cómo el discurso literario logra reflejar la experiencia temporal en su máxima expresión.

De manera general, puede plantearse que a lo largo de la historia las reflexiones en torno al tiempo han sido numerosas. En el área de las humanidades el término ha sido tratado por filósofos, lingüistas, literatos, etcétera; razón por la cual algunos estudios de estas áreas serán suficientes para seleccionar los elementos que permitirán dar una propuesta interpretativa de “Árboles petrificados”, cuento que por su construcción requiere ser observado desde diferentes ángulos.

Dada la relevancia de la percepción del tiempo desde un carácter subjetivo, se ha elegido a tres teóricos cuyos conceptos abordados en este capítulo serán retomados constantemente en el desarrollo de esta investigación: Paul Ricoeur, de quien se retomará no sólo su proceder hermenéutico sino también sus estudios sobre temporalidad y narración; San Agustín, cuya visión del tiempo se resume en sus planteamientos sobre el triple presente, y Emilie Benveniste, quien, como San Agustín, ve en el lenguaje la oportunidad de desplazarse de un tiempo a otro.

1.1. Paul Ricoeur y la experiencia hermenéutica de la temporalidad a través de algunos aspectos de su obra *Tiempo y narración*. La triple mimesis

Una razón para elegir el proceder hermenéutico en esta investigación es la universalidad con la que trabaja Dávila, como ya se explicó, donde las preocupaciones de la protagonista del cuento a tratar no son específicas de un área geográfica o un periodo específico; son, por el contrario, reflejo de las inquietudes que todo ser humano puede experimentar y que ameritan ser analizadas por sí mismas, para ello hay observar de qué modo están funcionando dentro de la trama del cuento.

De manera similar, si se ha elegido a Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo francés, como autor clave para dirigir metodológicamente este trabajo académico es porque sus estudios son fructíferos en cuanto al proceder narrativo; sus meditaciones abarcan más allá de lo filosófico y lo histórico —las áreas donde es

más reconocido—, también exploran el terreno de lo lingüístico y de la teoría literaria, como es el caso de los tres tomos de *Tiempo y narración*, los cuales están fundamentados en la siguiente hipótesis: “El tiempo humano se hace humano en la medida en que se articula en un modo narrativo, y la narración alcanza su plena significación cuando se convierte en una condición de existencia temporal”.⁵ Ricoeur sabe que pensar el tiempo es algo muy complejo, pero encontró un punto de apoyo que será suficiente para meditar en torno a la temporalidad humana: la narración.⁶

Ricoeur parte por diferenciar entre narrar la Historia y narrar un texto literario, pues comprende que son dos actividades diferentes; aunque ambas cuentan hechos, concuerda con Herodoto cuando éste expresa: “el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa [...] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido y el otro lo que podría suceder [...] la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular”.⁷ La Historia es objetiva y no se permite narrar más que hechos comprobables con documentos o testimonios fidedignos. La literatura, en cambio, no tiene más que sus propios límites; es una representación fluida y estética de lo real. El término correcto que tanto Ricoeur como otros estudiosos retoman al hablar del mundo ficcional en la literatura es: mimesis. Esta expresión se adopta desde la antigüedad con la explicación que Aristóteles da en su *Poética*.

Para Aristóteles “el *mito* es el centro de la tragedia y la epopeya. El *mito*, concebido como una *mímesis* —imitación— de la actividad humana, de la vida misma [...] Esos conceptos —mito, mimesis, vida— van ligados a la historicidad por

⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 113.

⁶ Pese a que Pimentel trabaja con el concepto de *relato* y Ricoeur con el de *narración* se respetará y, por tanto, se utilizará esa terminología cuando se expongan las ideas de cada uno, no sin antes aclarar que aunque relato y narración no son lo mismo sí están estrechamente relacionados; como fundamento de la afirmación anterior se considerará la definición que expresa Helena Beristáin: “La narración es la exposición de unos hechos. La existencia de la narración requiere la existencia de sucesos relatables. En general, la relación de una serie de eventos se llama relato, y puede ofrecer la forma de narración, como en un cuento, o bien de la representación, como en el teatro. Es decir, según esta aceptación técnica, hay relatos narrados y relatos representados”. Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, 8ª ed., México, 1997, p. 352.

⁷ Herodoto, *apud*, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 95.

la idea del *eikós*, lo verosímil”,⁸ que resultarán conceptos de gran peso para los estudios literarios.

Pese a que en su análisis sobre el arte poética Aristóteles no se centra en la cuestión temporal, sí se enfoca en el papel que desempeña la trama en las obras, cuestión importante que retoma Ricoeur debido a que percibe que es durante la construcción de la trama donde se problematiza el tiempo en la narración. Tal dinámica dará paso a una máxima en su propuesta de la triple mimesis, donde postula que: “*Seguimos, pues, el paso de un tiempo prefigurado a otro refigurado por la mediación de uno configurado*”.⁹

Es pertinente indagar en este postulado por ser uno de los más importantes de la obra de Ricoeur y por ser un modelo útil en investigaciones como la que ahora se presenta. Para comprender de qué trata es necesario explicarla parte por parte. En primer lugar la mimesis I. Ricoeur menciona que “la composición de la trama se enraíza en la pre-comprensión del mundo de acción: de sus estructuras inteligibles, de sus recursos simbólicos y de su carácter temporal”.¹⁰ Esto quiere decir que se tomarán en cuenta los actos del ser humano, tanto en su carácter simbólico y los elementos con los que se relaciona, como en su modo de percibir y organizar el tiempo. De ahí que se sostenga que narrar es pensar el mundo.

Este momento, también llamado *prefiguración* se refiere al instante antes de la creación de la obra literaria; es aquel donde el escritor elige no sólo la trama y lo que busca representar con ella, sino también el modo en que la articulará y narrará. Ricoeur explica gran parte del proceso al hablar del orden sintagmático y paradigmático donde se relacionan todas las reglas de composición narrativa.

En resumen: se trata del proceso de composición por parte del autor, donde toma un aspecto de la realidad y lo transforma, de modo que “la comprensión de la acción no se limita a una familiaridad con la red conceptual de la acción y con sus mediaciones simbólicas; llega hasta reconocer en la acción estructuras temporales que exigen la narración”.¹¹ Es decir, no sólo se centra en las acciones que se

⁸ Francisco de P. Samaranch, “Introducción a la «Poética» de Aristóteles”, en Aristóteles, *Poética*, Aguilar, España, 1966, pp. 15-16.

⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, *op. cit.*, p. 115. Cursivas del original.

¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

¹¹ *Ibid.*, p. 123.

presentarán, ni en los símbolos que estarán inmersos en el contexto de descripción, sino también en los juegos temporales que tendrán lugar. Todo ello es necesario para la creación de la trama, que es considerada “la disposición de los hechos (y, por lo tanto, encadenamiento de las frases de acción) en la acción completa constitutiva de la historia narrada”.¹²

Una vez que un elemento de la realidad ya ha sido elegido y pensado para su exposición, llega la parte de la *configuración*: La mimesis II. Ésta tiene función mediadora, ya que es el paso que une el ‘antes’ y el ‘después’ de la configuración de la trama, puede decirse que se trata de la obra ya escrita, o bien, configurada, y dispuesta a ser leída. La trama “media entre *acontecimientos* o incidentes individuales y una *historia* tomada como un todo [que] *integra* juntos factores tan *heterogéneos* como agentes, fines, medios, interacciones, circunstancias, resultados inesperados, etc.”.¹³

Lo importante ahora es destacar que la función mediadora de la trama incluye sus propios *caracteres temporales*, que, según Ricoeur, Aristóteles sí tomó en cuenta pero los dio por sentados al verlos ya implicados en la configuración narrativa. En otras palabras, no es posible pensar en narración sin pensar en temporalidad, por tanto Ricoeur menciona que para la configuración de la trama existen dos dimensiones temporales: La cronológica y la 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 [...] de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal.¹⁴

El considerar tales rasgos temporales permite ver la obra como un todo, entender los episodios que la componen de acuerdo con el orden propuesto, que no necesariamente es cronológico; también permiten verla acabada o incluso con posibilidades de ser continuada. De ahí la insistencia en tomar en cuenta estos rasgos para los análisis de la obra literaria, pues son, en gran medida, los que

¹² *Ibid.*, p. 119.

¹³ *Ibid.*, pp. 131-132.

¹⁴ *Ibid.*, p. 133.

posibilitan la comprensión del texto, que es el centro de la última etapa de la mimesis.

Ricoeur afirma que “la narración tiene su sentido cuando es restituida al tiempo del obrar y del padecer en la *mimesis III*”,¹⁵ y agrega que esta tercera parte “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”.¹⁶

Esta *reconfiguración*, en resumen, implica a un receptor que lee el texto literario y lo comprende. De ahí que Ricoeur recuerde lo que para otros grandes pensadores esto ha significado, como por ejemplo, lo que Gadamer llama *aplicación*, que incluye la fusión entre el texto y el mundo, donde se relaciona directamente la capacidad de acogida del texto según las experiencias que ha tenido el lector, acto al que se le conoce como *fusión de horizontes*. Otro postulado apropiado es el de Rolan Barthes, quien contempla que en el acto de lectura el lector también juega con los elementos narrativos al grado de obtener cierta experimentación llamada *placer del texto*.¹⁷

Ya casi al finalizar su postulado de la triple mimesis, Ricoeur expresa la preocupación de lo que también se conoce como círculo hermenéutico —donde la comprensión del receptor cobra gran importancia— y aclara: “No se puede negar que el análisis sea circular. Pero puede refutarse que sea un círculo vicioso. A este respecto, preferiría hablar más bien de espiral sin fin que hace pasar la mediación varias veces por el mismo punto, pero a una altura diferente”.¹⁸ A pesar de que comprender un texto es todo un proceso, no puede afirmarse que éste tenga finitud, pues ello implicaría una respuesta absoluta, que en literatura no es posible. El considerar que cada lector tiene su propio horizonte de mundo amerita que cada lectura sea diferente. Lo importante, entonces, será apegarse al horizonte del texto y no perderlo de vista para evitar ambigüedades o sobre interpretaciones.

¹⁵ *Ibid.*, p. 139.

¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 147-148.

¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

Puede reunirse lo expuesto en este apartado con las siguientes palabras de Ricoeur: “lo que el lector recibe no sólo es el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencia: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella”.¹⁹ La relevancia que Ricoeur observa en todos estos detalles es lo que hace fructífera su propuesta, pues ha contemplado elementos tanto particulares como generales para analizar la obra como un todo que tiene dinámicas, las cuales no sólo la construyen sino que también ayudan a comprenderla.

Para el modelo de la triple mimesis Ricoeur no hace distinción propiamente en el tratamiento que se le dará a la narración histórica y a la narración ficcional. Para él ambos textos son *configuraciones narrativas* en las que opera el sentido de la imaginación creadora. Aunque su estudio se centra en estos dos discursos, aquí sólo se ha retomado lo referente al relato de ficción.

Ahora bien, una vez que se han estudiado los puntos anteriores, no está de más recalcar su correspondencia en cuanto a esta investigación académica. Es pertinente repetir que “Árboles petrificados” es un cuento donde el tiempo se presenta tanto de modo formal como conceptual, es decir, la preocupación que tiene la personaje principal por la temporalidad se ve reflejada en su modo de narrar lo que piensa y siente: ¿en qué medida el tiempo narrativo puede afectar directamente a lo narrado en sí? El modelo de la triple mimesis puede guiar la investigación que permitirá resolver tal cuestión.

Si la triple mimesis se toma como modelo a seguir, entonces el acto interpretativo realizado en esta investigación podrá, a su vez, imitar algunos momentos del círculo hermenéutico. Así, durante la prefiguración, que corresponde a la mimesis I —y al primer capítulo de este estudio—, se indagará respecto a la conceptualización del tiempo para posteriormente retomarlo en función del relato que se estudia. Para tal efecto sólo se considerará a dos teóricos —San Agustín y Benveniste— que proponen una visión abierta acerca de la temporalidad, donde diferentes tiempos pueden congeniar gracias a las posibilidades del lenguaje.

¹⁹ *Ibid.* p. 150.

Con lo expuesto párrafos arriba se ha comprobado que aunque es difícil determinar lo que es el tiempo, existe una manera de analizarlo y es gracias al modo de enunciación del ser humano. Así, en el segundo capítulo se abordará lo que en la mimesis II correspondería al acto configurador, pero en este caso se trabajarán todos los componentes narrativos del relato y sus peculiaridades, que van desde los términos gramaticales hasta una cuestión narratológica, donde se estudiará el texto por el texto mismo. La perspectiva de la protagonista será estudiada tanto desde la subjetividad del lenguaje como desde el papel enunciativo del monólogo interior, por mencionar algunos puntos.

Hay que aclarar que el cuento elegido no es un pretexto para hablar del tiempo, sino que se considera un relato que tiene como trasfondo ese tema, de ahí surge la necesidad de analizarlo en diferentes niveles. Esta preocupación por la temporalidad está completamente relacionada con la trama, como se verá a continuación. Así que, para el momento de la mimesis III —durante el tercer capítulo—, la refiguración comprenderá la interpretación del cuento que surge a partir de lo obtenido en las dos etapas anteriores, uniendo las observaciones que se han puntualizado y las conclusiones a las que se llegarán.

La recomendación antes de pasar al siguiente apartado, que como ya se ha dicho corresponderá a la prefiguración, es leer “Árboles petrificados”, el cual se encuentra en el anexo número 1. Esto es necesario porque una sinopsis no le haría justicia en tanto que no permite observar la estructura del cuento ni las particularidades discursivas a las que constantemente se estará haciendo referencia.

1.2. Visión del tiempo según San Agustín a partir de algunas meditaciones del libro XI de sus *Confesiones*: Una lectura de Paul Ricoeur

Preocupado por el carácter temporal de la experiencia humana, Paul Ricoeur, en su obra *Tiempo y narración*, estudia el tema bajo una gran premisa: “la especulación sobre el tiempo es una cavilación inconclusiva a la que sólo responde la actividad

narrativa”,²⁰ e inmediatamente aclara “no porque ésta [la narratividad] resuelva por suplencia las aporías; si las resuelve, es el sentido poético y no teórico”.²¹ De tal modo, puede afirmarse, es posible que el acto narrativo no sea capaz de explicar lo que es el tiempo, pero sí de ilustrar —mediante las tramas que presenta y los recursos que utiliza— a qué grado puede impactar con su presencia o de beneficiar con su ausencia, como se observa en “Árboles petrificados”.

Acerca de la temporalidad, Ricoeur menciona uno de sus máximos postulados: “el tiempo se hace humano cuando se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal”.²² Dicho de otro modo, Ricoeur resalta el papel del ser humano al ser él quien, mediante diversas estrategias discursivas construye un relato narrado —término retomado de Beristáin²³—, en el que necesariamente se posiciona en un eje temporal para contar los sucesos y otorgarles significado.

Sin duda, la narración es el medio a través del cual el ser humano puede explorar las posibilidades temporales que su lenguaje le ofrece, mientras entreteje un relato con lo expresado por un personaje a través de un discurso; a propósito, se considera a Helena Beristáin cuando puntualiza que “en el análisis narrativo, discurso es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador y el receptor de la narración) que vincula la intriga de la historia (es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes)”.²⁴ La parte que ahora interesa es recordar lo más esencial del discurso, como lo ha hecho Ricoeur cuando detalla que, formalmente, “requiere de dos signos básicos —un nombre y un verbo— que están conectados en una síntesis que va más allá de las palabras [...] Un nombre tiene un significado y un verbo tiene, además de un significado, una indicación de tiempo”.²⁵ Será esta última el elemento latente en todo este trabajo de investigación.

Para sustentar su estudio acerca de la temporalidad a través de la narración, Ricoeur dialoga con diferentes autores que también han tratado el tema desde

²⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, *op cit.*, p. 43.

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 39.

²³ Véase *supra*, nota a pie número 6 de este capítulo, p. 11.

²⁴ Helena Beristáin, *Diccionario...*, *op. cit.* p. 155.

²⁵ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 15.

diferentes puntos de vista; el primero de ellos es San Agustín, pues sus reflexiones ahondan en torno a la concepción del tiempo, para posteriormente llegar a algunas meditaciones sobre la eternidad; estas últimas meditaciones, después de todo, son las que resaltan los rasgos más interesantes sobre el tiempo.

Es acertado iniciar con San Agustín, exponente de la iglesia católica y gran pensador, por ser uno de los primeros del nuevo milenio en dedicar parte de su vida a los estudios formales acerca de la temporalidad. Las reflexiones sobre el tiempo llegaron con el hombre mismo, pero San Agustín no sólo medita en torno a lo que ya se mencionaba en su época, sino que también presentó nuevas propuestas.

Antes de continuar es preciso aclarar que la lectura que en esta investigación se presenta acerca del libro XI de las *Confesiones* de San Agustín está definida bajo la visión de Ricoeur, quien lo ha estudiado para proponer una guía esclarecedora en el primer capítulo de su libro *Tiempo y Narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. Tanto las palabras de San Agustín como la complementación de ellas a cargo de Ricoeur serán pieza clave para este estudio, donde se les retomará, además, en capítulos posteriores.

1.2.1. ¿Qué es el tiempo? ¿Cómo se mide? La aporía del ser y no-ser

El término 'aporía' es utilizado para designar problemas de difícil solución, ya que usualmente contienen diversas contradicciones. Ricoeur explica las paradojas con las que se topó San Agustín y menciona que hay dos aporías fundamentales: la del ser y no-ser de tiempo y la de la medida del tiempo, que se desprende de la anterior. Para comenzar con la primera aporía cabe mostrar las dos posturas que pueden tomarse en torno a la pregunta primordial: ¿Qué es el tiempo?

El argumento escéptico es bien conocido: el tiempo no tiene ser, puesto que el futuro no es todavía, el pasado ya no es y el presente no permanece. Y sin embargo, hablamos del tiempo como que tiene ser, afirmando que las cosas venideras serán, las pasadas han sido y las presentes pasan, e incluso que ese pasar no es nada.²⁶

²⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, op. cit., p. 44.

Ambos argumentos son razonables; puede decirse, por ejemplo, que el año 3456 no es *todavía*, pero también puede mencionarse que en algún momento *será*; es bastante significativo que en ambas ideas sea el lenguaje quien ayude a expresar una cuestión temporal, y que además, sea capaz de negar a una o de afirmar la existencia de otra. Lo mismo ocurre con el pasado, de quien puede decirse que *ya no es*, o también que *ha sido*. Esto ejemplifica que “la paradoja ontológica opone no sólo el lenguaje al argumento escéptico, sino también al lenguaje mismo”.²⁷

La paradoja del ser y no-ser del tiempo y la paradoja de la medida se convierten en una sola, según Ricoeur, cuando se pregunta plantea la pregunta: ¿Cómo se puede medir lo que no es? Y afirma que “una vez más, el lenguaje es un guía relativamente seguro: decimos un tiempo largo y un tiempo breve y en cierta manera observamos la duración y la medimos”.²⁸ Es posible expresar que *el pasado se alarga* según se aumenten experiencias y que *el futuro se acorta* cuando, por ejemplo, una fecha esperada está cada vez más cercana al momento presente. Desde esta visión el futuro parece inestable, pues resulta curioso que cuando se le alcanza entonces pierde toda su cualidad de futuro. El pasado, en contraste, es quien deja huella; el pasado, a diferencia del futuro, parece nunca perder su esencia.

Aunque es un término difícil de explicar, el tiempo existe y nos impresiona; sigue llamando la atención cómo “una hora puede parecer eterna” o cómo “los minutos pueden pasar volando”. Las referencias temporales inundan las expresiones comunes de cada día y, de hecho, ayudan a organizarlas; no sólo ubican la información dada, sino también llevan consigo una fuerte carga semántica.

Frecuentemente la percepción del tiempo se hiperboliza, tal como en los ejemplos, sin duda comunes, que acaban de mencionarse. Más allá de saber que el día tiene veinticuatro horas o que el año tiene doce meses, el ser humano es capaz de percibir el tiempo de maneras distintas, las evidencias más claras se encuentran en el habla cotidiana, desde donde a veces dan un salto a la literatura.

²⁷ *Ibid.*, p. 45.

²⁸ *Id.*

Por ejemplo, por un lado, en el cuento “La carta” de Amparo Dávila, la protagonista desahoga su sentir en un escrito que no se sabe si fue o será entregado al remitente, pero que revela parte de una historia sentimental; puede observarse un tono de reproche en el contenido general del texto, baste el siguiente fragmento para ilustrar lo mencionado y el tratamiento que Dávila suele dar a la temporalidad en su narrativa: “Yo sabía que cada momento era irremplazable y no quería perder uno solo a tu lado, pero tú los dejabas ir, como se dejan pasar los años, o la vida”.²⁹

Sin duda, la protagonista refiere a la relación que tuvieron en el pasado y que ha terminado, ya no están juntos pero eso no le impide meditar acerca de la indiferencia por parte de él; aunque ella buscaba *alargar los minutos* que pasaba al lado de su amado —es decir, tenía la conciencia de la fugacidad y el deseo de desaparecerla—, para él los momentos que pasaban juntos no eran relevantes, no los percibía igual que ella y los dejaba ir con facilidad. Con este contraste se percibe una crítica implícita al desinterés con la que, muchas veces, se deja pasar el tiempo sin otorgarle un significado, o sin preocuparse por él.

De manera inmediata, en el mismo cuento, la protagonista también expresa: “Quizás ahora ya pueda decirte algo, o dentro de un mes, o de un siglo, o de un instante; qué importa el tiempo que transcurra si finalmente es tan sólo una línea, una división convencional para ordenar la diaria existencia, situar al pasado o al futuro” (p. 219). Con esta meditación la protagonista logra difuminar la línea temporal al volver sinónimos el instante y el siglo, dos concepciones temporales semánticamente contrarias; su percepción, regida quizás por la tristeza ante aquello que *ya no es*, ha cambiado drásticamente, pues pasó de preocuparse por la duración del tiempo a la indiferencia ante éste en tanto convención social.

Por otro lado, en el cuento “Griselda”, también de Amparo, se lee: “Martha [...] recordó la noche cuando su prima telefoneó para avisarle que Ricardo había muerto en Nueva York. Todo se había detenido en aquel instante, como si el tiempo y la vida misma se pararan de golpe” (p. 200). El presente siempre deja marcas en el pasado, volviéndolo rígido, incisivo, principalmente cuando ocurre algún hecho

²⁹ Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, p. 219. Debido a que las citas de los diferentes cuentos retomados en esta investigación son obtenidas de la misma antología, en lo subsecuente sólo se mencionará el número de página.

como el que acaba de plantearse, donde se tiene toda una carga emocional, al grado de hacer sentir que una pérdida puede impedir que el tiempo y, con él, la propia existencia sigan.

El pasado también puede ser acumulativo, cada suceso es como un grano en el reloj de arena de la vida. Luego de dialogar por un rato con Martha, Griselda le menciona: “Cuando se es viejo, uno vive ya sólo de sus recuerdos, los persigue queriendo recuperarlos como si fueran los pedazos de un objeto roto que se quisiera reconstruir” (p. 201). Esta cita es significativa tanto para el cuento como para la obra de Amparo, ya que resume en un par de líneas la preocupación y el sentimiento de insatisfacción que mortifica a la gran mayoría de personajes de su obra; es notable la constante añoranza a algo que ya ocurrió, pero que no por eso desea recuperarse a toda costa. Así, una de las preguntas implícitas que formula Amparo es: ¿realmente no hay forma de recuperar esos momentos? La respuesta se tratará al avanzar en cada una de las etapas de este trabajo de investigación.

Luego de aceptar que existen el pasado, el presente y el futuro, San Agustín plantea que la verdadera pregunta ahora es: ¿Dónde están?, esto surge debido a que, tras meditar, cae en la cuenta de que en un segundo o menos se puede transitar de un tiempo a otro, ya que en realidad se puede pasar muy rápido del presente al pasado y del presente al futuro; siguiendo esta línea, incluso se cuestiona qué tanto puede durar el presente. Una respuesta que empieza a mostrar de manera más clara esta problemática es la que da Ricoeur al mencionar que: “Estamos en condiciones de considerar como seres no al pasado y al futuro en cuanto tales, sino a cualidades temporales que pueden existir en el presente sin que las cosas de que hablamos cuando las narramos o las predecimos existan todavía o existan ya”.³⁰ Sobre esta base el futuro empieza a verse como *espera*, y el pasado, como *memoria*.

La clave para comprender lo anterior ya la había dado el diálogo de Griselda, pero la vuelve a expresar más adelante: “Esta búsqueda continua de recuerdos, de pequeñas cosas como un olor, un sonido, o una palabra, que reconstruyan dentro

³⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, op. cit., pp. 48-49.

de uno lo que se ha ido, es lo único que nos queda, lo único que sostiene y ayuda a seguir viviendo” (p. 202).

Como se mencionó líneas arriba, en muchos cuentos de Amparo, especialmente los de *Árboles petrificados*, presentan esta angustia por el pasado, por aquello que única y exclusivamente puede ser recuperado a través del recuerdo. De tal modo, se da tanta prioridad al recuerdo que en varias ocasiones es el eje detonador del conflicto en las historias. Situación similar a lo que ocurre con los recuerdos pasa también con los deseos, con aquello que se espera ocurriese y con lo que incluso se fantasea al proyectar una visión hacia el futuro. Así, las problemáticas planteadas empiezan a resolverse del siguiente modo:

Narración —diremos— implica memoria, y previsión, espera. Pero ¿qué es recordar? Es tener una imagen del pasado. ¿Cómo es esto posible? Porque esta imagen es una huella que dejan los acontecimientos y que permanece marcada en el espíritu [...] La espera es algo análogo a la memoria. Consiste en una imagen que existe ya, en el sentido de que precede al acontecimiento que todavía no existe [de este modo, las cosas] son anticipadas, percibidas con antelación, anunciadas, predichas, proclamadas por anticipado.³¹

De tal forma, se consideran tanto a la *memoria* y a la *espera* como imágenes que funcionan cual medios para transportar, este caso, al pasado o al futuro, según se ha explicado. Una imagen es una representación, pero al menos hablando de acontecimientos, no son realidad misma por más impulsos sensoriales que se reciban, en otras palabras: cuando volvemos al pasado lo hacemos gracias a un recuerdo, por ello “consideramos a la memoria como el conjunto de funciones mentales que permiten retener, reconocer y evocar información”;³² no es posible volver a un momento de manera física, al igual que cuando se tiene una visión de algo futuro, el único camino para “transportarnos” voluntariamente de un tiempo a otro —que en realidad es evocar información— es a través de la *memoria* y la *espera*. Una vez más conviene preguntar: ¿Es posible afirmar que tanto lo recordado como lo anhelado no podrán tenerse en el momento presente? Según

³¹ *Ibid.*, pp. 49-50. Las cursivas son mías.

³² José Luis Díaz, “Persona, mente y memoria”, *Salud Mental*, vol. 32, no. 6, Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, México, 2009, pp. 513-526. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58212267009> [consultado el 9 de febrero de 2020].

las circunstancias y los recursos se ofrecen diferentes posibilidades, y al menos en literatura estas posibilidades se multiplican.

Con los ejemplos anteriores en algunos cuentos de Dávila también se ha comprobado que el tiempo aprisiona en tanto que, aunque los personajes quieran renegar de él, de todos modos los afecta en diferentes grados. Algunos de sus personajes incluso llegan al nivel de verse condenados a repetir un momento una y otra vez, tal es el caso del cuento “La rueda” en el que las acciones del final son las mismas que las presentadas al inicio, como un eterno volver a comenzar; la imagen para ilustrar este evento es la de *uróboros* (serpiente mordiendo su cola), utilizada para representar una acción en círculo que nunca termina, y que Amparo ha denominado: tiempo circular.³³

Esta es la importancia de la narración —de cualquier narración, sea literaria o no—, pues más que tratarse de la organización de un texto, es, en principio, una forma de ver el mundo. Esto ocurre en gran medida con el lenguaje en general. La manera en que nos manifestamos puede llegar a delatar un fin, una intención; en las obras literarias no existe excepción, de hecho es donde se presentan más juegos temporales gracias a las propiedades enunciativas del acto narrativo, como se ha visto y se tratará en los capítulos posteriores. Por ahora, luego de algunas meditaciones se está a un paso de una interesante propuesta para las dos aporías de San Agustín; según la lectura de Ricoeur:

Al confiar a la memoria el destino de las cosas pasadas, y a la espera el de las cosas futuras, se puede incluir memoria y espera en un presente ensanchado y dialectalizado que no es ninguno de los términos rechazados anteriormente: ni el pasado, ni el futuro, ni el presente puntual, ni siquiera el paso del presente. [En palabra de San Agustín] “habría que decir que los tiempos son tres: presente de (*de*) las cosas pasadas, presente de (*de*) las cosas presentes y presente de (*de*) las futuras. Las tres existen en cierto modo en (*in*) el espíritu y fuera de él (*alibi*) no creo que existan.”³⁴

De acuerdo con Ricoeur, San Agustín defiende que es válido utilizar este tipo de expresiones que, aunque parezcan alejadas del lenguaje ordinario, ello no implica que sean difíciles de entender. Tampoco niega la existencia del pasado ni

³³ Véase *supra*, cita 3 de este capítulo, pp. 8-9.

³⁴ *Ibid.*, p. 50. Los paréntesis son del original.

del futuro, más bien, les otorga otra propiedad, así, rectifica: “El presente de las cosas pasadas es la *memoria*; el de las cosas presentes, la *visión* [...], y el de las cosas futuras, la *expectación*”.³⁵ Se tiene, entonces, que memoria y espera o expectación existen en el presente, surgen de él. Los hechos que ocurrieron en el pasado ya no podrán repetirse como tales, sin embargo, es posible traerlos de nuevo al presente mediante los recuerdos, caso similar con las previsiones, las cuales aún no ocurren, pero pueden ser evocadas en el presente gracias a su enunciación en modo de espera. ¿Cómo es esto posible?, por ahora basta decir que “la memoria y la espera tienen extensión en el espíritu, por lo tanto, como impresión. Pero la impresión sólo está en el espíritu en cuanto éste actúa, es decir, espera, presta atención y recuerda”.³⁶

Si se entiende “impresión” como un registro o, mejor dicho, como una huella, entonces se puede entender que la memoria y la espera están motivadas por las marcas que las acciones han dejado en el espíritu, son ellas quienes detonan el ir y venir de los pensamientos en una temporalidad específica, y que, al mismo tiempo, resultan del acto completamente intencional de traer un hecho al presente; para esto, como ya se había mencionado, “es necesario dotar a ciertas imágenes del poder de hacer referencia a cosas pasadas [o con un carácter de anticipación]”.³⁷ Tales imágenes son entendidas por Ricoeur, en este contexto, como signos, en tanto que no son el objeto —o, en este caso, el acto vivido o por vivir—, pero sí representan algo y hacen posible traer con ellas una idea general.

Ahora que se ha resaltado la importancia del presente, definirlo es prudente aunque tampoco es tarea fácil, sin embargo, con ayuda de las meditaciones anteriores puede decirse que es aquello que pasa y que no permanece, San Agustín aclara que “si siempre fuese presente y no pasara, no sería tiempo, sino eternidad”.³⁸ Esta idea será importante para el último capítulo de este estudio, donde se desarrollará la importancia entre un presente que pasa y un presente estancado, según los detalles que ofrece la protagonista de “Árboles petrificados”. Por ahora,

³⁵ San Agustín, *apud*, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 51. Las cursivas son mías.

³⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, *op. cit.*, p. 62.

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ San Agustín, *apud*, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, *op. cit.*, p. 44.

una vez resuelta la aporía del ser y no ser del tiempo, afirmando que el tiempo existe, queda dar respuesta a la aporía de la medida, pues si se afirma que los tiempos pasan queda explicar cómo lo hacen y, del mismo modo, explicar cómo se miden.

Es preciso iniciar por aclarar que movimiento y tiempo no son lo mismo, pero sí están estrechamente vinculados; “Aristóteles lo había dicho antes que San Agustín: el cambio (el movimiento) está siempre en la cosa que cambia (movida), mientras que el tiempo está en todas partes y en todo igualmente”.³⁹ Así, el estudio del movimiento también se vuelve importante no sólo por su relación directa con el tiempo, sino porque, para este estudio, el movimiento —o, mejor dicho, su ausencia— se volverá otro detalle a considerar, ya que la idea de petrificación, o ausencia de movimiento, anuncia su carga simbólica desde el título del cuento.

Para medir el tiempo se necesitarían referentes específicos con cuáles decir que un periodo es largo o corto, las propuestas pueden ser variadas, pero la respuesta de San Agustín es apropiada para nuestros fines en tanto que afirma que “la impresión que dejan en ti las cosas al pasar, y que permanece (*manet*) apenas pasaron, esa presencia es la que mido, no las cosas que pasaron para producirla”,⁴⁰ y que “en el paso mismo, en el tránsito, hay que buscar a la vez la multiplicidad del presente y su desgarramiento”.⁴¹ No es desatinado comentar que así como existen tres tipos de presentes, éstos, a su vez, no son contables, pues se tienen tantos presentes del pasado como recuerdos en la vida, incluso cuando algunos están, a su vez, insertos en otros, por ejemplo; de ahí su multiplicidad y desgarramiento.

Ahora bien, es cierto que los postulados de San Agustín tienen interesantes aportaciones —en especial para este análisis, como se verá más adelante—, sin embargo, Ricoeur, en el tercer tomo de *Tiempo y narración*, afirma que no se han obtenido respuestas absolutas y que se tiene algunas anomalías, como el hecho de suponer que el movimiento de los astros puede ser variable sin que el tiempo tenga alteraciones; se acepta, entonces, que aún hay bastante que discutir. De manera puntual, menciona “el fracaso de Agustín en derivar el principio de la medida del

³⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 647.

⁴⁰ San Agustín, *apud*, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I...*, *op. cit.*, p. 61.

⁴¹ *Ibid.*, p. 58.

tiempo sólo de la distensión del espíritu nos invita a abordar el problema del tiempo por su otro extremo, la naturaleza, el universo, el mundo”.⁴²

Se trata, a grandes rasgos, de una diferencia entre la subjetividad y la objetividad del tiempo, que Ricoeur clasifica como el tiempo del alma y el tiempo del mundo, según las similitudes y diferencias que encuentra entre los análisis de San Agustín en sus *Confesiones*, y de Aristóteles en su tratado sobre *Física*. Una de las ideas que comparten estos dos autores es que el tiempo está relacionado con el movimiento. Como ya se había comentado, para San Agustín el movimiento de los astros puede ser variable, tal como cualquier otro objeto, cuestión que para Aristóteles es inaceptable. Así que, mientras San Agustín es capaz de imaginar el tiempo sin el movimiento, para Aristóteles “el tiempo es relativo al movimiento, sin confundirse con él”.⁴³ Otra diferencia en su manera de meditar sobre la temporalidad es la idea de instante y de presente, que son bastante similares en realidad, a no ser por un pequeño detalle en ambas propuestas:

En una perspectiva aristotélica, los cortes por los que el espíritu distingue dos instantes bastan para determinar un antes y un después sólo gracias a la capacidad de orientación del movimiento de su causa hacia su efecto [...] Por otra parte, en la perspectiva agustiniana, sólo hay futuro y pasado en relación con un presente, es decir, con un instante calificativo que lo designa.⁴⁴

Un instante puede ser tomado de manera aleatoria sin mayor problema, pues se toma un punto cualquiera de la línea temporal, mientras que el presente es más específico por su cualidad enunciativa. Ambas posturas son aceptables y se vuelven una misma cuando Ricoeur propone la poética de la narración para unir alma y movimiento, dos visiones de grandes pensadores.

Al tener en cuenta estos elementos, puede plantearse de nuevo la siguiente pregunta: ¿Hay tiempo sin movimiento? Por una parte, San Agustín diría que no, en tanto que el movimiento es necesario para medir el tiempo, la distinción es que él acepta que aunque no fuera por el movimiento de los astros, tendría que calcularse el tiempo de acuerdo al movimiento de cualquier otra cosa. Petrificación, para San Agustín, significaría una imposibilidad de cuantificar el tiempo.

⁴² Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III...*, op. cit., p. 646.

⁴³ *Ibid.*, pp. 646-647.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 655.

Por otra parte, Aristóteles diría que la ausencia de movimiento no imposibilita el paso del tiempo, un ejemplo para argumentarlo sería el de un objeto que, aun permaneciendo completamente estático, se deteriora; tal efecto ya implicaría un movimiento. De un modo u otro, la petrificación es vista como una pausa, como una interrupción, y una pausa en cuanto a temporalidad representa quizá la única posibilidad de retardar lo venidero. Debido a la gran repercusión que tiene el simbolismo de la petrificación dentro del cuento de Dávila, no sólo en la temporalidad, este punto será desarrollado con mayor profundidad en el capítulo 3.

Por ahora, cabe indagar más en otra cuestión sugerida de manera indirecta en las meditaciones de San Agustín: la subjetividad de la temporalidad, pues aunque podría decirse que él hablaba del espíritu desde el punto de vista místico, otros autores retomarán el concepto ampliándolo a la cualidad que todo humano posee de utilizar la razón. Por ejemplo, Émile Benveniste, lingüista francés, sostiene que “De la lengua que hablamos hacemos usos infinitamente variados, cuya sola enumeración debiera ser coextensiva de una lista de las actividades a que puede entregarse el espíritu humano”.⁴⁵ Para Benveniste, por ejemplo, el *tiempo del espíritu*, del que habla San Agustín, se podría tratar como una cuestión de percepción de la experiencia humana, que es, como ya se ha dicho, elemento destacable en todo acto narrativo que siempre, de algún modo, ejemplifica esas posibilidades del lenguaje al ser utilizado. Este tema iniciará a detallarse en el siguiente apartado de este capítulo.

1.3. El lenguaje y la experiencia humana según Emilie Benveniste

Durante su lectura sobre las meditaciones de San Agustín, Ricoeur frecuentemente destaca, al citar el original, las expresiones con mayor peso que San Agustín utilizó para explicar su modo de resolver las aporías sobre el tiempo; tan es así que elementos como preposiciones, adverbios, verbos y pronombres se muestran resaltados tipográficamente para que el lector se detenga a observar el importante papel de estas categorías gramaticales dentro de un estudio de este tipo, donde las

⁴⁵ Émilie Benveniste, *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI Editores, México, 1989, p. 63.

expresiones lingüísticas son la herramienta principal para tratar de explicar algo tan complejo como el tiempo y su percepción.

En esta investigación se ha optado por seguir esa línea y analizar la construcción del tiempo también desde un pequeño acercamiento lingüístico, pues es sabido que la lengua, en tanto sistema “se compone de elementos formales articulados en combinaciones variables, según ciertos principios de *estructura*”,⁴⁶ lo cual permite que estos elementos no sólo sean vistos de manera aislada, sino también estudiados en su conjunto para una propuesta más enriquecedora.

De manera similar a como se ha explicado que las narraciones mimetizan situaciones del mundo, es posible afirmar también que “La lengua *re-produce* la realidad. Esto hay que entenderlo de la manera más literal: la realidad es producida de nuevo por mediación del lenguaje. El que habla hace renacer por su discurso el acontecimiento y su experiencia del acontecimiento”;⁴⁷ el sistema lingüístico permite una organización propia, de modo que es posible manipularlo —desde sus propias reglas— incluso a conveniencia del locutor. ¿De qué modo la manipulación de lo expresado afecta la trama de “Árboles petrificados”? Antes de responder será pertinente dar una visión general de la idea de tiempo desde un estudio de lingüística.

De manera sencilla puede exponerse que el lenguaje cumple una función importante en cuanto a la organización temporal y espacial del ser humano, ¿por qué es de esta manera? Emilie Benveniste dice que “es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como *sujeto*; porque el solo lenguaje funda en realidad, en su realidad que es la del ser, el concepto de ‘ego’”.⁴⁸ En otras palabras, es a través del lenguaje que los seres humanos toman conciencia de su individualidad y subjetividad, y se posiciona como personas capaz de relacionarse con lo que los rodea, lo que significa ser el referente para situarse en su entorno y reconocer lo *otro*. Sin embargo, la visión del mundo no es única ni totalizadora, si se ha dicho

⁴⁶ *Ibid*, p. 23.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 180.

que cada individuo tiene la posibilidad de ejercer entonces cada sujeto construirá una postura. En general

El lenguaje es pues la posibilidad de la subjetividad, por contener siempre las formas lingüísticas apropiadas a su expresión, y el discurso provoca la emergencia de la subjetividad [...] El lenguaje propone en cierto modo formas “vacías” que cada locutor en ejercicio de discurso se apropia y que refiere a su “persona”, definiendo al mismo tiempo él mismo como *yo* y una pareja como *tú*.⁴⁹

Todo es visto desde el punto en que el ser humano se posiciona, por ejemplo: para decir que tal objeto está cerca o lejos, aún más para emitir juicios de valor; e incluso para definir *al otro* lo hace desde una perspectiva individual, donde el *sí mismo* funciona como punto de origen para la posterior proyección hacia el exterior. Queda claro, entonces, que “el lenguaje está organizado de tal forma que permite a cada locutor *apropiarse* de la lengua entera designándose como *yo*”.⁵⁰

Según Benveniste, los pronombres personales son los primeros elementos discursivos en la lista de subjetividad en el lenguaje, a ellos le siguen los demostrativos, los adverbios y los adjetivos, donde el sujeto siempre es el punto de referencia; a grandes rasgos el *yo* que los enuncia es también quien los define. Estos elementos gramaticales son conocidos como deícticos, pues tienen la función de señalar detalles respecto al locutor, como se ha expuesto.

Ahora bien, ¿cuál es el elemento que se asemeja al puesto que ocupa la partícula “yo”? El tiempo presente, ya que durante una enunciación también es considerado el punto referente para contar lo que ya ocurrió o lo que ocurrirá, por ejemplo. Tanto el pronombre “yo” como el tiempo presente indican el origen y los demás elementos se organizan a partir de ellos. Como ejemplo el siguiente caso: cuando se habla de un futuro se hace emitiendo el discurso desde un tiempo presente; del mismo modo que cuando se habla de un “tú”, se hace desde la visión subjetiva del “yo” enunciador. Siempre que el ser humano quiere expresarse se posiciona como un referente en el tiempo y el lugar que ocupa, esto le permite interactuar con su entorno. No queda más que aceptar y agregar que “Las lenguas

⁴⁹ *Ibid.*, p. 184.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 183.

no nos ofrecen de hecho más que construcciones diversas de lo real, y quizás sea precisamente en la manera de elaborar un sistema temporal complejo donde más diverjan”,⁵¹ en tanto que cada idioma ha adoptado sus propias reglas para expresar los tiempos.

Benveniste reafirma en su obra *Problemas de lingüística general II*, que “entre las formas lingüísticas reveladoras de la experiencia subjetiva, ninguna es tan rica como las que expresan el *tiempo*”,⁵² pues alcanza a vislumbrar lo mucho que crecen las posibilidades cuando identifica que existe un tiempo específico de la lengua, pero antes explica cómo funcionan los otros dos tiempos de tiempo que él categoriza para hablar de las distintas nociones de tiempo.

En primer lugar se encuentra el *tiempo físico* del mundo, en el cual no se detiene a dar grandes detalles, menciona que “es un continuo uniforme, infinito, lineal, segmentable a voluntad. Tiene por correlato en el hombre una duración infinitamente variable que cada individuo mide de acuerdo con sus emociones y con el ritmo de su vida interior”.⁵³ Es posible suponer que la razón por la que no se detiene a dar más detalles acerca de este tiempo es porque precisamente se trata de la temporalidad que estudian otras áreas como las ciencias exactas, donde el tiempo se estudia por otras leyes.

El segundo tipo es *el tiempo crónico*, del que explica que “es el tiempo de los acontecimientos, que engloba asimismo nuestra propia vida en tanto que sucesión de acontecimientos”.⁵⁴ En otras palabras, es el tiempo que integra las etapas de la vida y que rige el calendario que pone orden al conjunto que lo sigue. En él aparecen las fechas que conocemos y su ubicación con respecto a otras, pues “nos dicen en sentido propio dónde estamos en la vastedad de la historia, cuál es nuestro lugar entre la sucesión infinita de hombres que han vivido y de las cosas que han pasado”.⁵⁵ Sin duda es una postura más objetiva, ya que la organización de fechas es fija y nos permite tener una referencia para situar hechos ocurridos o por ocurrir. Es el tiempo bajo el cual toda la humanidad se conduce, el mismo que logró

⁵¹ Émilie Benveniste, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, México, 2008, p. 72.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, p. 75.

empatarse con el tiempo crónico para que ciertos fenómenos cósmicos nos indicaran la pauta a seguir, como las estaciones, e incluso posibilita distinguir o ubicar bloques, mejor llamados acontecimientos, que se encuentran dentro del tiempo mismo. Palabras como semanas, meses, años básicamente tienen la función de ordenar el tiempo de las personas como seres sociales.

Luego de aclarar esos puntos, finalmente Benveniste llega al tercer tipo: *El tiempo lingüístico*, del que dice que “está orgánicamente ligado al ejercicio de la palabra, que se define y se ordena como función del discurso. Este tiempo tiene su centro [...] en el *presente* de la instancia de palabra”.⁵⁶ Se trata del tiempo materializado en forma discursiva, ello lo convierte, por definición, en una cuestión más subjetiva, al ser tratado desde el punto de vista del hablante.

Benveniste insiste en que la experiencia humana se manifiesta a través de la palabra. Puede decirse que este tiempo lingüístico llegó junto con el hombre, sigue sus reglas y, al igual que el tiempo crónico, son convenciones sociales. Sin embargo, la diferencia es que el tiempo crónico permite ubicar los acontecimientos en una recta, mientras que el tiempo lingüístico los inserta en el habla. En este caso el punto de referencia sigue siendo el mismo: el presente, sólo que ahora se trata de un presente lingüístico —pieza clave para esta investigación—, del que se dice que

Se desplaza con el progreso del discurso, sin dejar de ser presente, constituye la línea divisoria entre los dos momentos que engendra y que son igualmente inherentes al ejercicio de la palabra: el momento en que el acontecimiento ya no es contemporáneo del discurso, ha salido del presente y debe ser evocado por la memoria, y el momento en que el acontecimiento no está todavía presente, va a estarlo y surge en prospección.⁵⁷

Si se pone atención a esta última afirmación y si se recuerda lo analizado con San Agustín, puede percibirse que sus posturas suenan similares, ya que ambos conocen el papel protagónico que adopta el lenguaje para relacionarse con la retrospección y la prospección, ambos aceptan que necesitan un eje rector: Es preciso que desde el presente se evoquen. A pesar de la lejanía entre estos

⁵⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 77.

pensadores, sus meditaciones realmente son similares. Lo importante recae, tanto en San Agustín como en Benveniste, en el punto de vista de un individuo, o sea, de la percepción particular. Y es desde esta visión desde la que se cuenta (narra) un hecho cuando se ha vivido o se ha sido testigo.

Una vez estudiada la idea de tiempo se ha puntualizado que es su percepción lo que inquieta y maravilla a los seres humanos, y es mediante el lenguaje que comunican sus ideas en torno a él. En el siguiente capítulo se trabajará a profundidad el tiempo lingüístico, que en español funciona con elementos clave como verbos y adverbios, los cuales, insertos en una narración literaria, presentan interesantes peculiaridades que delatan el alcance del lenguaje en configuraciones tales como “Árboles petrificados”, donde la protagonista, sin darse cuenta y sólo mediante su discurso⁵⁸, lleva al límite las posibilidades temporales.

⁵⁸ Para recordar el modo en que *discurso* será tratado en esta investigación, véase *supra* cita 24 de este capítulo, p. 17.

Capítulo 2. Peculiaridades acerca del tiempo en “Árboles petrificados”, según lo enunciado por la protagonista

Allá, donde los caminos se borran, donde acaba el silencio, invento la desesperación, la mente que me concibe, la mano que me dibuja, el ojo que me descubre [...]

Contra el silencio y el bullicio invento la Palabra, libertad que se inventa y me inventa cada día.

Octavio Paz

Como se mencionó en el primer capítulo, no es posible pensar en narración sin pensar en temporalidad; la trama la necesita para transformar los acontecimientos en historia, según se explicó con Ricoeur a partir del acto configurante de la triple mimesis.¹ En este capítulo se estudiarán algunos elementos del discurso narrativo, aquellos que aunque componen un todo es necesario analizar de manera independiente para reparar en la cantidad de información que aportan a la lectura del cuento. En la primera parte se realizarán algunas reflexiones en torno al verbo, dado que es el tipo de palabra en que recae el tiempo lingüístico, en este apartado, por la naturaleza del estudio, se tomará a la protagonista como enunciante. En el segundo apartado se estudiará la actitud narrativa según Genette, por lo que se hablará de narradora, categoría que más tarde se problematizará al tratar el monólogo interior.

Cabe aclarar que si bien es cierto que este estudio se centra en el análisis de la temporalidad, eso no implica que se dejen de lado otros elementos, de hecho inseparables, como los personajes. El tiempo los necesita para que ellos, con sus acciones, le den forma, lo *expresen*, y con ello lo concreten y lo sitúen (del mismo modo que ellos lo necesitan porque sin tiempo no hay personaje). En este caso, se debe partir por expresar que es el personaje principal de “Árboles petrificados” en quien cae tal responsabilidad, ya que es en su narración donde el tiempo se

¹ Véase *supra*, apartado 1.1, pp. 10-16.

manifiesta de formas peculiares —desde su construcción gramatical hasta su construcción metafórica— como se verá a continuación, al analizar los componentes de lo enunciado por ella, una chica sin nombre.

Para Pimentel, “el nombre es el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones”,² por lo que la ausencia de este elemento conlleva a una significación distinta, donde atributos e identidad tendrán que ser descubiertos a partir de las acciones o —más representativo en este caso— las enunciaciones. Ni la protagonista ni los otros dos personajes a los que evoca tienen nombre, esto debido a que la chica narra desde un “yo” que no elige dar más información de la que ella ha seleccionado en cuanto a sus inquietudes.

Las líneas inaugurales de “Árboles petrificados” son las siguientes: “Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan” (p. 243). De primer momento puede decirse que mediante una aparente descripción —en tanto que señala el momento del día, dónde se encuentra y cómo se siente— se otorgan detalles del contexto sobre el cual empieza a construirse el panorama. Los datos proporcionados son suficientes para notar que a pesar de la intimidad en que se halla sumergida la protagonista, la invade una atmósfera de incomodidad y malestar.

Al estar dentro de un espacio cerrado, inmersa en la nocturnidad, en absoluto reposo y, sobre todo, en silencio, lo siguiente que describe son detalles del exterior, pues sus pensamientos se verán motivados a partir de lo que oye, así, ella menciona: “Escucho la lluvia cayendo lenta y los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. Pasa el último camión de media noche. Media noche, también entonces era la media noche.... Reposamos [...]” (p. 243). Como puede notarse sus descripciones son sensoriales (detalle en el que se profundizará más adelante), ya que utiliza los sentidos como referentes; el sentido que impera en mayor medida es el auditivo, probablemente debido a que, en la

² Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998, p. 63.

oscuridad, el sentido de la vista está inhabilitado. Con estas líneas iniciales se ha observado que ella relata a partir de su percepción de las circunstancias en ese momento.

Pimentel explica que un personaje es “siempre un efecto de sentido logrado por medio de estrategias discursivas y narrativas”.³ Esto no se pierde de vista, y las consideraciones hechas y las venideras que humanicen y doten de elementos morales o psicológicos a la personaje, buscan enriquecer la interpretación del cuento. Esta aclaración evoca las meditaciones de Aristóteles tratadas en el primer capítulo, donde se menciona el elemento de la representación o “el mundo del *como si*” en toda obra literaria.⁴ Pimentel, retomando consideraciones de Ricoeur, detalla:

Si un relato nos presenta un mundo de acción humana, es evidente la centralidad no sólo de la acción sino del *actor*, y no sólo del actor como una posición sintáctica o un papel temático, sino como el principio mismo de una constante transformación del orden de lo físico, moral, o psicológico; transformación que se opera en el tiempo.⁵

Con sólo unas líneas, la protagonista ha mostrado su situación, algunas inquietudes o malestares y poco a poco también sus intereses; hay que prestar atención no sólo a lo que narra, sino también a cómo lo hace, a los datos que repite o los que más llaman su atención, porque en ellos se encuentra la mayor carga simbólica para su construcción dentro de un mundo de acciones humanas. Ha podido observarse que se trata de un ambiente de reposo, solitario, íntimo, donde se dan las condiciones adecuadas para la meditación. Sus pensamientos, recuerdos y juicios irán saltando de uno a otro bajo estas condiciones.

Al retomar las palabras de Pimentel, es posible confirmar que existe un elemento clave donde se puede ubicar las cosas que ocurren y el referente desde el que se emiten: la temporalidad dentro de la narración. Se sabe que “un relato [...] es la construcción de un mundo y, específicamente, un mundo de acción humana. En tanto que acción humana, el relato nos presenta, necesariamente, una

³ *Ibid.*, p. 59.

⁴ En palabras de Ricoeur: “El creador de palabras no produce cosas, sino sólo cuasi-cosas; inventa el como-si. En este sentido, el término aristotélico de *mimesis* es el emblema de esta desconexión, que, en palabras de hoy, instaura la literalidad de la obra literaria”. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2009, p. 103.

⁵ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva, op. cit.*, p. 62.

dimensión temporal y de significación que le es inherente”.⁶ Es en tal significación en que se centrará la presente propuesta de interpretación, pues desde esta óptica la temporalidad y su percepción repercuten directamente en el desarrollo de la trama del cuento.

Para continuar, se habrá de avanzar poco a poco en la narración para demostrar que no sólo son revelados los rasgos generales del personaje, sino también detalles fundamentales en el contexto enunciativo desde el que es emitido su discurso. Como se verá a continuación, existen elementos del cuento capaces de mostrar, en su particularidad, mayor cantidad de información, tanto desde el punto de vista gramatical como del narrativo.

2.1. El tiempo a partir del sistema lingüístico: peculiaridades del verbo

Se ha hecho hincapié en que la protagonista opta por un modo peculiar de narrar, es en este apartado donde se explicará a detalle tal planteamiento. No debe perderse de vista uno de los supuestos que a lo largo de esta investigación busca esclarecerse: la preocupación humana por el tiempo es una cuestión subjetiva dado que surge a raíz del modo en que es percibido; así, entre otras cosas, tanto las inquietudes relacionadas como la idea misma de tiempo son formuladas y comunicadas gracias al sistema lingüístico. Al respecto, Helena Beristáin, investigadora y académica mexicana, plantea que

En el sistema lingüístico, que es un sistema semiótico, un sistema de *significados* y de *comunicación*, se integran todos sus elementos, que son los *signos* lingüísticos o verbales, regidos por principios generales conforme a los cuales se ordenan y se combinan para dar lugar a un *proceso* de comunicación.⁷

Se inicia con esta idea debido a que es necesario aclarar que si bien un texto literario no es un evento comunicativo *per se*, sí que es válido considerar que en un análisis narrativo el proceso de enunciación entre los personajes puede ser visto

⁶ *Ibid.*, p. 17.

⁷ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 8ª ed., México, 1997, p. 480. Las cursivas con del original.

como un discurso (o un conjunto de discursos que atraviesan la historia), como se explicó, también retomando a Beristáin, en el primer capítulo.⁸ No hay duda de que tanto la lingüística como la teoría literaria tienen sus propuestas, sus términos y sus aproximaciones; no obstante, haciendo planteamientos como el anterior, se logra construir un puente que las aproxima a ambas sólo con el fin de apegarse al texto literario y abordarlo desde temas tan vastos como la temporalidad.

Una vez expuesta tal postura, cabe retomar que el tiempo puede ser analizado como concepto —lo que se ha intentado en el capítulo anterior— y como forma; o, si se retoma la clasificación de Benveniste, puede decirse que el tiempo físico nos preocupa cuando lo organizamos en tiempo crónico, pues es entonces cuando los hechos y nuestra vida diaria se “ven afectados” por su paso, sin embargo, es a través del tiempo lingüístico⁹ que podemos narrar, describir, juzgar y, en general, expresarnos, construyéndonos como seres desde nuestra enunciación. Guillermo Rojo, lingüista español, menciona

En la concepción tradicional, los factores temporales que actúan en el verbo eran vinculados en exceso a las nociones extralingüísticas de presente, pasado y futuro. Esta conexión produce contradicciones insalvables en cuanto se comprueba que, por ejemplo, una forma etiquetada como «de pretérito» (y que, en consecuencia, debería aludir a situaciones previas al momento del discurso), se refiere a situaciones presentes o futuras.¹⁰

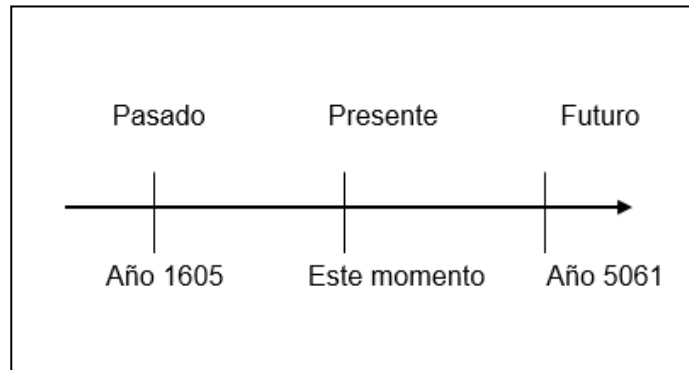
Es así como replantear la temporalidad lingüística se volvió una tarea necesaria para el presente trabajo, ya que, efectivamente, presente, pasado y futuro son cuestiones que van más allá de un sistema lingüístico, pues pertenecen a lo que en el primer capítulo se ha descrito como el tiempo físico organizado socialmente en tiempo crónico; este último es el que se rige por acuerdos, los cuales obedecen la sucesión cronológica de hechos que siempre tiene como referente el momento presente. La manera más sencilla de ejemplificar lo anterior es a partir de una recta:

⁸ La cita de Helena Beristáin a retomar es: “en el análisis narrativo, discurso es el proceso de la enunciación (cuyos protagonistas son el narrador y el receptor de la narración) que vincula la intriga de la historia (es decir, los hechos relatados cuyos protagonistas son los personajes)”, *Ibid.*, p. 155.

⁹ Para recordar a qué se refiere cada tiempo véase *supra* apartado 1.3, pp. 30-31.

¹⁰ Guillermo Rojo, “Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español”, en *Tiempo y aspecto en español*, Ignacio Bosque, *et. al.*, Ediciones Cátedra, España, 1990, p. 24.

Esquema 2.1 Sucesión cronológica



Fuente: Elaboración propia.

Para los estudios del lenguaje, el tiempo puede ser analizado de modo distinto, en la visión de Rojo —similar a la de Benveniste y otros autores— “la temporalidad lingüística [...] es una categoría gramatical deíctica mediante la cual se expresa la orientación de una situación, bien con respecto a un punto central (el origen), bien con respecto a otro punto que, a su vez, está directa o indirectamente orientado con respecto al origen”.¹¹ Entiéndase —no sólo en el trabajo de Rojo, sino también en esta investigación académica— el punto central u origen como

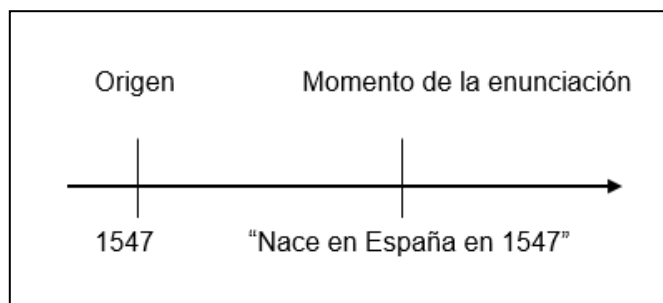
un punto cero con relación al cual se orientan de forma mediata o inmediata las situaciones. El origen coincide habitualmente con el momento de la enunciación, pero no es forzoso que sea así. El hablante puede desplazar la colocación del origen en cualquiera de las dos direcciones posibles [anterioridad o posterioridad].¹²

Para muestra de ello se presenta otro ejemplo gráfico, donde, como puede notarse, aunque se está hablando en presente, el hecho refiere a un momento ocurrido, así, el origen se ha trasladado a un momento anterior a la enunciación; este uso del presente es conocido como presente histórico.

¹¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

¹² *Ibid.*, p. 26.

Esquema 2.2 Ejemplo de presente histórico



Fuente: Elaboración propia.

La temporalidad lingüística es capaz de funcionar con otros mecanismos gracias a la ayuda de las expresiones ocupadas para enunciarla, por tal motivo se vuelve inevitable, al analizar la temporalidad, ubicar y estudiar los verbos empleados. Los verbos son la categoría gramatical que orienta las acciones dentro de la línea temporal, pero debe prestarse atención, pues contiene otros los elementos alrededor que también aportan información. Del verbo se sabe que “es la palabra cuya función característica es la del núcleo del predicado. Sirve para «situar en el tiempo» a la persona o cosa protagonista de la oración, denotando «algo que pasa» relacionado con esa persona o cosa: lo que hace, o lo que le ocurre, o su simple existencia”.¹³ Su papel es tan importante que sin él sencillamente no puede haber oración.

Para hacer un estudio completo de esta clase de palabra¹⁴ lo acertado sería analizarla desde sus diferentes categorizaciones, pues contiene una gran variedad de carga informativa: se puede estudiar en función de sus características morfológicas, desde sus propiedades sintácticas y desde criterios semánticos. Para los fines de esta investigación sólo se retomarán algunas categorías que giren en torno a lo relacionado con la percepción del sujeto enunciadador, principalmente de la temporalidad, pues en ella se ocultan significaciones que serán abordadas más adelante.

¹³ *Ibid.*, p. 265.

¹⁴ Clase de palabra: “Conjunto o paradigma de palabras que comparten propiedades sintácticas fundamentales, así como determinadas características morfológicas y ciertos aspectos de su significado”. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario de términos gramaticales*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2000, p. 52.

2.1.1. Consideraciones respecto al tiempo verbal

Desde el punto de vista gramatical, el verbo es el tipo de palabra que más accidentes tiene, pues no sólo refiere al tiempo, sino también a la persona (*estoy* denota un 'yo' [primera persona]), al número (*reposamos* refiere a un 'nosotros' [plural]) y al modo (indicativo, subjuntivo e imperativo). Es la concordancia lo que posibilita que estas categorías gramaticales empaten sin alteraciones que perjudiquen su significado, "esta concordancia en persona y número con el núcleo del sujeto [...] permite muchas veces no mencionar expresamente ese núcleo, ya que queda manifiesto en la propia terminación o indicador de persona del verbo".¹⁵

Esto último es lo que ocurre en "Árboles petrificados", pues la protagonista casi nunca emite un yo de manera literal, de hecho sólo lo hace cuando es necesario para la comprensión de la idea o para dar un tono enfático, como cuando dice "Suspiras, yo también" (p. 243). En la mayoría de sus enunciados el sujeto es morfológico, un tipo de sujeto elidido de quien se infiere la persona por la conjugación en el verbo, pues no es expresado literalmente dentro de la oración; una relación directa de lo anterior con el cuento posibilitaría comparar y afirmar que este tipo de sujeto se asemeja metafóricamente a la protagonista, pues también prefiere mantenerse oculta y pasar desapercibida.

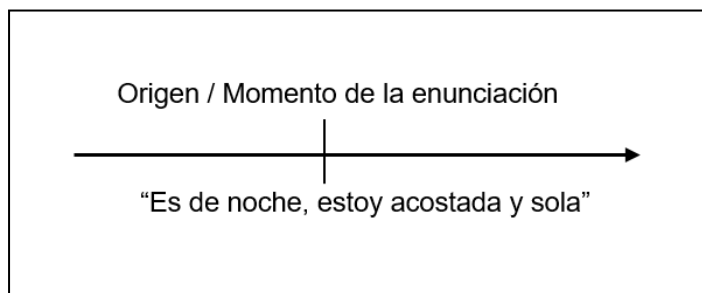
El verbo, además de dotar información de persona y número, expresa un tiempo, el cual "es la categoría gramatical que permite localizar los sucesos en relación con el momento en que se habla [...] Requiere, pues, del hablante que identifique un determinado referente, en este caso un intervalo temporal".¹⁶ Para efectos de este trabajo académico, se ha clasificado el tiempo de cada verbo utilizado en el cuento (anexo número 3), con lo cual se ha buscado analizar los más recurrentes en cuando a su significado y uso.

Si se vuelve el inicio del cuento puede notarse que el momento del habla coincide con el punto de origen, se tiene así:

¹⁵ Guillermo Rojo, *op. cit.*, p. 266.

¹⁶ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, México, 2010, p. 427.

Esquema 2.3 Coincidencia del momento de habla con el punto de origen



Fuente: Elaboración propia.

Es oportuno recordar que al iniciar la descripción los verbos que la protagonista utilizó fueron: *Es, estoy, pesa, caen, aprisionan, llueve, escucho, suena*. En términos gramaticales, puede afirmarse que todos están conjugados en tiempo presente de indicativo, del que se sabe que “expone el hecho como ocurriendo en el momento en que hablamos [...] o cómo algo ocurre habitualmente, aunque no sea en el mismo momento [...] o como una realidad intemporal”.¹⁷ En este caso, se trata del primer argumento: es un hecho que está ocurriendo en el momento en que la protagonista habla, desde donde cuenta su experiencia.

Al inicio el relato sigue una lógica temporal donde coincide el momento del habla con los hechos descritos. Sin embargo, cuando avanza en su narración la protagonista, aún inmersa en un ambiente nocturno e íntimo, identifica un elemento que desvía su atención: “Pasa el último camión de media noche. Media noche, también entonces era la media noche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve. Somos dos naufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse” (p. 243). Este es el primer momento de lo que se identificará como desfase temporal, pues en un orden cronológico hay algo que no concuerda del todo. Los elementos clave para argumentar que el momento presente ha sido “invadido” por un hecho del pasado son los adverbios utilizados.

¹⁷ Real Academia Española, *Gramática esencial de la lengua española de Manuel Seco*, Espasa, Madrid, 1999, p. 267.

Es pertinente profundizar en la labor de los adverbios y comprender que son “una clase de palabras invariables en su significante y a menudo descomponibles en signos menores, destinadas en principio a cumplir por sí solas el papel de adyacente circunstancial del verbo”.¹⁸ El camión de media noche es evento detonante que lleva al personaje a pensar en un suceso pasado, ¿cómo puede saberse? Por la oración “también entonces era la media noche”, que ha de estudiarse ampliamente para conocer su relevancia en el estudio de la trama del cuento.

En este caso, “también” y “entonces” son dos adverbios que complementan al verbo “era”. La partícula “también” refiere igualdad o semejanza, lo que señala que la protagonista está recordando otra noche, esta idea se complementa con la presencia del “entonces”, adverbio demostrativo que indica otro momento u ocasión. Ambos elementos describen un momento similar, en este caso el de ser media noche, y refieren a algo ocurrido. Desde esta óptica es toda la información que se tiene y, aunque no se sabe qué tan lejano o cercano fue el evento, el verbo “era” termina por confirmar que se trata de un hecho anterior. Para ubicar de manera gráfica tal suceso, es posible basarse en lo propuesto por la Real Academia Española en su *Gramática*, donde explica que:

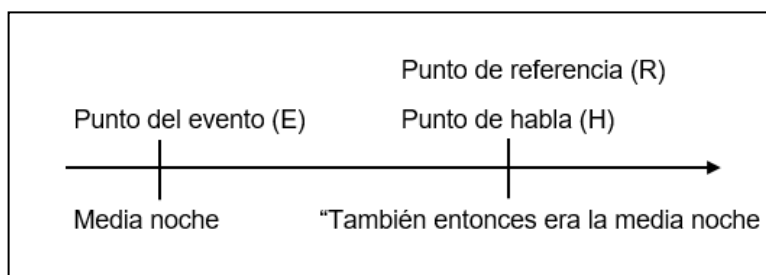
el significado de los tiempos verbales puede obtenerse a partir del concurso de tres puntos temporales de extensión variable. El primero es el PUNTO DE HABLA (también DE LA ENUNCIACIÓN). Este es el punto respecto al cual se orientan —directa o indirectamente— los sucesos, por lo que es el que más claramente pone de manifiesto la naturaleza deíctica del tiempo verbal. El PUNTO DEL EVENTO es el punto en que tiene lugar el suceso o el intervalo que ocupa la situación. Corresponde solo a la parte del tiempo total de la situación designada que se enfoca. [...] el PUNTO DE REFERENCIA es relevante para la localización de los sucesos en la línea temporal.¹⁹

En lo relatado al inicio del cuento, entonces, empata el punto de referencia y el punto de habla, y antes se encuentra el punto del evento referido, que podría representarse en el siguiente esquema:

¹⁸ Emilio Alarcos Llorach, *Gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid, 1999, p. 160.

¹⁹ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática...*, *op. cit.*, p. 428.

Esquema 2.4 Coincidencia entre el punto de referencia y punto de habla, posterior al punto del evento



Fuente: Elaboración propia.

¿Por qué de inmediato se sigue una narración en presente al mencionar: “Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve”? Por un lado, no hay que pasar por alto la palabra “reposamos”, que refiere a una primera persona, pero del plural (nosotros), pues es así como se inserta a un segundo personaje que antes no estaba, aún no se conoce su importancia ni su participación, pero es claro que demuestra cierta complicidad con la protagonista. Por otro lado, más inquietante aún, llama la atención el uso del tiempo presente, a partir del cual surge la interrogante: ¿Qué ocurre con este nuevo evento? Antes de dar una posible respuesta, hace falta el análisis del resto del cuento; por ahora se debe seguir estudiando el fenómeno desde el ámbito formal.

Se ha visto que el verbo es una clase de palabra capaz de compartir información temporal, y que además admite otros planteamientos a partir de su estructura, los cuales repercuten directamente en una narración con una construcción como ésta. Emilio Alarcos Llorach, filólogo y lingüista español, explica que:

Nuestra interpretación psicológica del transcurso temporal discierne tres zonas: el período más o menos amplio en que experimentamos y comunicamos nuestra vivencia (que llamamos *presente*), el período precedente que abarca todos nuestros recuerdos (que llamamos *pretérito o pasado*) y el período todavía no realizado ni vivido de lo que imaginamos, deseamos, proyectamos (que llamamos *futuro o porvenir*); o con expresión adverbial, un «ahora», un «antes» y un «después». Reflejando esta concepción del tiempo externo, se han fijado en la terminología tres etiquetas

para las formas verbales que señalarían la situación de los hechos comunicados en la secuencia temporal: el *presente*, el *pretérito*, y el *futuro*.²⁰

Lo que Alarcos llama “interpretación psicológica” trae a cuenta lo que Benveniste nombró “experiencia subjetiva”. Ambos teóricos consideran que la percepción del enunciante es personal, razón por la cual al tratarse de una categoría lingüística siempre se toma el referente desde la propia experiencia del enunciante, lo que significa que los hechos se ordenan partiendo no necesariamente de un punto simultáneo al momento del habla, sino que puede trasladarse y posicionarse antes o después de él, como se explicó líneas arriba. Es este mecanismo el que permite que cada persona en el mundo exprese lo ocurrido, sus aspiraciones o lo que sienten, según los propios usos de su lengua.

Como se ha insistido, el sujeto funciona como su propio referente, a partir del cual da cuenta de su realidad. De ahí que Alarcos también mencione que “es preferible renunciar al término *tiempo* para designar los morfemas que consideramos, y adoptar el de *perspectiva temporal*. El hablante sitúa el acontecimiento que comunica [...] en la que participa física o psicológicamente”.²¹ Alarcos agrega un ejemplo a su afirmación cuando explica que:

El *presente*, pues, no alude estrictamente al presente cronológico, sino que sirve para denotar cualquier época, porque el contexto en que se inserta y la situación de habla en que se emplea determinan y fijan el lugar que ocupan los acontecimientos comunicados en el decurso temporal. El presente no indica un tiempo concreto, sino que se refiere al acaecer de los hechos de manera indeterminada y vaga.²²

¿Será este el caso de “Árboles petrificados”? La narración del cuento continúa: “Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos” (p. 243). Tal “verdad” es aún desconocida para el lector; no obstante, lo que no hay que perder de vista en estos momentos es que ese “ahora” es un adverbio temporal engañoso en este contexto, pues definitivamente indica un tiempo presente, que en este caso no refiere a la primera

²⁰Emilio Alarcos Llorach, *op. cit.*, p. 195.

²¹*Ibid.*, p. 197.

²²*Ibid.*, p. 197.

escena con que se ha iniciado el cuento, pues el anterior “también entonces era” ha sido determinante, una pieza clave para descubrir los juegos en la narración.

Aclarado lo anterior, es preciso seguir con el análisis de la oración “también entonces era la media noche”, donde existe un elemento más, de gran relevancia para comprender lo que se ha denominado momento de desfase en el cuento, y que no permite creer que aunque está también en presente, sea parte del mismo momento que se ha descrito al inicio. Si bien se dijo que la protagonista hace alusión a un hecho pasado, es necesario analizar a qué clase pertenece, para ello se considerará a la Real Academia Española, quien da cuenta de un grupo que denomina “tiempos pasados”, o esfera del pasado.²³

El verbo “ser” del cual se ha partido, no se ha conjugado en un pretérito perfecto simple (fue), “hecho pasado que presentamos como terminado”,²⁴ así como tampoco se ha trata de un pretérito perfecto compuesto (ha sido); “en el primer caso sentimos el hecho como ocurrido en un tiempo ido, anterior al momento que vivimos ahora; en el segundo caso, el hecho ocurrió dentro de un tiempo que todavía alcanza a incluir nuestro momento actual”.²⁵ De inmediato, la RAE reafirma la perspectiva personal del hablante de la que se ha insistido en puntos anteriores y agrega: “Esta distinción a menudo es solo psicológica: un mismo suceso puede exponerlo diciendo MURIÓ *ayer* o HA MUERTO *ayer*, según que lo considere como un hecho liquidado y ajeno al hoy, o como un hecho que todavía hoy es operante”.²⁶

“Era”, entonces, pertenece al pretérito imperfecto, que: “frente a estos dos tiempos que dan el hecho pasado como terminado, [él] lo muestra «en su transcurrir»,²⁷ por lo tanto el valor que se le ha dado no es tajante o concluido. Nótese el contraste con los tiempos pretéritos restantes: El pretérito pluscuamperfecto (había sido) y el pretérito anterior (hubo sido), los cuales también muestran el hecho como finalizado, estos pretéritos “presentan un hecho pasado

²³“Se llama esfera temporal al conjunto de tiempos que comparten una determinada división de la línea temporal. Las esferas temporales se caracterizan por denotar cierto intervalo de longitud indeterminada que excluye o incluye el momento de la enunciación”. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática...*, *op. cit.* pp. 429-430.

²⁴ Real Academia Española, *Gramática esencial...*, *op. cit.*, p. 267.

²⁵ *Ibid.* pp. 267-269.

²⁶ *Id.* (Mayúsculas y cursivas del original).

²⁷ *Id.*

como «anterior» al momento pasado del que se habla”.²⁸ Estos cinco son los tiempos pretéritos del modo indicativo que existen en el idioma español, de acuerdo con la nomenclatura académica actual; como puede observarse, el único que posibilita ver el pasado como un hecho no concluido sino que transcurre alargándose al presente de la enunciación es el pretérito imperfecto.

Descrito lo anterior, cabe ahora centrarse en el pretérito imperfecto (también llamado copretérito²⁹) para seguir problematizando la oración clave “también entonces *era* la media noche”. La RAE, en su *Glosario* define al pretérito imperfecto como un “tiempo verbal relativo del modo indicativo y de aspecto imperfectivo, que hace referencia a acciones, procesos o estados situando su desarrollo en un tramo temporal simultáneo a otras situaciones pasadas”;³⁰ básicamente, refieren una situación cuyo principio y fin no están claros.

La RAE explica que el pretérito imperfecto se usa como un “atenuador de la realidad”,³¹ y complementa que esto se da “bien porque es fantástico —como cuando un niño, jugando con otro, dice: *Yo ERA el cazador y tú ERAS el león—, o bien porque, con modestia o cortesía, se le quita importancia al hecho: DESEABA pedirle un favor”*.³² De acuerdo a su uso en el cuento, el pretérito imperfecto podría denotar que aunque la narradora está refiriéndose a un hecho concluido, prefiere no expresarlo de ese modo.

Cuando la protagonista, en este caso vista como la hablante o emisora, menciona en su narración “también entonces era la media noche” su realidad no se cuestiona, pero se ve un poco atenuada, es por tal razón que se crea el desfase en su discurso, dicho en otras palabras: desde su posición enunciativa con una perspectiva temporal de presente, está evocando un pretérito que no acepta como terminado, ella no lo ve como un hecho concluido y por tanto lo ha estado alargando potencialmente, ¿para que perdure? Quizás.

²⁸ *Id.*

²⁹ Para evitar confusión entre las nomenclaturas de los tiempos verbales es posible observar, en el anexo 2, una tabla de equivalencias. Como podrá notarse, en la redacción de este trabajo se utiliza la nomenclatura académica actual y sólo se respeta la nomenclatura de Andrés Bello cuando se localiza en una cita.

³⁰ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario de términos gramaticales*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 259.

³¹ Cfr. *Gramática esencial...*, *op. cit.*, p. 271.

³² *Ibid.*, pp. 270-271.

Este carácter de evento no terminado o durativo, contrario a aquello que concluyó, aportará argumentos para la posterior interpretación del cuento. Mientras, gramaticalmente hablando, permite decir que señala una distinción que muchas veces se ha dejado de lado en el estudio del verbo, pero en el que ahora conviene reparar: el *aspecto*.

2.1.2. Consideraciones entorno al aspecto verbal

El *Glosario de términos gramaticales*, editado por la Real Academia Española en colaboración con la Asociación de Academias de la Lengua Española, instituciones y autoridades culturales en lo relacionado al uso correcto del español, ofrece información puntual en torno al aspecto, el cual, en un primer momento, es definido como

Categoría gramatical que informa sobre la estructura interna de los eventos, las situaciones o los estados de las cosas, en concreto sobre la manera en que surgen, se desarrollan, concluyen o se repiten, así como sobre si han concluido o no o sobre si son instantáneos o duraderos, entre otras propiedades fundamentales de su significado. Al mismo tiempo, el aspecto enfoca, destaca o pone de manifiesto gramaticalmente de diversas maneras todos estos componentes.³³

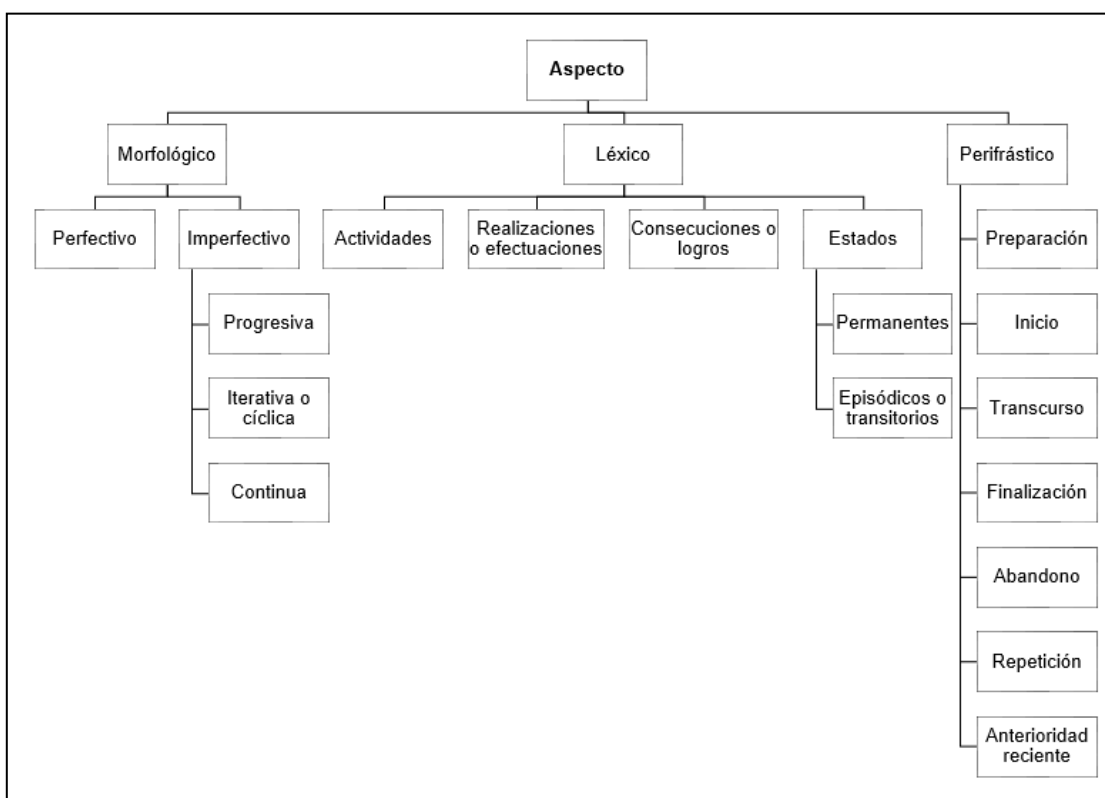
El aspecto verbal, como otros términos gramaticales, puede parecer un asunto complejo, pero visto con ejemplos extraídos del habla cotidiana es mucho más sencillo comprenderlo; para muestra de ello, la RAE, ahora en su *Gramática*, menciona: “lo que diferencia a las oraciones *Arturo lee el periódico* y *Arturo está leyendo el periódico* no es el tiempo (presente en los dos casos), sino el aspecto, pues solo la primera puede presentar el acto de la lectura como un suceso repetido”.³⁴ En las conversaciones casuales, los hablantes sólo reparan en estos contrastes si se llega a cometer un error, donde pareciera que “algo no cuadra” en lo enunciado; en los textos literarios, por el contrario, estas pequeñas diferencias se convierten en enormes puntos de imantación simbólica, como se verá más adelante.

³³ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario...*, *op. cit.*, p. 40.

³⁴ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática...*, *op. cit.*, p. 430.

Ha de recalcar que el aspecto es una categoría que se estudia dentro del universo que comprende al verbo; es bastante amplia también, a pesar de que, en tanto que el aspecto se centra en la propia descripción de la acción a la que refiere y no considera factores externos, no es considerado un elemento deíctico. Puede dividirse y analizarse desde un punto de vista morfológico, léxico y perifrástico; cada uno de ellos con sus respectivas categorías. El siguiente esquema, con información retomada del *Glosario*, reúne algunas.

Esquema 2.5 Clasificación del aspecto verbal



Fuente: Elaboración propia, con datos extraídos del *Glosario de términos gramaticales*.

Para Beristáin, lo anterior puede explicarse considerando la combinación de tres factores “a) Significado original del verbo (lexicología), b) Tiempo y modo de la conjugación (morfología), c) Contexto: significado aspectual del auxiliar, dentro de la perífrasis, e influencia de otros términos del mismo sintagma (sintaxis)”;³⁵ no

³⁵ Helena Beristáin, *Gramática estructural de la lengua española*, 2ª ed., Limusa, México, 2017, p. 423.

obstante, la nomenclatura del *Glosario* es la que se retoma y para explicar cada una de estas categorías, en función del análisis de “Árboles petrificados”, en el anexo número 4 puede observarse la clasificación de los verbos según estos tres tipos de aspecto, la cual ayudó a organizar lo expuesto a continuación.

a) Aspecto perifrástico

“También llamado aspecto sintáctico [...]. A través de perífrasis tempoaspectuales se codifican ciertas nociones de naturaleza aspectual, ya que aluden a un determinado estadio en el desarrollo de un proceso”.³⁶ En el cuento, el tipo que más se repite es el de transcurso, sobre todo —curiosamente— cuando se hace alusión a eventos propios del momento del habla de la protagonista, tales como “escucho la lluvia cayendo”, “siguen tocando”, “sigue lloviendo”, que realmente delimitan esa atmósfera de distanciamiento entre un presente real y un pasado disfrazado de presente.

Se le llama disfrazado porque no empata con la cronología de los hechos, como se observa en la cita “Pasa el último camión de media noche. Media noche, también entonces era la medianoche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando” (p. 243), donde la primera oración muestra una narración regida por una perspectiva temporal en presente, que posteriormente con el verbo “era” cambia a describir un evento en pretérito imperfecto; luego de los puntos suspensivos y con la intersección de “reposamos”, se designa de nuevo un presente, que se nota distinto al anterior. Incluso hay una perífrasis tempoaspectual de anterioridad reciente: “se ha ido calmando”, que siguiendo la narración concuerda con *ese nuevo* presente, pero no con el orden de los sucesos de la primera oración. En otras palabras: si el cuento abre con la protagonista diciendo que está sola en su habitación, la siguiente escena donde se describe acompañada no puede ser posterior, sino anterior. Esto evidencia que no hay del todo una concordancia temporal.

b) Aspecto léxico

³⁶ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española -Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario...*, *op. cit.*, p. 41.

“Modalidad del aspecto de los predicados determinada por el significado de estos, así como por las expresiones con las que se combinan. [...] se denomina tradicionalmente *modo de acción o cualidad de acción*”.³⁷ El *Glosario de términos gramaticales* adjunta una tabla para auxiliar en una clasificación, la cual se basa en si se presenta duración, delimitación o dinamismo para considerar si se trata de una actividad, logro o consecución, realización o estado.

Esquema 2.6 Elementos que influyen en el aspecto léxico

	Duración	Delimitación	Dinamismo
actividades (<i>llorar, correr por el parque, trabajar</i>)	sí	no	sí
realizaciones (<i>construir un puente, redactar una carta, leer una novela</i>)	sí	sí	sí
logros o consecuciones (<i>caerse, alcanzar la meta, llegar</i>)	no	sí	no
estados (<i>saber idiomas, ser profesor, merecer una oportunidad</i>)	sí	no	no

Fuente: Extraído íntegro del *Glosario de términos gramaticales*.

Es posible afirmar que la utilización de verbos que indican actividades, la categoría que más se repite en el cuento, agrega realismo a ese presente disfrazado, pues son un guiño por parte de la historia, en tanto que parecen — aunque no son del todo— auténticas descripciones de eventos realizados durante el momento del habla. Al respecto, cabe añadir que de manera recurrente ese dinamismo, propio de las actividades, sólo se muestra en las escenas que pertenecen a ese *otro presente*, donde la personaje se ve levantándose y caminando; tales actos no ocurren en el presente real, donde ella se muestra completamente estática, y se describe el dinamismo sólo en lo ajeno a ella, como

³⁷ *Ibid.*, p. 42.

en el llover, el pasar de los carros o en las acciones de la figura marital. Un ejemplo de lo anterior es el siguiente fragmento, extraído del anexo 4, donde se ha señalado el aspecto léxico de cada verbo del cuento:

Te contemplo *vistiéndote* con prisa y sin cuidado, yo me *pongo* una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para *levantarme* y *caminar* hasta la puerta a *despedirte* [...] Llegamos cogidos de la mano hasta la puerta y nos *besamos* allí como los que se *besan* en los muelles. [...] No logro entender que ya te *has ido* y que ESTOY de nuevo sola. *Abro* la ventana y el aire frío del amanecer me *azota* la cara. *Tiemblo* de pies a cabeza y comienzo de pronto a SENTIR miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o termine como niebla que la luz *deshace*. [...] Ha llegado. La llave *da* vuelta en la cerradura. La puerta se *abre*. *Voy a fingir* que *duermo* para que no me *moleste*, no **quiero** que me *interrumpa* ahora que ESTOY en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le PERTENECEN. *Ha entrado* a ver si ESTOY dormida, me *está mirando*, *suspira* fastidiado.

Las cursivas señalan las actividades, las cuales describen situaciones que implican un desarrollo, por lo que tienen dinamismo y duración en el tiempo; las palabras subrayadas son logros o consecuciones, éstas carecen de dinamismo en tanto que muestran eventos puntuales; las negritas indican las realizaciones o efectuaciones, que también tienen dinamismo pero muestran una clara delimitación, y las versalitas muestran los estados³⁸ (situaciones estáticas). Esta última es la segunda categoría más utilizada en el cuento, contenidos en su mayoría en los verbos copulativos que describen las situaciones en que se encuentran inmersos los participantes, especialmente, aquellas en las que la protagonista refiere cómo se siente.

Este análisis aspectual ha permitido identificar puntos clave como el relacionado al dinamismo en las acciones, las cuales, como se explicó hace un par de párrafos, llevan a notar el cambio de atmósfera entre el presente real y el seudopresente, estas diferencias se unirán a otras más tarde. Además, con esta clasificación también se ha reafirmado la presencia de la subjetividad, no sólo porque el relato está a cargo de la protagonista, sino porque a través de él expresa

³⁸ Cfr. Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario de términos gramaticales*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 42-43, y *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, México, 2010, p. 432.

fielmente lo que siente; en ese sentir deja fluir sus reflexiones, temores y preocupaciones, cargados de información útil para el análisis del cuento.

c) Aspecto morfológico

“Es aquel que expresa a través de la morfología flexiva algunas de las informaciones mencionadas, como la oposición entre *Llegó a París* y *Llegaba a París*”;³⁹ se divide, por lo tanto, en aspecto perfectivo —presenta las situaciones como cerradas o concluidas— e imperfectivo —refiere a acciones sin indicar su inicio o final, es decir, inacabadas o en curso.

En este sentido, es oportuno retomar la idea de que, en el cuento, la mayoría de los verbos utilizados⁴⁰ está en presente de indicativo, tiempo que muestra una acción como inacabada en tanto que en el desarrollo no se anuncia el momento en el que se concluye; parece que mientras se pronuncie, perdura. Este aspecto imperfectivo se encuentra también en el pretérito imperfecto —incluso ahora su nombre cobra más sentido—, ya que, aunque pasado, tampoco se considera como una acción terminada o finalizada, sino más bien alargada. En el ejemplo de Andrés Bello, “se dice que *cantaba* [en el caso del cuento tóme-se ‘era’] posee sentido imperfectivo o durativo, mientras *cantaste* [‘fue’] es perfectivo o puntual; en otras palabras, que el primero es *no terminativo* y el segundo es *terminativo* y señala la consumación de la noción designada por la raíz verbal”.⁴¹ En algunos casos es más sencillo comprender al aspecto desde este tipo de oposiciones.

Para Beristáin, tienen aspecto imperfectivo “todas las formas simples de la conjugación excepto el pretérito del indicativo [amé] y el participio [amado]”.⁴² Los ejemplos que ella da pertenecen justamente a dos de los tiempos en que se ha puesto mayor atención hasta ahora: “Copretérito: Temía (proceso durativo cuyo fin no está marcado); Presente de indicativo: Temo (no he dejado de temer); Gerundio: Temiendo tu ira, toqué (mientras duraba la acción de temer)”.⁴³ En general, dado

³⁹ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario...*, p. 40.

⁴⁰ Para corroborar tal fin se recomienda revisar el anexo número 3, donde, en el cuento y utilizando señalamientos de colores, se ha identificado en qué tiempo y modo verbal se encuentra cada verbo.

⁴¹ Emilio Alarcos Llorach, *op. cit.*, p. 202.

⁴² Helena Beristáin, *Gramática...*, *op. cit.*, p. 418.

⁴³ *Id.*

que el participio está incluido en todos los tiempos compuestos del modo indicativo, es acertado afirmar que la aspectualidad de todos ellos es perfectiva.

No obstante, hay que ser cuidadosos con otras expresiones del cuento como “nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo” (243), o “nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro” (243), pues dejando de lado por un momento la escena en la que poco a poco se ha ido configurando a un par de amantes, estas oraciones son las indicadas para ejemplificar que el aspecto y el tiempo no son lo mismo aunque estén estrechamente relacionados.

Por un lado, se ha dicho que los tiempos compuestos del indicativo (hemos buscado, hemos quedado) tienen una aspectualidad perfectiva en tanto que refieren a un hecho terminado: se describe una acción ocurrida y potencialmente finalizada; por otro lado, el pretérito perfecto compuesto “se usa para expresar una acción pasada muy reciente que casi toca el presente pero que ya terminó, [o también] se emplea cuando la acción que se inició en el pasado aún perdura y puede tener consecuencias presentes”.⁴⁴ A grandes rasgos: pese a que el evento está concluido, su alargamiento hacia el presente lo hace ver más cercano al momento de la enunciación, es un pasado que no se muestra tajante, sino más bien, amistoso, en tanto que otorga la oportunidad de mostrar algo más apegado. María Luz Gutiérrez Araus, filóloga e investigadora española, aporta una explicación más detallada acerca del tema y expone que:

Esta forma del pasado pertenece al plano actual, es decir, es una acción o estado anterior al presente, en cuanto a la temporalidad, pero, al ser una forma del mundo comentado y presentar una perspectiva de presente, tiene una función en el sistema de *relevancia en el presente, de conexión con el presente*.⁴⁵

La importancia de esta observación radica en que, en su discurso, la protagonista del cuento está construyendo no sólo su narración sino también su mundo referencial a partir de una *perspectiva inacabada*. Esta idea de perduración, de no

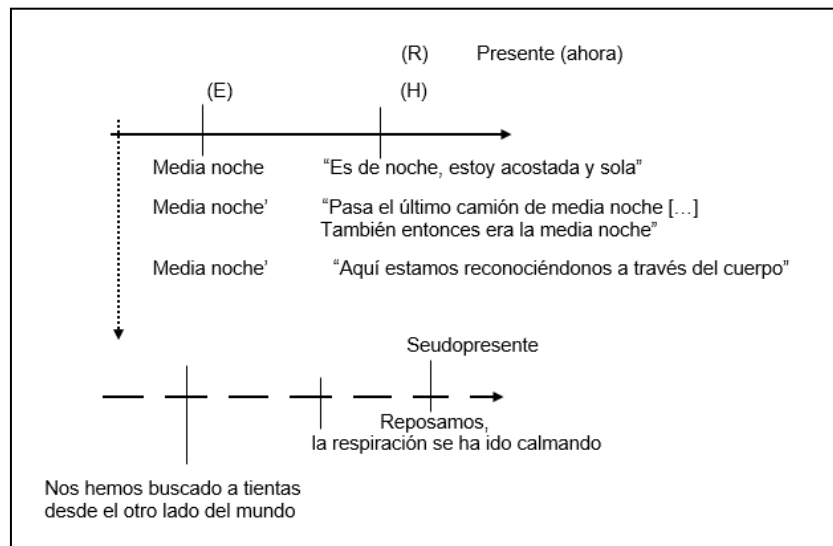
⁴⁴ Yliana Cohen, “Accidentes gramaticales del verbo”, en *Redacción sin dolor*, 6ª ed., Sandro Cohen, Planeta, México, 2014, p. 322.

⁴⁵ María Luz Gutiérrez Araus, *Formas temporales del pasado en indicativo*, Arco Libros, Madrid, 1995, p. 37. Las cursivas son del original.

dar nada por terminado, es clave en el resto del cuento. ¿Qué motiva a la personaje a tener una visión inacabada de los hechos ocurridos?

Al llegar a este punto es necesario recordar que la protagonista anunció estar sola en su alcoba, escuchando los sonidos de su alrededor, lo que desencadenó que llegara a su mente un evento pasado; el desfase en la lógica temporal ha sido el modo en que ha narrado dicho evento, pues lo está narrando aún presente, tal como si la acción se estuviera llevando a cabo en el momento de la enunciación. Para ejemplificar lo anterior de manera gráfica es necesario incluir dos rectas temporales:

Esquema 2.7 Presente y seudopresente



Fuente: Elaboración propia.

En la primera recta se muestran tres momentos de habla (H), todos identificados con comillas —ajenas al cuento— para ilustrar el diálogo directo, y con un referente (R) que se posiciona en el tiempo presente, dado que lo referido “empata” con el momento de la enunciación. Antes de explicar qué implica esto último, es prudente aclarar un punto que podría ser debatible: de acuerdo con lo analizado por San Agustín en el capítulo 1 de este trabajo, cuando se enuncia algo y luego se enuncia otro asunto —o cuando se realiza una acción y luego se realiza otra— el primer evento pasa de presente a pasado tan pronto como una nueva acción se instala en el presente, para inevitablemente sufrir el mismo desplazamiento. Todo ello es correcto si se piensa en el *tiempo físico*, de ser ese el

caso la colocación de las oraciones hubiera sido una detrás de otra respetando la cronología; no obstante, se debe recordar que la atención ahora está centrada en el *momento de habla* (H) o momento de la enunciación, que, como se ha expuesto, se fundamenta en otros criterios. En este caso las tres oraciones están emitidas desde una perspectiva temporal de presente, incluyendo la segunda, que para poder emitir ese “también entonces era” se posicionó en un presente delatado por el previo “pasa el último...” y por todo el contexto del cuento que se expuso. Esa es la razón por la cual se prefirió colocar las oraciones una debajo de otra, para referir al momento presente de la enunciación.

La marca que indica el evento (E) se colocó detrás del momento de habla por las siguientes razones: en el caso de la primera oración el dato *media noche* es una referencia horaria otorgada por el inicio del cuento, se entiende, entonces, que las acciones tendrán lugar en un intervalo que justo inicia después de cumplida la hora cero. En la segunda oración el evento refiere a otra ocasión, no se especifica qué tan lejana, pero sí se sabe ya ocurrida por la información que “era” engloba, como se trató en párrafos anteriores; por lo tanto se ha señalado como *media noche'* donde la comilla simple (') indica que se trata de “otra media noche”, una “media noche” anterior a la actual. Parte de la propuesta interpretativa consiste en colocar la escena pasional, descrita en la tercera oración, justo en esa “otra media noche”, por ello la comilla simple se repite.

A partir de lo expuesto, el concepto de recuerdo empieza a sugerirse en la investigación, pero no será desarrollada a profundidad hasta llegar al tercer capítulo. Por ahora se ha optado por colocar esa escena en un “seudopresente”, o un pasado disfrazado, que se ha denominado así por el hecho de utilizar verbos en presente de indicativo para referir a una acción ya ocurrida. En el esquema 2.7, esa segunda línea punteada sí está organizada de forma cronológica, y por referirse a los hechos y no a la enunciación no son necesarias las comillas; se entiende que primero ocurrió el momento erótico, luego la pareja comenzó a relajarse y esa acción de respiración que se va calmando se extiende del pasado al presente (pretérito perfecto) que logra empatar con el inmediato “reposamos”. En resumen: se enunció en un momento presente, pero las acciones se ubican en un *seudopresente*.

Este esquema y su explicación sirven para expresar mejor lo que se ha denominado como el primer momento de ruptura de la lógica temporal o desfase dentro del cuento, donde a lo largo de él se presentan otros cuatro casos similares más, que tipográficamente son identificables en su mayoría por el uso de puntos suspensivos como puede observarse en el anexo adjunto número 5. El mecanismo de verbos utilizados en oraciones previas que diferencian los presentes con los “seudopresentes” será el mismo; de hecho, la segunda forma verbal más utilizada después del presente es el pretérito perfecto compuesto, que constantemente juega entre el límite de lo ocurrido y lo que ocurre. Con tales aclaraciones, basadas en un intento por develar el fenómeno verbal, se pueden obtener otras interpretaciones que van más allá de lo meramente gramatical; no se trata sólo de clasificar y encasillar, sino de notar los detalles entre líneas con información aún más relevantes para el estudio de una obra literaria, como considerar que:

Cuando un hablante narra un suceso cuya importancia en el plano sentimental o psicológico es grande, en vez de ponerlo en pretérito simple — tiempo de lo narrado en una perspectiva inactual—, frecuentemente lo pone en perfecto, como acercándolo a su presente, pasándolo a un plano actual para enfatizar la repercusión que en él, en su vida, ha tenido lo contado.⁴⁶

Aunque en la narración sí se llega a utilizar el pretérito perfecto simple (con los verbos “llegaste”, “quedé”), la idea de un pasado lejano no se percibe en el ritmo del cuento. La narración rechaza tal idea y en ningún momento se aleja más allá de un pasado colindante, para poder volver constantemente al presente, así, de inmediato en el cuento se sigue narrando la escena erótica: “Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos” (243); ¿puede decirse que se está repitiendo realmente la acción? ¿Se trata sólo de un recuerdo vívido? La insistencia en este punto busca apegarse al texto incluso desde su aspecto formal y a partir de él ofrecer una interpretación. Una vez más, pese a los detalles cronológicos encontrados, los verbos conjugados en una perspectiva temporal presente indican que la acción ocurre de manera simultánea al momento del habla, en este caso, de la narración; de ahí que aún resulte difícil especular

⁴⁶ *Ibid.*, p. 39.

sobre lo que está ocurriendo en el cuento. Sin embargo, algo que sí está claro y se ha buscado resaltar en este análisis es la persistencia de la protagonista por traer hacia el presente todo lo que va relatando, ya sea que esté ocurriendo o que haya ocurrido.

Ahora bien, en cuanto a las peculiaridades del verbo aún quedan unos detalles por mencionar. Líneas adelante en el cuento se menciona: “Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte, y me ciño de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida” (243). Nótese la importancia del sonido, pues es pieza clave dentro del cuento.

Si se pone atención al anexo número 4, es posible apreciar que, junto al aspecto, dentro de la clasificación de los verbos según los criterios semánticos, existe una categoría más, que es la que diferencia los verbos desde un criterio nocional. Según el análisis del cuento, pese a que la protagonista se ha identificado como un ser estático, en su mayoría se han utilizado verbos de movimiento, significativo en las reflexiones del tercer capítulo en esta investigación. Por ahora, conviene detenerse en la segunda categoría más utilizada, que es la de los verbos de percepción, en la que entran “escucharlas” y “suenan”; más adelante cobra relevancia también “mirarse”, “sentir” y relacionados, pero definitivamente muchos de los detalles acotados refieren a los sonidos, que ya sea por presencia o ausencia de ellos hacen que la protagonista llegue a una nueva idea. Este elemento se retoma con mayor detalle en el apartado donde se estudia el espacio en la narración; por ahora, para entrelazar y resumir la labor de aspecto, lo nocional y la temporalidad en los verbos, es conveniente reparar en un detalle más.

Poco después de la mitad del cuento se tiene: “Quisiera vivir este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros [...] Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado” (p. 245). En lo que compete prestar atención por ahora es en el uso de los verbos “afianzara” y sobre todo a “quisiera”. Este último puede clasificarse, desde el punto de vista nocional, dentro de los verbos de voluntad, que son los que expresan deseos, esperanzas y compromisos, usualmente para un momento futuro.

Tanto “quisiera” como “afianzara” pertenecen a la conjugación del tiempo pretérito imperfecto, pero ahora del modo subjuntivo; este modo suele utilizarse “para expresar una acción posible, de deseo, de creencia, de duda”,⁴⁷ además, “es el modo de menor capacidad de aplicación y señala el carácter ficticio, no real, de lo que denota el significado de la raíz verbal”.⁴⁸ Es probable que no sea casual que este sea el tercer tiempo verbal más repetido en el cuento, ya que de manera específica, del pretérito imperfecto de subjuntivo se ha señalado como un atenuador de la realidad.

En este caso, aunque la protagonista deja ver su deseo por afianzarse, no escuchar, vivir, conocer el mundo... no puede hacerlo. En contraste, llama la atención, siguiendo la lógica del momento enunciativo recurrentemente en presente, ¿por qué la protagonista no expresa un “Quiero vivir”? Un “quiero”, en presente de indicativo, aunque igual de aspecto inacabado y que expresa voluntad también, es bastante real, directo y lleva consigo una carga semántica que refleja seguridad. ¿Existe acaso una especie de impedimento que no se conoce pero que la detiene?, tomando en cuenta las características del tipo de verbo utilizado y en cuanto a su aspectualidad inacabada, se puede interpretar que sus pensamientos sólo pueden ser expresados a manera de deseo, un deseo, además, palpitante, que se mantiene vivo y que no da por finalizado; es como si buscara que tales acciones pasaran en un futuro no lejano, así, es posible plantear que tal futuro idealizado también está siendo —del mismo modo como se vio con el tiempo pasado— arrastrado al presente aunque sea sólo a través de la ilusión.

Puede decirse que sólo se están trayendo al presente las representaciones de lo que le gustaría vivir, aunque esto sólo puede ser evocado a modo de imagen, como se veía en el capítulo anterior de este trabajo con las afirmaciones de Ricoeur. Por lo que se ha resaltado, es fácil observar que en el cuento hay una presencia de deseo latente —volver a vivir, viviré—, además de la insatisfacción por lo que se ha identificado como el presente real, que motiva a buscar una salida a través de la

⁴⁷ Irma Munguía Zatarain, *et. al.*, *Gramática. Lengua española. Reglas y ejercicios*, México, Larousse, 2007, p. 76.

⁴⁸ Emilio Alarcos Llorach, *op. cit.*, p. 193.

palabra, por ello, lo enunciado debe seguir siendo investigado, ahora, desde un enfoque narrativo.

2.2. Tiempo gramatical vs tiempo narrado: Juegos temporales

Hasta ahora se ha visto que, en general, lo peculiar en el tratamiento de la temporalidad en “Árboles petrificados” es la manera de contar, donde el tiempo que se enuncia no siempre empata con el tiempo al que refiere; se ha observado que, como en todo relato, “la lengua mantiene siempre presto, con el sistema de los tiempos, el medio de adaptar temporalmente todos los verbos de acción a lo largo de la cadena narrativa”.⁴⁹ Se ha hablado del tiempo, modo y aspecto de algunos verbos en la enunciación de la personaje, y con ello se han vislumbrado las primeras observaciones en cuanto a la lectura que se le puede dar al cuento, no obstante, aún queda estudiar la parte paralela: la *narración*,⁵⁰ que posibilita un análisis más completo.

Considerar los elementos narrativos siempre es útil para hablar de la construcción del texto literario, sobre todo al tratar con nociones tan específicas como la temporalidad, presente en todo relato, pero más conflictiva en algunos casos. Es conveniente, por tanto, retomar las categorías generales de *tiempo, modo y voz* que ha propuesto Gérard Genette, junto con algunos de los conceptos más significativos para esta investigación. Esto es necesario ya que, como señala Genette

una situación narrativa, como cualquier otra, es un conjunto complejo en el que el análisis, o simplemente la descripción, no puede *distinguir* sino desgarrando un tejido de relaciones estrechas entre el acto narrativo, sus

⁴⁹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 470.

⁵⁰ “Sabido es que la lingüística ha tardado un tiempo en emprender la tarea de explicar lo que Benveniste ha llamado la *subjetividad del lenguaje*, es decir, en pasar del análisis de los enunciados al de las relaciones entre dichos enunciados y su instancia productora: lo que hoy se llama *enunciación*. Parece que la poética encuentra una dificultad comparable para abordar la instancia productora del discurso narrativo, instancia a la que hemos reservado el término, paralelo, de *narración*”. Gérard Genette, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1972, p. 271. Cursivas del original.

protagonistas, sus determinaciones espaciotemporales, su relación con las demás situaciones narrativas implicadas en el mismo relato, etc.⁵¹

Es toda la información adicional la que posibilita que aún con juegos temporales como los de “Árboles petrificados” la narración en sí no sea incomprensible; los detalles acerca del espacio, del sonido, las opiniones sobre los implicados, entre otros, serán pieza clave para la construcción de la trama; en resumen: se debe estudiar a un nivel más profundo los elementos que construyen la obra narrativa, para entender no sólo su mecanismo sino también los significados que trae consigo.

Para comenzar un análisis narrativo siempre es prudente cuestionarse quién habla, pues la voz “designa las relaciones entre la acción verbal y su sujeto”.⁵² La persona que narra es, a grandes rasgos, la autoridad que indica el sendero a seguir. Si antes se refirió a la dueña del “yo” como la hablante, ahora bien puede referirse a la misma entidad femenina en primera persona del singular como narradora, pues cuenta una historia y describe los sucesos que la involucran; en este caso se trata, técnicamente, de una figura narrativa que “puede contar su propia historia; su ‘yo’ diegético es el centro de atención narrativa y es por ello el ‘héroe’ de su propio relato. Genette hace una subdivisión en el seno de la propia narración homodiegética y llama a este tipo de *narrador. autodiegético*”.⁵³ Dicho de otro modo, este tipo de narrador es a la vez protagonista.

Con tal información es lógico notar que los narradores homodiegéticos son los más subjetivos, pues “quien narra en ‘yo’, por definición, no puede tener acceso a otra conciencia que no sea la suya”.⁵⁴ En este sentido, en “Árboles petrificados” se observa claramente cómo la protagonista no tiene acceso a la mente de ninguno de los otros dos personajes, ni intenta acceder, pues se intuye que no está en sus posibilidades, así como tampoco lo está el ver lo que les ocurre o lo que hacen cuando no están con ella. Ese “yo” es dueño tanto de la enunciación como de la narración, lo que resalta su subjetividad que rige el cuento.

⁵¹ *Ibid.*, p. 272. La palabra en cursivas es del original.

⁵² Enric Sullá, *Teoría de la novela*, Crítica, Barcelona, 2001, p. 187.

⁵³ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva...*, *op. cit.*, p. 137.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 106.

La narradora no tiene una visión totalizadora y sin límites tal como la tendría un narrador omnisciente, por ejemplo, que puede tener tanto visiones panorámicas de lugares y entornos, llenas de detalle conociendo secretos y opiniones de todos los personajes. En este caso la narradora se centra sólo en lo que ella alcanza a percibir, que es su habitación, su hogar y, aunque en menor medida, la ciudad, por el ruido de los autobuses, carros y campanas, que cumplirán un papel importante al hablar del espacio.

Por el momento es oportuno pasar a la siguiente categoría, ya que una vez identificada la narradora también es debido ubicar su relato dentro de un *tiempo*; para hablar de él Pimentel puntualiza que:

Un texto narrativo se funda en una dualidad temporal. Por una parte, la historia narrada establece relaciones temporales que imitan la temporalidad humana real [...] Este tiempo narrado constituye el *tiempo diegético* o *tiempo de la historia*. Por otra parte, el discurso narrativo también está determinado temporalmente; aunque de hecho se trata de un seudotiempo. Esto se debe a que el principio mismo de la sucesión, al cual no puede sustraerse ningún relato verbal, explica la disposición particular de las secuencias narrativas, con lo cual se traza una sucesión, no temporal sino textual a la que llamamos *tiempo del discurso*.⁵⁵

Tanto en una obra literaria como en el habla cotidiana es posible narrar una historia colocando los hechos en distinto orden dentro del discurso, pues al final la anécdota se ordena fácilmente de acuerdo con la lógica temporal del *tiempo crónico* (que se ha señalado con Benveniste precisamente para diferenciar estos conceptos); en otras palabras, aunque haya un ir y venir de ideas entrecruzadas, todo se va construyendo a partir de lo que pasa primero y lo que pasa después.

La literatura ha permitido múltiples posibilidades al momento de narrar un evento, es por esto que se dice que “los rasgos propiamente de ficción del tiempo adquieren un relieve distinto gracias a este desplazamiento de la atención del enunciado narrativo hacia la enunciación. De alguna forma, son liberados por el *juego* entre los diversos planos temporales nacidos de la reflexividad del propio acto configurador”.⁵⁶ Esto puede resumir el empate que existe entre el plano del habla o

⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II...*, *op. cit.*, p. 469-470. Las cursivas son del original.

de la enunciación con el plano del discurso o de la narración, pues se trata de un proceso similar: la construcción de los juegos temporales se da ensanchando las posibilidades del lenguaje —sin rebasar sus límites— creando un discurso que se adapta a los propósitos de la trama y posibilita la creación de la narración. Al respecto, puede retomarse la opinión de Amparo cuando menciona: “Trato de lograr en mis cuentos un rigor estético, basado no solamente en la perfección formal, en la técnica, en la palabra justa, sino en la vivencia. La sola perfección formal no me interesa porque la forma no vive por sí misma, es, digamos, sólo la justificación de la escritura”. Con lo anterior, queda claro que analizar la parte formal —en este caso la información contenida en términos gramaticales— no es suficiente, pero sí enriquecedor en un estudio literario para un cuento como este, donde la enunciación lleva inmersa una gran carga semántica en la manera en que es narrada.

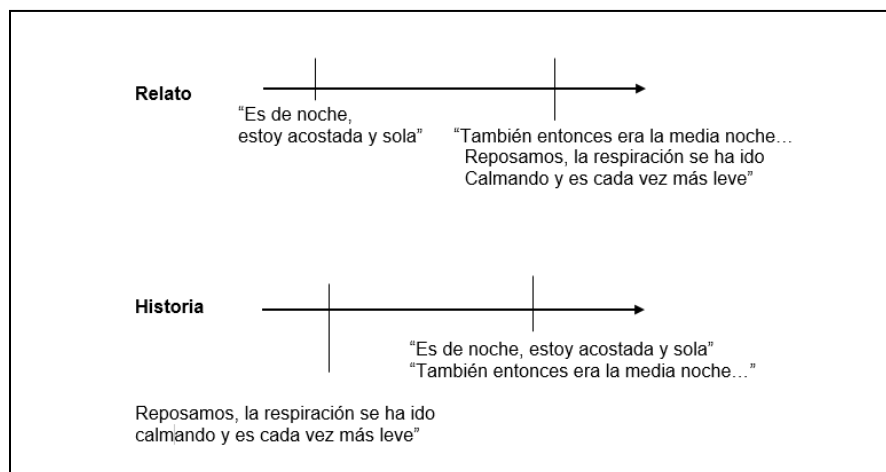
Toda obra literaria puede contener estos juegos, el ejemplo ahora es “Árboles petrificados”, donde, como se expuso, mezcla momentos aparentemente del pasado que pueden pertenecer también al presente sin un anuncio directo de este cambio; a raíz de eso es comprensible que surja la confusión en cuanto al orden de los hechos, ¿qué ocurrió primero: la meditación de la protagonista en su habitación o el encuentro con el amante? Para responder es necesario aclarar términos, siguiendo las palabras de Genette, quien propone: “llamar *historia* el significado o contenido narrativo [...], *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce”.⁵⁷

El orden del *relato* —o tiempo del discurso, en la nomenclatura de Pimentel— en “Árboles petrificados” es el que ha seguido en esta investigación, o sea, los hechos están presentados del modo en que está organizado el cuento como tal; pero la inquietud surge cuando estos hechos intentan ordenarse de manera cronológica para formar la *historia*, pues es entonces cuando lo que se llamóseudopresente en el subcapítulo anterior debe tomar ahora un puesto distinto, en tanto que se encuentra con la problemática de que no es posible que físicamente la

⁵⁷ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 83. Las cursivas son del original.

protagonista esté en dos lugares a la vez. Por lo cual se proponen los siguientes esquemas:

Esquema 2.8 Orden del relato y orden de la historia



Fuente: Elaboración propia.

El *relato* o tiempo del discurso indica el mismo orden en que está narrado el cuento, por definición no hay más que respetar cómo se van narrando los hechos, como se ve en la primera recta. Ahora bien, el apartado 2.1 “El tiempo a partir del sistema lingüístico: peculiaridades del verbo” ayudó a ordenar los hechos en la *historia* tal como se muestra en la segunda recta, pues justo lo que se abordó es que hay marcas lingüísticas que indican que aunque el verbo de la acción está en presente, en realidad se trata de un evento ocurrido —por eso se le llamó también pasado disfrazado de presente—, y en tanto que “el relato se interrumpe para dar cuenta de un segmento temporalmente anterior”⁵⁸ se tiene, entonces, una analepsis, por eso se coloca detrás del momento presente referencial. (Ese es el orden que defiende esta investigación y que seguirá siendo tratado para mayor fundamentación.) Desde un punto de vista general, Pimentel explica que

Aunque todos los tiempos gramaticales puedan ser utilizados para narrar, los relatos tienden ‘naturalmente’, a elegir el pasado como tiempo narrativo (perfecto, imperfecto y pluscuamperfecto), pendiente ‘natural’ que refleja el desfase temporal entre la acción y la narración. Así, lo característico

⁵⁸ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva...*, op. cit., p. 57.

de un relato es esa dualidad peculiar del modo narrativo: mundo construido o narrado/voz narrativa que al enunciarlo lo construye”.⁵⁹

Ese desfase temporal entre acción y narración es el que no está claro en “Árboles petrificados”, precisamente porque el relato no utiliza el pasado, sino el presente para describir tanto lo que ocurre como lo que se evoca. El tiempo verbal que impera vuelve un poco más confusa esta distinción entre los hechos; lo peculiar está, entonces, en la elección al relatar algunas acciones pasadas como si estuvieran ocurriendo al momento de la enunciación. Sólo el lenguaje podría permitir un juego de este tipo, donde “el tiempo verbal elegido no es necesariamente idéntico al tiempo narrativo significado”,⁶⁰ pues, como explica Pimentel “esto se debe a la naturaleza doble de los tiempos verbales: son tanto elementos del *discurso* como indicadores *temporales*”. Así, la protagonista se permite narrar en presente dejando marcas que delatan que es otro el tiempo narrativo significado.

Para iniciar a justificar la insistencia por el uso del presente, es debido consultar a Ricoeur, quien, hablando de novelas del siglo XIX, reconoce que “el recurso del tiempo presente contribuía a transmitir esta impresión de inmediatez, gracias a la transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados y de sus circunstancias”.⁶¹ Estas consideraciones resaltan la idea de que para percibir un hecho de modo más cercano, la elección del presente de indicativo cumplirá con esa expectativa, lo que claramente tiene un valor emotivo para el narrador, como se ha insinuado ocurre en el cuento. Ricoeur también nota que “Lo que los gramáticos llaman el pasado y el imperfecto [...] son tiempos de la narración, no porque la narración exprese fundamentalmente acontecimientos pasados, reales o de ficción, sino porque estos tiempos orientan hacia una actitud de distensión”,⁶² la cual sencillamente refiere a una actitud de alejamiento entre lo narrado y el entorno de quien emite, que precisamente ayuda a que no exista confusión entre los hechos. El tipo de texto infiere en el tiempo para ser narrado, pero definitivamente el más

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁶¹ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II...*, *op. cit.*, p. 390.

⁶² *Ibid.*, p. 481.

usado es el pretérito, tanto para otorgar certeza como para simplemente seguir la lógica temporal de los hechos.

El tiempo gramatical utilizado debe considerarse para encontrar el punto de vista temporal de la narración, Genette distingue cuatro tipos: ulterior, anterior, simultánea⁶³ e intercalada. Al mencionar que en “Árboles petrificados” el tiempo elegido es mayoritariamente el presente, es posible denominar a este tipo como *intercalada*, dado que “el narrador alterna entre la narración retrospectiva y la simultánea, eligiendo por lo tanto verbos en pasado y en presente, según se detenga para narrar acontecimientos que pertenecen al pasado, por muy reciente que sea, o para dar cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración”.⁶⁴ A pesar de que se ha afirmado que la línea que rige el relato es la de la protagonista en su alcoba (presente), eso no la excluye de caer en algunos momentos en la narración retrospectiva, incluso si los momentos pasados son contados en presente. En un inicio se trata aparentemente de una narración simultánea que, de hecho, busca a toda costa atraer todo lo enunciado hacia el presente, aunque sea sólo el presente gramatical; ello no impide que más adelante la narración dé un giro y se vuelva intercalada.

Afirmado lo anterior, cabe tratar un elemento más en la narración: el *modo*, que es la “*regulación de la información narrativa*”,⁶⁵ en tanto que muestra el punto de vista o perspectiva desde la que se narra. La narración en “Árboles petrificados” tiene una *focalización interna* ya que “el narrador restringe su libertad con objeto de seleccionar únicamente la información narrativa que dejan entrever las limitaciones cognitivas perceptuales y espaciotemporales de esa mente figural”.⁶⁶ No se trata de un ser omnipresente, sino de la imitación más fiel de un ser humano que no tiene la capacidad más que de ver, sentir y expresar, del modo más subjetivo, lo que

⁶³ En *narración retrospectiva*, el narrador se sitúa en un tiempo *posterior* a los acontecimientos narrados y su elección gramatical se ubica en los tiempos perfectos (pasado, imperfecto y pluscuamperfecto). En *narración prospectiva*, o predictiva, la posición del narrador es *anterior* a los acontecimientos que narra, para lo cual elegirá el futuro (futuro y futuro perfecto) [...] En la *narración simultánea*, el narrador da cuenta de lo que le ocurre en el momento mismo de la narración, y por ello gravita hacia los tiempos verbales en presente (presente, presente perfecto y futuro). Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva...*, *op. cit.*, pp. 157-158. Las cursivas son del original.

⁶⁴ *Ibid.* p. 158.

⁶⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 220. Las cursivas son del original.

⁶⁶ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva...*, *op. cit.*, p. 99.

ocurre en torno a él, pues, como lo explica Óscar Tacca, “la realidad que el mundo nos ofrece es la de un conocimiento siempre personal, sujeto a un punto de vista individual y a una apreciación e interpretación subjetivas”;⁶⁷ en este sentido, es un modo de visualización bastante realista, pues efectivamente, cada ser humano mira el mundo a través de un punto fijo.

Esta narradora incluso se enfoca bastante en describir lo que siente (tanto física como emocionalmente), y mencionar varios detalles de lo que la rodea, al tiempo en que da la visión que tiene respecto de algunas cosas y personas de su interés; es decir, ella elige la información que aporta así como también la que omite. En relación con ello, puede concretarse que “los puntos de vista, más que estructuras, constituyen formas diversas de *tematización* de la perspectiva, que en sentido estricto es una estructura más abstracta fundada sobre el principio de limitación y filiación”,⁶⁸ en otras palabras: un principio de selección.

Esta narradora tiene los referentes inmediatos en mente, por tal razón ni siquiera hace falta que mencione nombres, por ejemplo, ya que hay varios elementos que tampoco son aclarados; es como si fuera un diálogo consigo misma, una exposición para sí. Contrario a lo que podría pensarse, a pesar de que varias cuestiones no se mencionan de manera literal pueden ser deducidas por las pistas que ha ido dejando en su discurso. Para ilustrar tal afirmación basta aclarar por qué antes se ha sugerido la figura del amante.

A inicios del cuento se menciona el encuentro pasional entre dos personas: ella y alguien más; este encuentro es descrito como algo entrañable para la narradora, ya que una vez que termina, y de que los participantes se encuentran en reposo, se indica que es tarde y que el acompañante tendrá que irse. Resignada, expresa:

Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo la bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza a caérseme en pedazos” (pp. 243-244).

⁶⁷ *Ibid.* p. 77.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 97.

El adjetivo “clandestino” refiere a algo escondido, algo oculto para no ser descubierto debido a que es prohibido, en este caso se puede calificar a su encuentro amoroso como algo que no debió hacerse. Más adelante se describe, con bastante pesar, lo mucho que la protagonista lamenta la partida de su acompañante y, una vez que se encuentra sola de nuevo, menciona: “Tiemblo de pies a cabeza y comienzo de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o termine como niebla que la luz deshace. Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen” (p. 244).

La figura del amante es más clara ahora, y aunque no se explica por qué su amor es prohibido, más detalles posteriores pueden formular una teoría debido a las pistas que va dejando la narradora. Líneas después, mientras ella está sumida en sus pensamientos, se ve interrumpida bruscamente: “Ha llegado. La llave da vuelta a la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste” (p. 244). Se trata de un nuevo ente que en comparación con su amante le resulta despreciable. La narración continúa: “no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen” (p. 244). Con esto queda claro que se trata de dos personas diferentes: una es su amante, y otra, una figura marital.⁶⁹

Esta última afirmación se sostiene en los hechos narrados posteriormente, donde se menciona que esta nueva figura vive con la protagonista al desenvolverse con naturalidad en lo que, puede decirse, es el hogar de ambos. Así, ella lo va siguiendo a través del sonido o de lo que percibe a causa de éste: “Ha entrado a ver si estoy dormida, me está mirando, suspira fastidiado [...] va hacia la cocina, abre el refrigerador, no ha de haber cenado, dijo que no le guardara nada, hay un poco de pollo, si quiere puede hacerse un sándwich” (p. 244). Todo apunta a que se trata de elementos que describen una vida marital, o al menos como la de una pareja formal, no una que se tiene que amar en secreto.

Es interesante observar que la diferencia entre estos dos hombres se da desde el nivel gramatical, donde se evidencia que hay un alejamiento con la figura

⁶⁹ Para fines prácticos se le llamará de este modo, aunque en la narración nunca se menciona literalmente que ellos estuvieran casados. Lo que sí es incuestionable es que vivían juntos.

marital al mencionarlo sólo como un “él”, pues realmente este uso de la tercera persona lo excluye si se compara con la figura del amante, a quien, por el contrario, se le incluye para ya no hablar sólo de un “yo”, sino de un “nosotros” que se muestra más cercano en la enunciación. Esta particularidad permite ubicar a la figura del narratario, de la que se dice que: “Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético [...], a narrador intrediegético, narratario intradiegético”.⁷⁰ En otras palabras, el discurso tiene un destinatario o interlocutor, que es la figura del amante; se está trayendo tanto al pensamiento que pareciera que la protagonista entablara un diálogo con él.

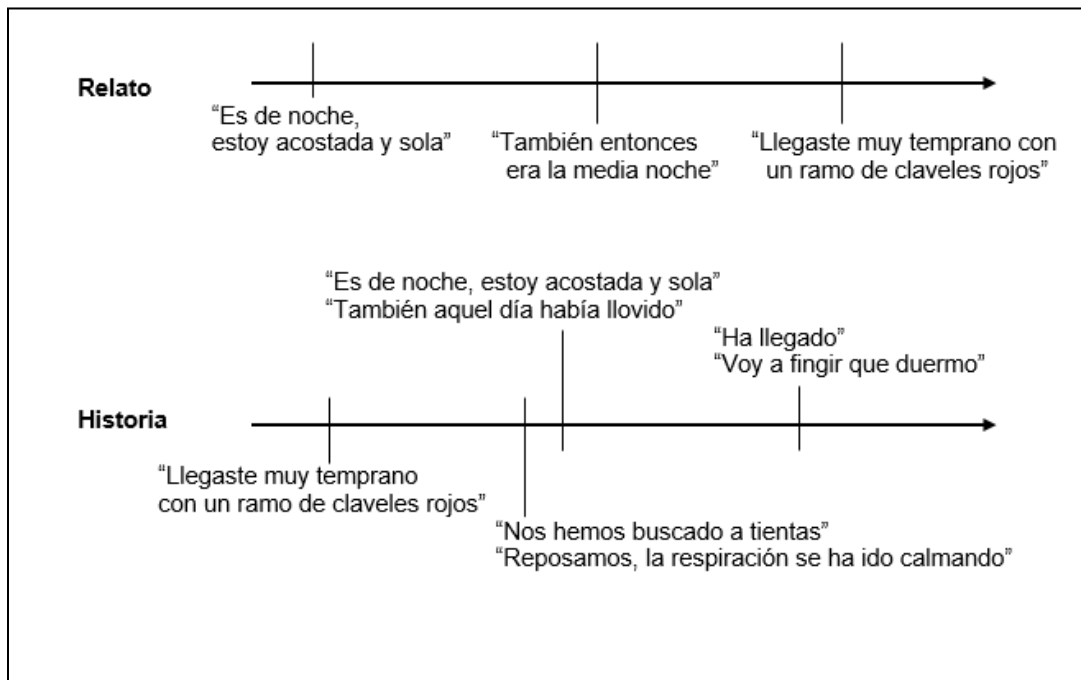
Obsérvese de nuevo no sólo la lejanía en la elección de pronombres, sino también por la carga semántica al referirse la narradora a uno y a otro: “ya tiró algo, siempre tan torpe, está cantando ahora, debe estar muy contento. Sigue lloviendo. Suenan las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas...?” (p. 244). Al mismo tiempo puede observarse que un nuevo punto de quiebre temporal ha ocurrido, pues tal como al inicio del cuento ella estaba sumida en sus pensamientos y un sonido la distrajo, de repente un recuerdo llegó, esta vez es mucho más claro, se puede ver incluso de manera más literal en su interrogante y se reafirma en las siguientes líneas: “Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo que quedé con ellos en las manos... No sé bien lo que estoy diciendo, he caído en un remolino de sorpresas y turbación [...] Tú miras los libros del estante y los hojeas mostrando un desmedido interés” (p. 244).

Una vez más la narración de los hechos se está llevando a cabo en tiempo presente, se observa en los verbos “estoy diciendo”, “miras” y “hojeas mostrando”; sin embargo, la protagonista sigue dejando pistas para no perder de vista que se trata, de nuevo, de un seudopresente. ¿Cómo explicar, de manera pertinente, el juego con el tiempo que se está llevando a cabo? Diversos elementos de la narración pueden ser la respuesta. No se aclara si el nuevo recuerdo con el amante es parte del que se había narrado o si se trata de un momento diferente, pero expresiones

⁷⁰ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 313.

dentro del relato como “ahora que estoy en *esa* noche” y “también *aquel* día”, podrían justificar la suposición de que los hechos pertenecen a la misma ocasión. Un nuevo esquema puede ilustrar lo anterior.

Esquema 2.9 Orden del relato y orden de la historia



Fuente: Elaboración propia.

Lo destacable ahora es reafirmar que el relato no está ocurriendo de manera lineal, y que si se pone atención es posible notar las marcas textuales que permiten ordenar de manera cronológica los hechos. En el esquema anterior, la recta que refiere a la Historia puede dividirse en dos de acuerdo a lo que se ha expuesto: la parte superior corresponde al “presente real” (donde coincide el tiempo crónico y el tiempo de la enunciación) y la parte inferior puede ubicar el seudopresente, que utiliza el presente como tiempo verbal pero se sitúa en el pasado según el tiempo crónico. Para aclarar este fenómeno se puede seguir a Pimentel cuando explica que:

Si bien es innegable que un narrador en primera persona no puede focalizar más que su propia conciencia, ese narrador tiene, sin embargo, la opción de cambiar de *perspectiva temporal y cognitiva*, desplazándose en el tiempo, ubicándose en distintos momentos de su devenir existencial como persona. Si desde el punto de vista existencial un narrador en primera persona y el personaje objeto de la narración son la misma *persona*, desde el punto de

vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética* y *vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su “yo” narrado o su “yo” que narra. De ahí que incluso en el relato en primera persona, la perspectiva pueda ser narratorial (centrada en el “yo” que narra) o figural (centrada en el “yo” narrado).⁷¹

Esta reflexión es de bastante utilidad, pues permite explicar lo que pasa en el cuento: la narradora no cambia de tiempo lingüístico pero sí de perspectiva temporal y cognitiva, en tanto que el hecho ocurrido lo describe como si estuviera ocurriendo, como si con eso lo estuviera reviviendo. Por un lado, se puede decir que la narradora, al mencionar lo que está viviendo en el momento presente real, lo describe bajo una *perspectiva narratorial* —o cumpliendo una función diegética—, pues toma el papel de narradora que cuenta lo que ocurre y al hacerlo aporta información de su contexto (lo que siente, oye, percibe); por otro lado, se puede apuntar que para hablar de los recuerdos cambia de punto de visión y lo hace bajo una *perspectiva figural* —o cumpliendo una función vocal—, ya que se posiciona en un punto que la sitúa como personaje que es parte de la anécdota, similar a verse narrada por alguien que de hecho es ella misma. (Para ubicar el cambio de perspectivas, que se da en todo el cuento puede observarse el anexo número 6 donde se ha diferenciado con dos colores este fenómeno.)

Este cambio de función es casi imperceptible precisamente porque todo está narrado por la misma persona gramatical y mayormente en un mismo tiempo verbal; no obstante, tener en cuenta estas funciones ayuda a entender los juegos en la narración y a identificar el dinamismo ya no sólo del tiempo sino también de la voz narrativa. Si bien hasta ahora estos puntos han sido abordados desde el tema de la temporalidad, no se niega que se trata, fundamentalmente, de una cuestión de perspectiva por parte de la figura enunciativa, que, aunque está contando desde el presente, eso no quiere decir que no esté mezclando en su discurso recuerdos, pensamientos y vivencias; la verdadera cuestión —resuelta más adelante— será terminar de aclarar el porqué.

Un caso como éste no es extraordinario y en el habla suele darse cotidianamente, donde, por ejemplo, se dice: “Siempre tengo el mismo sueño: Estoy caminando sola por la playa y siento que alguien me mira a la distancia”, o “en esta

⁷¹ Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva...*, op. cit., p. 109.

foto estoy distraída porque estoy viendo a la gente pasar”. En el uso cotidiano es más difícil confundirse porque se tiene un mayor contexto, se sabe que sólo es un modo de narrar, que, si se reflexiona, está concentrado en revivir el momento y ser fiel a él, en comparación a si sólo se contara como algo que ha concluido, como se veía al hablar del aspecto terminado en el pasado simple.

El uso del presente en el ejemplo anterior, en términos gramaticales, es denominado *presente narrativo*, que, al igual que con el presente histórico “se produce un desplazamiento del punto de habla hacia un momento que coincide con cierta situación pasada”.⁷² Otros usos que se han identificado son: Presente puntual, presente continuo, presente genérico, presente gnómico, presente progresivo, presente prospectivo (todos ellos para el presente de indicativo) y el presente simultáneo al tiempo de habla junto con el presente posterior al momento de habla (para el presente de modo subjuntivo). Dado que se ha visto que “Árboles petrificados” en su gran mayoría utiliza el tiempo gramatical de presente, es oportuno analizar los usos antes mencionados en función del cuento y para ello puede observarse el anexo número 7.

Para realizar tal categorización se tuvo que decidir entre dos caminos: clasificar los verbos de manera aislada, esto es considerando sólo el verbo por sí mismo (donde casi el total de ellos hubiera sido etiquetado como de presente puntual), o partir de las consideraciones que hasta ahora se han estudiado (lo que implica reconocer un presente y un seudopresente). La opción elegida fue la segunda, ya que parte de la propuesta de lectura es defender la idea de que el uso del tiempo lingüístico no empata con el tiempo crónico en el relato.

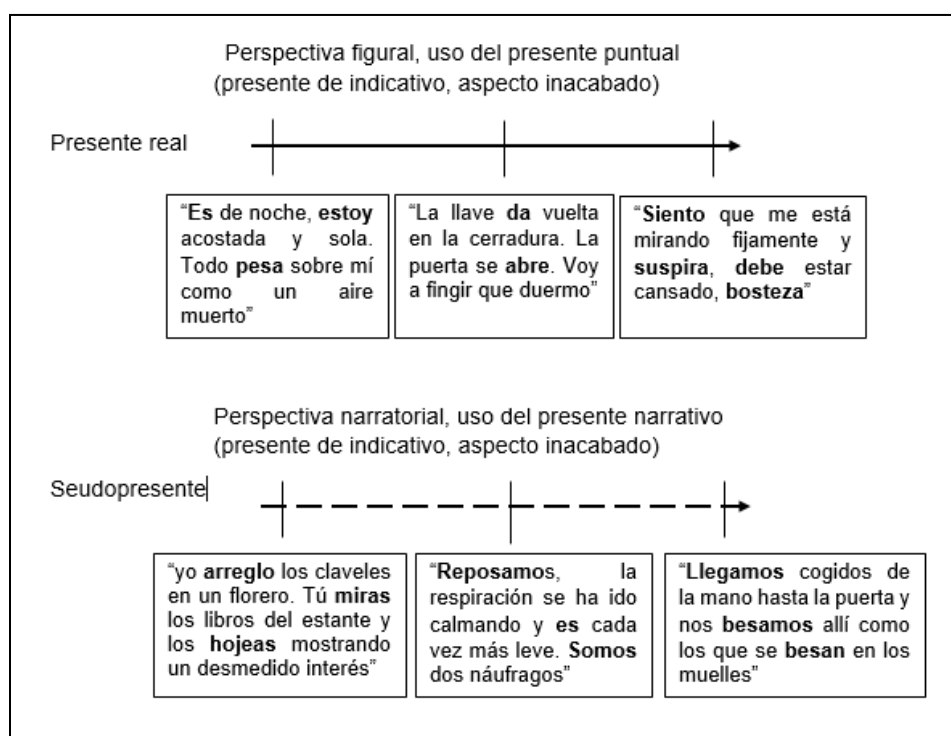
Tal como indica la RAE en su *Gramática*, “El presente expresa la coincidencia de la situación designada con el momento del habla. La coincidencia puede ser exacta si el predicado tiene naturaleza puntual, como en *El delantero sale al terreno de juego* [...] Este uso suele denominarse presente puntual”.⁷³ Por lo tanto, la mayoría de los verbos en el cuento podrían entrar en esta clasificación. Sin embargo, se ha enfatizado que en el cuento el presente enunciado no siempre

⁷² Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario...*, *op. cit.*, p. 256.

⁷³ Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática...*, *op. cit.*, p. 436. Las cursivas son del original.

coincide con el momento de habla, por lo que se ha optado por retomar las categorías de perspectiva narratorial y perspectiva figural para clasificar los verbos. Así, por un lado se tiene que en la *perspectiva narratorial*, lo expresado por la narradora, los verbos en presente sí refieren a un uso de presente puntual; por otro lado, en las partes del relato donde impera la *perspectiva figural*, visión de la personaje, los verbos que referirían a un presente puntual en realidad indican un presente narrativo. El siguiente esquema es una representación gráfica de los elementos que se han unido:

Esquema 2.11 Presente puntual y presente narrativo



Fuente: Elaboración propia.

Desde los estudios de la gramática es acertado afirmar que el cuento está siendo narrando en un presente de indicativo, pero si se toman en cuenta las consideraciones del análisis narrativo, que posibilita ver más allá y nutre la construcción de la interpretación, puede argumentarse que hay diferentes usos del presente; esto refuerza la idea de que la protagonista intenta arrastrar al momento

actual, por todos los medios que su discurso le permite, hechos que ya ocurrieron y forman parte del pasado.

Es oportuno destacar cómo lo narrativo y lo gramatical pueden unirse en análisis como éste, para retomar otras consideraciones, resumidas en el esquema 2.11:

- a) Se sabe que la narración simultánea utiliza el tiempo presente, por lo que si en el cuento la mayoría de los verbos utilizados se clasificaran en *presente puntual* indicarían una *narración simultánea*, donde las acciones que se describen ocurren en el momento de habla, tal como se observa al inicio del cuento en donde la narradora expresa lo que ocurre en el momento actual.
- b) En este caso, al intervenir el *presente narrativo* dentro del cuento, un tipo de presente utilizado para referir un hecho pasado y empatarlo con el punto de habla, se tiene, entonces, una *narración intercalada*, que puede mezclar tanto eventos pasados (los que la personaje describe con el amante) como simultáneos y futuros.
- c) Las escenas donde se usa del presente narrativo, a las que en algunos momentos de este trabajo académico se les ha denominado “desfases temporales”, en realidad son analepsis, que como se vio indica un salto en el tiempo para describir hechos previamente ocurridos.

Esquema 2.11 Equivalencias entre el tiempo gramatical y el tiempo narrado

TIEMPO GRAMATICAL		TIEMPO NARRADO
Presente puntual	→	Narración simultánea
Presente puntual + presente narrativo + otros usos del presente	→	Narración intercalada
Presente narrativo	→	Analepsis (seudopresente)
Presente posterior al momento de habla	→	Prolepsis

Fuente: Elaboración propia.

Tanto el cambio de funciones como los distintos usos del presente serían casi imperceptibles si no se tuviera todo el contexto generado a partir de esta investigación. Ahora es posible afirmar que esos detalles, pequeños pero significativos, son los que realmente generan los juegos temporales en “Árboles petrificados”. En el texto literario el narrador es libre de recrear estos juegos, pues los saltos en el tiempo también son parte del discurso narrativo, así

la disposición de las escenas, de los episodios intermedios, de los acontecimientos memorables, de las transiciones, matiza sin cesar las cantidades y las extensiones. A estos rasgos se añaden las anticipaciones y las miradas retrospectivas, los engarces que permiten incluir vastas duraciones temporales rememoradas en secuencias narrativas breves, crear un efecto de profundidad de perspectiva rompiendo con la cronología.⁷⁴

Si esos momentos pasionales no se trataran de un recuerdo, no habría rupturas o desfases dentro del discurso que crean el efecto de un ir y venir a través de los sonidos que invitan a regresar al origen y volver a desplegarse; la secuencia lógica de las acciones parece confusa, porque se ve rebasada por el modo de ser contadas.

Pensadores como Benveniste se habían planteado la idea de que la subjetividad en el lenguaje abre un abanico de posibilidades, y de que una persona puede construir su discurso eligiendo libremente no sólo lo que quiere contar, sino también el modo en que lo hace. A partir de la subjetividad se pone en juego tanto el modo en que el individuo percibe el tiempo, como el referente que toma de él para posicionarse y elegir desarrollar su discurso. Para ahondar más en este tema dentro de “Árboles petrificados”, es preciso aclarar más elementos en torno al sujeto y la construcción de su percepción en la narrativa.

2.2.1. El orden del discurso de la entidad narrativa: Una reflexión en torno al monólogo interior

⁷⁴ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II...*, p. 498.

Antes de adentrarse en el tema de lo simbólico, aún hay otros aspectos narrativos a tratar. A lo largo de esta investigación se ha referido al discurso de la protagonista y —valga la redundancia— a la narración a cargo de la figura narrativa. ¿Se puede difuminar la línea que divide a una y a otra? Es momento de puntualizar sobre esta cuestión en tanto que también se ha señalado narrador y personaje tienen funciones distintas, razón por la cual el hecho de que coexistan, se confundan y parezcan una sola tiene implicaciones a nivel de los estudios narrativos, que otorgan más elementos útiles para la lectura propuesta en esta investigación.

De manera sencilla, Ricoeur menciona que “el mundo narrado es el mundo del personaje y es contado por el narrador”,⁷⁵ por tanto, ha de entenderse que una figura no excluye a la otra, ambas están unidas por el mismo eje: el relato; sin embargo, no han quedado claros los alcances que tienen. Para explicar tal punto se puede recurrir a la diferencia que Óscar Tacca cita, a su vez, de Todorov, quien expresa que “el enunciado es exclusivamente verbal, mientras que la enunciación coloca al enunciado en una situación que presenta elementos no verbales: el emisor, el que habla o escribe; el receptor, el que percibe; y el contexto en que esta articulación tiene lugar”.⁷⁶ Es posible afirmar que el discurso del personaje es la imitación del acto de habla en sí, que lleva inmersa percepciones, intereses y emociones, a partir de las cuales se construye la subjetividad del lenguaje; del mismo modo es válido afirmar que la enunciación del narrador es la voz que añade información al describir el entorno, la situación, el ambiente, y que otorga detalles propios del acto de contar.

Así, puede entenderse con mayor claridad lo que después Ricoeur reafirma: “desde el momento en que se incorpora a la diégesis el discurso que el personaje posee sobre su experiencia, se puede formular de nuevo el binomio enunciado-enunciación [...] la enunciación se convierte en el discurso del narrador, mientras que el enunciado integra el discurso del personaje”.⁷⁷ La cuestión ahora es ¿siempre es posible diferenciar ambos discursos en el relato? En un cuento como “Árboles petrificados” donde no hay diálogos y todo está enunciado y narrado desde un “yo”

⁷⁵ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II...*, op. cit., p. 513.

⁷⁶ Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1985, p. 69.

⁷⁷ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II...*, op. cit., p. 513.

es difícil distinguir si “es de noche, estoy acostada y sola” (p. 243) pertenece a la narradora o a la personaje. Óscar Tacca da una clave importante al explicar que cuando coinciden narrador y personaje “ambas figuras se superponen, aunque no se confunden [...] El que habla en tales casos es, naturalmente, el personaje, y lo que dice concierne a su personalidad. Pero el tono y el concierto del discurso son obra de un narrador. Se trata de funciones diferentes”.⁷⁸

Tales datos son considerados en el siguiente ejemplo: cuando en el cuento se menciona “Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una armadura” (p. 243) quien habla en un inicio pareciera es la narradora, quien otorga información respecto a la situación, pero también emite un juicio y a través de él deja ver sus emociones, sus creencias y su personalidad, como lo haría la personaje. De ahí que la línea sea tan difusa; narradora y personaje se desdobl原因 al adquirir diferentes funciones. Al tratarse de un “Yo” enunciado y de enunciación, no existe la forma explícita del narrador cediendo la voz al personaje, como en los relatos omniscientes; en el caso de este cuento, como se ha mencionado, la línea se vuelve difusa, al grado de poder puntualizar que:

Por vía de una creciente identificación entre el saber del narrador y el del personaje, desaparece progresivamente todo indicio de aquél (como tal, como ‘concertador de historias’) y de éste como *personaje* (en su sentido dramático, es decir, como antagonista) para quedar en pura conciencia que fluye: es la técnica del *monólogo interior*.⁷⁹

Esta técnica se hizo popular a partir del siglo XX con algunas obras de autores como James Joyce y Virginia Woolf, quienes exploraron una narrativa diferente a la hasta entonces conocida, donde un narrador omnisciente dirigía el discurso. El monólogo interior ha sido ampliamente estudiado en la novela, pero eso no significa que no haya sido utilizado en otros géneros narrativos como el cuento; Amparo Dávila, de hecho, recurre con frecuencia a este tipo de monólogo para crear en sus personajes cierta atmósfera de soledad disfrazada de intimidad, de miedos

⁷⁸ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 87.

disfrazados de meditaciones; permite, así, que los secretos más ocultos sean revelados.

Ricoeur menciona que “una excelente piedra de toque de las técnicas narrativas de que dispone la ficción para expresar esta ‘transparencia interior’ la proporciona el análisis de las maneras de expresar las palabras y los pensamientos de los sujetos de ficción en tercera y primera persona”.⁸⁰ Y, si en algo se ha insistido en esta investigación, es en prestar atención al modo de narrar de una primera persona que a través de su discurso deja echar un vistazo hacia su interior, hacia sus problemáticas, pensamientos, emociones, etcétera.

Hasta ahora no se había puntualizado en un aspecto destacable: se trata de una voz interior, ya que la personaje no establece un diálogo directo con el otro, sino consigo misma. Esta es una de las funciones del monólogo interior, donde se tiene: “por un lado, exploración de la conciencia, captación de su devenir; por otro, imagen del mundo, reflejo de la realidad de la conciencia”.⁸¹ Una vez más, se trata de dilucidar lo que la personaje dice y cómo lo dice, pues en su enunciado se encuentra la proyección de todo su ser y, pese a que en algún momento lanza una pregunta (“¿te acuerdas...?”), ella no obtiene una respuesta y su intención no refleja más que el deseo de comunicarse con alguien que se encuentra ausente; no es una pregunta para una persona, es una pregunta para la imagen mental de una persona. De acuerdo con Óscar Tacca, el monólogo interior es una:

Actividad mental pre-lógica vertida en los causes —lógicos— del discurso, impresión convertida en expresión, callada intimidad transformada en comunicación. Ese bullir anterior a la palabra que adquiere forma de lenguaje (cuan inconexo y descosido sea) por obra de un narrador: es éste quien sustituye una pluralidad simultánea por la linealidad expresiva, quien reemplaza el caos o el azar de las asociaciones de ideas por el orden del discurso.⁸²

Al tener como base la cita anterior, es posible afirmar que las evocaciones de los pensamientos de la personaje son muy variadas —es imitación del desorden del pensamiento humano que va y viene en todas direcciones—, por ello la narradora

⁸⁰ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración II...*, *op. cit.*, p. 516.

⁸¹ Óscar Tacca, *op. cit.*, p. 102.

⁸² *Ibid.*, p. 106.

se encarga de ordenarlas para poder transmitir las, pues esa es una de las grandes aportaciones del monólogo interior, ya que pretende mostrar el caos de la mente humana un modo asimilable. Por otra parte, otro teórico contemporáneo, Carlos Reis, explica que:

El monólogo interior se distingue del monólogo tradicional por el hecho de representar el flujo de conciencia del personaje sin cualquier intervención organizadora del narrador. Hay, sin embargo, autores que consideran innecesaria esta distinción, en la medida en que se trata, en ambos casos, de una cita directa de los pensamientos del personaje, marcado gramaticalmente por la primera persona y por el presente. Subrayemos, sin embargo, que el monólogo interior, justamente porque se propone vehicular procesos mentales y contenidos psíquicos en su estado incoativo, no presenta la estructura articulada del monólogo tradicional.⁸³

La anotación de Carlos Reis parece contraponerse a la de Óscar Tacca en tanto que, mientras que Tacca afirma que el narrador es quien ordena el discurso enmarañado del personaje, Reis puntualiza que al tratarse de pensamientos del personaje plasmados de manera textual, la figura del personaje no necesita de la figura del narrador. La visión de Reis parece más radical al proponer que la definición de monólogo interior no admite cabida a la figura del narrador, y la perspectiva de Tacca se muestra más flexible en tanto que admite una voz con dos diferentes funciones: la del narrador y la del personaje.

Ambos autores observan puntos determinantes. En esta ocasión, al tener como referente único e inmediato el cuento de “Árboles petrificados” se puede proponer una postura intermedia; así, se acepta la idea de Reis cuando dice que no es necesaria la figura organizadora del narrador si se agrega que, efectivamente, no hay una voz que emita anotaciones como “pensó”, “señaló”, “afirmó”, que introduzcan o guíen el discurso de la personaje; en el monólogo interior no existe ese narrador capaz de adentrar a los pensamientos de los personajes y de orientar sus discursos.

⁸³ Carlos Reis, *Diccionario de Narratología*, apud, Francisco Álamo Felices, “El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración”, *Lingüística y literatura*, núm. 64, Universidad de Antioquia, Colombia, 2013, p. 196. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548729010> [consultado el 17 de abril del 2020].

Caso similar ocurre con la postura de Tacca, de la que se retoma la importancia enunciativa de la figura que está plasmando sus pensamientos y al hacerlo los convierte en lenguaje; al seguir esa línea, se admite que hay alguien que narra, que *cuenta* lo que ve, lo que siente y lo que piensa, aunque estos pensamientos estén reflejando el caos y la incoherencia del “yo” interior, —retomando los términos de Tacca. De este modo, la propuesta es pensar la imagen del narrador detrás de la del personaje, o mejor dicho, como imágenes transpuestas: la voz es la de la personaje, pero la narradora está organizando su discurso en el momento en que lo enuncia, aunque sea sólo para sí misma.

La velocidad en la que ocurre este cambio de funciones es elevada, por ello, imperceptible. La naturaleza misma de los pensamientos es que fluyen muy rápido, y del mismo modo avanza la narración, incluso —desde un punto de vista tipográfico— es posible señalar que en “Árboles petrificados” no existen los punto y aparte, no hay una separación de párrafos y abundan las oraciones cortas; no hay otra razón: se trata de abonar en esta idea de lo inmediato, lo fugaz, lo disperso, tal como son los pensamientos del ser humano. De acuerdo con Óscar Tacca el monólogo interior se caracteriza:

Primero, por tratarse de un descenso en la conciencia que se realiza *sin intención de análisis u ordenamiento racional*, es decir, que reproduce fielmente su devenir (en lo que tiene de espontáneo, irracional y caótico), conservando todos sus elementos en un mismo nivel; segundo —y fundamentalmente—, porque su verdadera realidad está dada en el *plano de la expresión* mediante la introducción de un discurso que rompe definitivamente con los caracteres peculiares que el análisis introspectivo (casualidad, simplicidad, claridad) había consagrado en el monólogo tradicional.⁸⁴

A partir de este argumento, puede insistirse en que aunque el discurso de la protagonista en “Árboles petrificados” se encuentra un tanto desordenado —este ir y venir de un momento a otro comienza a tener un porqué perfectamente justificable— también delata elementos clave para la interpretación de un cuento de este tipo, donde la enunciación del fluir de la conciencia es lo más fiel al sentir de las pasiones y preocupaciones humanas. Por ahora, no puede decirse que en ese

⁸⁴ Óscar Tacca, *op. cit.*, p. 100.

discurso el uso de los tiempos verbales sea un simple ornamento, sino más bien que pone a contraluz una verdad encubierta: la preocupación por el tiempo y por lo que éste implica con su paso.

Francisco Álamo, quien a su vez cita la obra que hizo en colaboración con J. R. Valles Calatrava, menciona que entre los rasgos más significativos del monólogo interior se encuentra:

el máximo grado de autonomía o emancipación de la voz del personaje respecto al narrador; la reproducción del discurso mental, impronunciado e inaudito del personaje; la organización sintáctica simple o caótica en correlación con la alogicidad e irracionalidad de los procesos psíquicos directos y espontáneos; la instauración del tiempo subjetivo o vivencial de los personajes frente al cronológico.⁸⁵

De este modo, Francisco Álamo menciona un elemento fundamental dentro de la narrativa del monólogo interior, que es precisamente aquél en el que se ha insistido por tener repercusión directa en el cuento: el tiempo subjetivo. En el primer capítulo se había estudiado con San Agustín que el tiempo es visto como una distensión del espíritu en tanto que, a partir siempre desde un presente, se puede regresar al pasado mediante la memoria y se puede ir al futuro mediante la espera; y con Benveniste se vio que el tiempo crónico tiene la posibilidad de ser expresado gracias un tiempo lingüístico, que en tanto palabra transformada en discurso contempla una postura individual del locutor y por tanto proyecta subjetividad. Tal subjetividad es la que crea los juegos temporales, pues aunque la protagonista no lo planee así, es su percepción la que rige sus palabras, por lo que va entretejiendo tanto experiencias como recuerdos y anhelos en una comunicación que pareciera no tener orden, pero que para ella es la fiel reconstrucción de sus ideas.

Este carácter subjetivo e íntimo da como resultado un discurso regido por la emotividad de la protagonista. El monólogo interior se formula en un ambiente de intimidad debido a que al ser una enunciación de la conciencia se vuelve una situación de introspección. En el caso de “Árboles petrificados” el monólogo interior de la protagonista está acompañado de elementos como la soledad, oscuridad y

⁸⁵ Francisco Álamo Felices, “El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración”, *Lingüística y literatura*, núm. 64, Universidad de Antioquia, Colombia, 2013, p. 192. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548729010> [consultado el 17 de abril de 2020].

exaltación de las pasiones, elementos que recuerdan características románticas que en la literatura, precisamente porque son el ambiente ideal para ensimismarse en los diversos pensamientos que aquejan la mente humana; en este caso, puede decirse que los personajes de Amparo también tienen un toque romántico, pues suelen refugiarse en la soledad, en la nocturnidad y en la fiel esperanza de un amor que quizá no pueda ser correspondido. En general

La indeterminación del padecimiento de los personajes de Dávila es lo que crea sus atmósferas de horror y de imaginación. Los seres de sus narraciones ensueñan y alimentan sus terrores con las figuras que al padecer les ofrece. No fantasean, sino que recrean su dolor en las sombras del pensamiento llevado al límite, aquel que los empuja al cobijo de las demencias.⁸⁶

La protagonista no parece narrar una historia en sí, ella está dejando fluir sus pensamientos desde una perspectiva totalmente subjetiva. El monólogo interior en este relato permite ver que los juegos con el tiempo no son del todo intencionales, pues están determinados por una enorme carga emotiva, donde ella misma lo expresa: “El tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza” (p. 245). Tal es su incomodidad por la figura marital y su deseo de estar con la figura del amante, que la inquietud de alejarse de uno e ir al encuentro del otro se va convirtiendo poco a poco en todo a lo que aspira. No hace falta un narrador externo que dé toda esta información, la lectura puede darse a través del reflejo de lo que ella percibe y proyecta desde un tiempo y un espacio que parecen limitados, pero que revelan mucho más.

2.2.2. Construcción de una ubicación espaciotemporal a través del acto de narrar

La narración por parte de una primera persona, se ha dicho, es subjetiva, en tanto que la figura enunciativa funge como eje para establecer la ubicación tanto en el tiempo como en el espacio de los actos narrados. Recuérdense las palabras

⁸⁶ Berenice Romano Hurtado, “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*, en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso, Laura Cázares (edit.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009, p. 113.

iniciales del cuento: “Es de noche, estoy acostada y sola” (p. 243), que la posicionan no sólo en un tiempo presente, sino también en un lugar cerrado, específicamente una alcoba, pero ¿desde este lugar de origen ocurre todo lo descrito posteriormente?

Se ha mencionado unas líneas antes que la personaje no se ha movido de lugar, y hacer esta aclaración repercute completamente en la propuesta de lectura que se está dando al cuento, pues existe una gran diferencia entre afirmar que no se ha movido o que puede estar en más de un lugar a la vez; se puede, incluso, aceptar ambas posturas y llegar a una dicotomía de interesante resolución. Para ello es necesario prestar atención no sólo al tratamiento de la temporalidad, sino también a la construcción del espacio, que se genera —como en el caso del tiempo— a partir del lenguaje.

Al hablar del tiempo la atención se ha colocado en la narración; en el caso del espacio se debe tener cuidado en la descripción; ambas actividades se encuentran presentes, en forma de unidad, en todo texto literario. Describir, dice Pimentel, “es construir un texto con ciertas características que le son propias, pero ante todo, es adoptar una actitud frente al mundo: describir es creer en lo discontinuo y discreto de la realidad, creer, por lo tanto, en su descriptibilidad”.⁸⁷ Por ende, describir también está relacionado con la perspectiva que se tiene para definir desde dónde se mira y a partir de ese punto nombrar y dar características a lo que se observa. El punto de vista es necesario para ubicar los elementos que están siendo retratados con palabras y así calificarlos otorgándoles particularidades.

Como en el caso de la protagonista, la ciudad donde se desarrollan los hechos tampoco tiene un nombre, la escases de este elemento aporta detalles reveladores, pues en este cuento su ausencia podría significar que puede tratarse de cualquier lugar; recuérdese que muchos de los personajes de Amparo Dávila no son posicionados en regiones específicas, y sus problemáticas no son únicas de un grupo de personas, sino que más bien refieren a la universalidad del ser humano,

⁸⁷ Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2001, p. 16.

propiciando que no haya necesidad de entrar en detalles de referentes espaciales reales.

La personaje se encuentra en un habitación de la que no se dan muchos detalles, caso que también ocurre con otras habitaciones, como la estancia y la cocina, que no son descritas, pero que son mencionadas cuando llega la figura marital y la figura del amante. Esta casa, o más bien, departamento — representación de un espacio interior— a su vez, se encuentra rodeado de elementos como el asfalto, los automóviles, la vigilancia: en general, se mencionan rasgos propios de una ciudad —representación del espacio exterior.

La falta de descripciones detalladas vuelve a justificarse en la técnica narrativa, esto es: al tratarse de un monólogo interior, la protagonista no tiene necesidad de describir exhaustivamente todos los elementos que componen la escena, —como sí lo haría un narrador omnisciente—, sino que más bien sólo menciona lo que es relevante para lo que busca referir. Cuando habla de la habitación, por ejemplo, no alude ni a los muebles, ni a los objetos que posee; a la protagonista sólo le interesa mencionar cómo se siente: entre cuatro paredes que la aprisionan. Y cuando su amante se va, no importa describir los detalles de la puerta de su casa, importa decir: “la puerta se cierra tras de ti y es como una página que termina y uno quisiera alargar toda la vida” (p. 244). Es fácil notar que imperan los sentimientos, emociones, sensaciones y pensamientos de la protagonista al describir y narrar. Sus referentes son recordados por razones subjetivas, ligadas a lo emocional.

Es a través de sus descripciones que pueden, en un primer momento y para los fines de este estudio, postularse dos tipos de espacios: el real de la ficción y el espacio de la memoria.⁸⁸ En primer término, hay que mencionar que ambos espacios comparten un lugar físico —el departamento de ella—; similar a un caso como éste, Pimentel habla de la “*deixis de referencia*, el punto focal, a partir del cual

⁸⁸ Luz Aurora Pimentel, en su libro *El espacio en la ficción*, realiza un análisis a diferentes obras literarias; el que retomo para la clasificación de los tres espacios —que ella llama: espacio de la realidad ficcional, espacio de la memoria y espacio metafórico—, es el que pertenece al capítulo número 10 “El espacio de la conciencia en *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf. A pesar de que se trata de obras diferentes, por la similitud con “Árboles petrificados”, sobre todo por el aspecto de la conciencia, he considerado que es apropiado retomar el modelo de Pimentel.

se organiza toda la descripción”,⁸⁹ tal como ocurre con el departamento, el cual funciona como punto focal que, por cierto, no sufre cambios en su estructura material, pero que sí es percibido de diferentes modos de acuerdo al momento en que se encuentra la protagonista.

En segundo término, cabe decir que la intención de separar el espacio real de la ficción del espacio de la memoria es para observar a detalle lo que ocurre en cada uno de ellos y posteriormente explicar la problemática en lo referente a un tercer espacio que podría presentarse como una mezcla de ambos. Por ahora, queda afirmar que se considerará a la habitación donde ella está recostada en su cama como el espacio real de la ficción, y el espacio de la memoria será el departamento cuando el amante se encuentra con ella.

Para tal clasificación se reflexionó en torno a las categorías que propone Pimentel en cuanto al tratamiento del espacio: “Con frecuencia se sobrepone a este modelo de las cuatro variables —forma, cantidad, tamaño y distribución en el espacio— el de los sentidos; de tal manera que las categorías *lógicas* se combinan con las sensibles para dar cuenta de un objeto: color, textura, olor, sabor, sonoridad”.⁹⁰ En realidad, en este cuento las categorías que rigen son las sensibles, específicamente a través de la sonoridad como puede demostrarse a continuación.

Cuando ella pasa de un espacio a otro, esto es, del real ficcional al espacio de la memoria y viceversa, lo hace gracias a la presencia de un elemento sonoro. El primer caso a describir es el paso de espacio real de la ficción a espacio de la memoria: ella escucha pasar el último camión de media noche (posicionada en el espacio real) y ese detalle la transporta al recuerdo (espacio de la memoria), donde de hecho puede utilizar otros sentidos, como la vista y sobre todo el tacto; en realidad —contrario a lo que podría pensarse— en este espacio el sonido no impera tanto, al contrario, los amantes no quieren hablar para que no los escuchen y los descubran. En un segundo caso, ella está en el espacio de la memoria sumida en sus recuerdos, pensando totalmente en su amante, y cuando escucha que, en el

⁸⁹ Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 22.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 63.

espacio real ficcional, abren la puerta, entonces ese sonido es el que la regresa a la realidad.

Pimentel menciona en un análisis que hace a la obra de Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway*, que “el espacio y los objetos de la realidad ficcional también tienen otra función: constituyen puntos de anclaje para las actividades de rememoración de la mente”,⁹¹ tal como se observa en la primera mitad de “Árboles petrificados”, donde el camión de media noche, el sonido de la lluvia y el pavimento mojado son los elementos que ayudan a traer el recuerdo, y que además definen los límites entre uno y otro espacio. La narradora no es explícita, los detalles están escondidos dentro de su discurso.

Sucede, incluso, que cuando la personaje se encuentra en el espacio de la memoria, constantemente también tiene alertas sonoras de que lo que está viviendo no es parte de su realidad inmediata; de tal modo, el sonido de las campanas funge como un recordatorio de que lo ajeno del momento, de lo prohibido: “Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte” (p. 243), “Las campanas siguen tocando y llegan cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos envuelve como un agua azul llena de peces” (p. 244). Aunque ella se esfuerza por concentrarse en el recuerdo, en el espacio de la memoria, existen elementos de la realidad ficcional que la traen de vuelta.

De este modo es más claro observar que, independientemente del uso casi indistinto de los tiempos, y de que los acontecimientos son descritos como vividos en el mismo lugar, en realidad se trata de momentos diferentes teóricamente separables en tiempo —presente y pasado— y en espacio —real y de la memoria—. Desde esta óptica y retomando lo anotado en cuando a la percepción, queda decir que no sólo la temporalidad si no también la espacialidad son manipuladas de acuerdo al aspecto vivencial de la personaje.

En otras palabras, el departamento es el mismo para el espacio real de la ficción y para el espacio de la memoria, lo que cambia en la percepción está relacionado con las categorías sensibles que propone Pimentel, de modo que

⁹¹ *Ibid.*, p. 220.

cuando la protagonista está con el amante puede ser un poco más libre: puede ver, escuchar y sobre todo sentir, —la descripción es casi completamente sensitiva; además de que se le muestra andando por todo el departamento, dinámica, activa. El amante le aporta confianza, seguridad, y la hace sentir cómoda.

Y cuando, por otra parte, la protagonista está en el espacio real de la ficción se encuentra casi completamente restringida a lo auditivo; está en reposo, con el sentido de la vista nulificado, completamente estática, limitada, y efectivamente aprisionada de manera interna; es únicamente el sonido el que la ayuda a relacionarse con lo que hay a su alrededor, incluyendo a la figura marital que, con su llegada, cambia completamente el espacio: lo vuelve más desagradable en tanto que se muestra como un invasor, alguien no deseado que irrumpe no sólo en la intimidad de su espacio, sino también en la intimidad de su ser.

De manera concreta, la intención de dividir estos dos espacios es relacionarlos, a su vez, con el tiempo. Esta relación espacio-tiempo ocurre en un mismo nivel en tanto que la condición de narración solicita de ambos; comprender cómo funciona el tiempo ayuda a entender los límites en el espacio de la acción, según el caso particular de “Árboles petrificados” y según la propuesta que aquí se presenta.

Esquema 2.12 Relación espaciotemporal

ESPACIO REAL DE LA FICCIÓN	ESPACIO DE LA MEMORIA
Tiempo lingüístico: presente	
Tiempo crónico: presente	Tiempo crónico: pasado
Categorías sensibles: sonoridad	Categorías sensibles: tacto, visión, sonoridad
Figura marital, invasor	Figura del amante, liberador
Atmósfera de incomodidad	Atmósfera de comodidad
Preocupación por el tiempo	

Fuente: Elaboración propia.

En la tabla comparativa anterior se muestra que sólo dos elementos se repiten en ambos espacios: el primero de ellos es uso mayoritario del presente en el tiempo lingüístico, esto es, el presente gramatical; y el segundo es la preocupación por el tiempo que en ambos espacios persigue a la protagonista. Ambas cuestiones están directamente relacionadas. Pese a que ambos espacios comparten el presente lingüístico, no hay que olvidar que en el espacio real de la ficción el tiempo presente se encuentra tanto en su discurso como en sus acciones; mientras que el espacio de la memoria, como su nombre lo indica, impera el recuerdo, y, por tanto, impera inevitablemente el tiempo pasado.

La protagonista ha dejado claro su deseo por volver a lo que se ha catalogado como el espacio de la memoria, en tanto que a través del único medio —su discurso— arrastra lo más posible lo vivido al momento presente, que por más esfuerzos no parece dejar de ser lo que San Agustín denominaría un presente de las cosas pasadas,⁹² donde no existe más que la impresión —la huella— que los hechos ocurridos dejan en el espíritu y que permiten recordar, admitiendo que el recuerdo es el único modo de traer al presente algo ocurrido. Como menciona Ricoeur: “no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello”,⁹³ y completa su idea diciendo: “y es este intervalo de tiempo, entre la impresión primera y su retorno, el que recorre la rememoración. En este sentido, el tiempo sigue siendo la apuesta común a la memoria-pasión y a la rememoración-acción”.⁹⁴ La rememoración es el medio ideal y único para “revivir” tanto los hechos como los sentimientos que hubo en su momento.

La protagonista, entonces, puede regresar al momento vivido con su amante y volver a vivirlo gracias a la memoria y a la recreación de ese espacio —un cronotopo del amor y la nostalgia—, que no se da, en este caso, más que de un modo narrado a partir completamente de su vivencia, de su perspectiva; de ahí el modo peculiar en el que crea su discurso. El mundo del lenguaje y sus alcances ya ha sido abordado, por lo que ahora corresponde pasar a la verdadera problemática

⁹² Véase *supra* apartado 1.2.1, cita 34, p. 23.

⁹³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, Editorial Trotta, Madrid, 2010, p. 23

⁹⁴ *Ibid.*, p. 37.

cuando —una vez más, a partir del modo en que se usa el lenguaje— la línea que ha dividido ambos espacios se vuelve difusa y se torna imposible encasillar en uno u otro, pues un nuevo punto de quiebre ocurre⁹⁵ al tener a la narradora expresando

Siento que me está mirando fijamente y suspira, debe estar cansado, bostezo, ha de ser ya muy tarde, bostezo otra vez y comienza a desnudarse. La ropa va cayendo sobre la silla, la cama se hunde cuando se sienta a quitarse los zapatos. Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano empieza a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no toquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo avanza la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles pasan cada vez más rápido, noventa, cien, una niña llora sentada en la banqueta, necesito llegar pronto (p. 245).

Como puede observarse, esta difuminación se debe a que del espacio real de la ficción el salto ya no es hacia el espacio de la memoria, se trata de un tercer espacio, por ahora indefinible, del que sólo se puede decir que surgió a partir de un deseo de dejar el espacio real de la ficción. Así, en tanto que “la dimensión espacial [y temporal] del relato está inscrita en las formas mismas del lenguaje que le da vida”,⁹⁶ en este caso, la palabra “quisiera” es clave para la afirmar que se trata de una anhelo, donde el verbo de acuerdo a su modo subjuntivo y su pertenencia a los verbos de voluntad expresa, como se había explicado, una posibilidad, no una certeza. ¿Qué tipo de espacio puede surgir a partir del deseo?

Mientras, conviene mencionar que este efecto es posible si se toma en cuenta que “cuando la construcción del espacio se da a partir de las limitaciones espacio-temporales, perceptuales y cognitivas de un personaje, estas limitaciones informarán, e incluso distorsionarán, el espacio en la ficción”.⁹⁷ Efectivamente, este tercer espacio, e incluso este tercer tiempo, se trata de una distorsión, incluso, quizá, de una mezcla de elementos que son más problemáticos en la narración del “yo”.

Por ahora, el tratamiento del tercer espacio, incluso de un tercer tiempo que no se ha retomado, amerita un trato más delicado que contemple otros elementos

⁹⁵ Para visualizar los puntos de quiebre o de desfase temporal es posible revisar el anexo número 5.

⁹⁶ Luz Aurora Pimentel, *El espacio...*, *op. cit.*, p. 8.

⁹⁷ *Ibid.* p. 61.

pues, como expresa Philippe Hamon “más allá de significar el mundo como un simple marco para la acción, la descripción es el centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos del relato”.⁹⁸ Así, el estudio de los símbolos presentes en “Árboles petrificados” terminará por vislumbrar el panorama de esta propuesta interpretativa, en la que hasta este punto se han definido las implicaciones que tiene el uso del tiempo lingüístico, el cual muestra que es el ferviente deseo de revivir los momentos felices el que provoca que incluso en su narración la protagonista se aferre a arrastrar hacia el presente aquello a lo que sólo puede acceder a través de su memoria.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 28.

Capítulo 3. Reflexiones en torno a la percepción del tiempo en “Árboles petrificados”

Es a la vez el tiempo puro, todos los tiempos reunidos, sin ningún pasado, sin ningún futuro, y la inutilidad del tiempo, un tiempo fuera del tiempo, sin necesidad de nombres ni de números, donde no hacen falta las horas, ni los días, ni las semanas, ni los meses, ni los años, ni las hojas de los almanaques que se desprenden para solidificar algo, para materializar esa cosa impalpable, a la vez resbaladiza y encadenada por la repetición invariable de los días, las noches, las estaciones.

Julieta Campos

A lo largo de esta investigación se ha estudiado el tiempo desde dos ejes destacables, según los intereses perseguidos: como concepto (en el primer capítulo) y como forma (en el segundo capítulo), este último de acuerdo al modo en que es comunicado en una obra de creación literaria, lo que permitió analizarlo desde su estructura gramatical o como categoría dentro de la narratología. La línea que une ambos ejes es la del lenguaje, por ser el medio de expresión gracias al cual puede darse este intercambio de ideas. Pese a que el tema de la temporalidad puede ser abarcado desde diversas áreas de estudio —no sólo desde las ciencias sociales, sino también desde las ciencias exactas—, el lenguaje sigue siendo la mejor herramienta para concretar uno de los más grandes referentes en torno a la vida humana: el tiempo. El lenguaje, además de medio, es reflejo de la posición subjetiva que puede tener un ente, en este caso de ficción, quién por su carácter mimético ha podido proyectar las inquietudes que en todo ser humano podrían surgir.

En su tesis sobre la triple mimesis, Ricoeur explica que “la temporalidad es llevada al lenguaje en la medida en que éste configura y refigura la experiencia

temporal”;¹ tal paso de la configuración a la refiguración se da gracias a la experiencia de lectura, en este caso, de la obra literaria. Al seguir el modelo de la triple mimesis de Ricoeur, se ha buscado una precomprensión de las ideas generales que sirven como base en el análisis de “Árboles petrificados” (triple presente y tiempo del lenguaje) y una mediación que contribuyó a identificar los componentes que constituyen tanto la trama como la narración misma; es momento, entonces, de pasar a la mimesis III, donde se actualizará la lectura del cuento de Amparo Dávila, resolviendo los elementos que han quedado pendientes y que se unen a la propuesta interpretativa hasta ahora construida en esta investigación.

En los capítulos precedentes se ha insistido en el uso del presente, del que se han diferenciado esencialmente dos tipos: el presente lingüístico en cuya *perspectiva temporal* de la protagonista está regida, y el presente real que es distinguido gracias al *tiempo crónico*. No se excluye, en ninguna de las dos clasificaciones, el acompañamiento tanto del pretérito y el futuro, como del pasado y el futuro, respectivamente; en realidad, pese a la insistencia de la protagonista por ubicar su tiempo y su enunciación en presente, la acompañan otros tiempos, lo que ha significado un replanteamiento en el orden de la *historia*, que, en un cuento como “Árboles petrificados”, conlleva a definir la postura a partir de la cual se brindará una interpretación.

Lo que compete precisar ahora serán los elementos que se han pospuesto por ir más allá de un estudio gramatical o narrativo; se trata de un nivel distinto que implica ampliar los panoramas del lenguaje. Ricoeur postula que “la literatura es ese uso del discurso en donde varias cosas son especificadas al mismo tiempo, y en donde no se requiere que el lector escoja entre ellas. Ese es el empleo positivo y productivo de la ambigüedad”.² El ejemplo que ilustra lo anterior, el cuento de Dávila, está lleno de esas especificaciones hechas a un tiempo —considérense los juegos ya descritos entre perspectivas narrativas y los usos de tiempos y aspectos gramaticales—, sobre todo si se toma en cuenta el gran número de símbolos y

¹ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 115.

² Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI/Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 60.

figuras retóricas que presenta; para entender estos mecanismos y, sobre todo, para que su estudio aporte a la interpretación, se profundizará en tales elementos (se seleccionarán sólo aquellos que brinden información sobre la construcción del tiempo y serán presentados en los siguientes tres apartados).

Estos símbolos y figuras son recurrentes en la narración y necesitan mayor atención para proponer un significado; la manera de abordarlos no será de manera aislada, sino a partir de las consideraciones a las que se ha llegado hasta este punto y los mecanismos propios de cuento. Si ya se ha dicho que la protagonista le interesa revivir el presente aunque sea sólo a través de la enunciación, queda entonces definir qué es lo que ocurre con el final del cuento, donde se muestra la mayor ruptura temporal.

3.1. Debate sobre el tiempo a partir de lo simbólico y lo retórico

Jorge Luis Borges, en uno de sus ensayos, explica: “El tiempo es un problema esencial. Quiero decir que no podemos prescindir del tiempo. Nuestra conciencia está continuamente pasando de un estado a otro, y ese es el tiempo: la sucesión”.³ A pesar de que es esa sucesión lo que le da significado y esencia, puede considerarse una gran desventaja, pues “el problema del tiempo es ese. Es el problema de lo fugitivo: el tiempo pasa”.⁴

Se ha observado que los motivos que causan infelicidad en el personaje principal del cuento de Dávila principalmente son: la presencia de la figura marital, y la ausencia de la figura del amante; como puede observarse, las dos se corresponden de forma tal que ambos personajes no pueden coexistir en el mismo lugar, como ya se había observado en el capítulo anterior. No obstante, estas situaciones tienen en común que están regidas por la temporalidad: a cierta hora uno debe irse porque el otro está por llegar. Desde un punto de vista bilateral, es justo el paso del tiempo el que le permite a la protagonista poder estar con su

³ Jorge Luis Borges, *Borges esencial*, Real Academia de la Lengua Española/Asociación de Academias de la lengua Española, Alfaguara, Portugal, 2017, p. 493.

⁴ *Id.*

amante en ciertas ocasiones, pero es el mismo paso del tiempo el que los separa y los devuelve a su cotidianidad.

Esta profunda preocupación por el tiempo es retomada porque es el núcleo que mueve el cuento, en tanto que es expresada, a lo largo de toda la narración, a través de secretos, memorias, deseos, inquietudes y temores. El tiempo de la historia es bastante breve en realidad, parece que todo ocurre en una parte de la madrugada, pero el tiempo de la memoria de la protagonista es el que se alarga en el intento de ella por revivirlo una y otra vez arrastrándolo con todas sus fuerzas hacia el presente, el más conflictivo de todos los tiempos. Al respecto del presente Borges señala:

¡Qué raro pensar que de los tres tiempos en que hemos dividido el tiempo — el presente, el pasado y el futuro—, el más difícil, el más inasible, sea el presente! El presente es tan inasible como el punto. Porque si lo imaginamos sin extensión, no existe, tenemos que imaginar que el presente aparente vendría a ser un poco el pasado y un poco el porvenir. Es decir, sentimos el pasaje del tiempo.⁵

Una vez más, se afirma que somos capaces de percibir el tiempo porque lo sentimos pasar, ¿qué es lo que ocurriría si el tiempo no “pasara”? La respuesta será clave para el final del cuento y del análisis. Por ahora, primero queda esclarecer que en lo que anteriormente se llamó quinto punto de quiebre temporal⁶ el trato del tiempo cambia de dirección: la narración sigue en tiempo presente, pero esta vez no mira hacia el pasado, sino hacia un tiempo que falta definir. En el cuento, la protagonista regresa a la escena donde se encuentra acostada en la cama (presente real de la ficción), para describir que se encuentra con ella en la habitación la figura marital, quien se desnuda y se acuesta a su lado, es ahí cuando empieza a acariciarla que la protagonista de inmediato externa su reprobación: “Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido” (p. 245); posteriormente, se describe manejando a gran velocidad por la avenida. La perspectiva temporal utilizada para la narración

⁵ *Ibid.*, p. 500.

⁶ Véase: Anexo 5. Momentos de desfase temporal.

sigue estando en presente, pero existe un cambio de espacio y tiempo identificables gracias a las acciones descritas.

Recuérdese que esta última parte del cuento inició con un “quisiera”,⁷ razón por la cual se vuelve más compleja, pues expresa un evento deseado que no se muestra real; se debe considerar la narración y la descripción de las acciones, los espacios y los tiempos para definirla. Esta vez no hay una marca tipográfica que indique el cambio de perspectiva, pero se percibe éste se percibe gracias a la visión desordenada que integra varios elementos más allá de lo literal, las cuales obligan, incluso, a regresar a otras partes del cuento, por ello, para su estudio serán tratados a partir del símbolo, la metáfora y el símil, tres referentes del discurso literario que además muestran la riqueza del lenguaje desde otro ángulo.

Se ha optado por estudiar tales referentes en dos apartados distintos, no porque símbolos y figuras no puedan coexistir, sino porque se busca mostrar el panorama de las dos propuestas de tiempo que pueden regir la parte final del cuento —ambas claramente sugeridas—; estas propuestas son el tiempo mítico y el tiempo profano. Entiéndase el tiempo mítico desde su significado más simple: el tiempo que tiene como referente un mito, el cual, por definición, está fuera del presente histórico. Y considérese el tiempo profano como aquel tiempo que no está relacionado con lo sagrado o divino. Esta clasificación se inspiró en lo propuesto por Mircea Eliade en su obra *Lo sagrado y lo profano*, pero no se retoman de manera precisa sus consideraciones dado que están basadas en la perspectiva del hombre religioso y el no religioso. La figura de Dios o la fe religiosa no se sugieren en el cuento de “Árboles petrificados”, por lo que se ha decidido no forzar el cuento —o su interpretación— a incluirlas.

En la propuesta que sugiere el tiempo mítico, como se verá, los símbolos juegan un papel de gran relevancia, pues tienen el mismo mito como referente en común. En la propuesta que sugiere el tiempo profano abundan las metáforas y comparaciones que insinúan la presencia de la muerte. Existen, también, elementos que bien podrían caber en las dos clasificaciones, ya que vistos desde lo simbólico referirían a un ámbito místico, pero en las metáforas en las que están inmersos se

⁷ Véase *supra* apartado 2.1.2., pp. 57-58.

les otorga una significación contraria; por lo tanto, estos últimos serán estudiados en un apartado distinto. De este modo se busca dar orden a las ideas que abundan en la parte final del cuento, con las cuales se concluirá la propuesta de lectura.

3.1.1. El tiempo mítico y sus símbolos

En este apartado lo primero que debe abordarse es: ¿Qué se entiende por símbolo? Para Helena Beristáin es “aquel signo, que, en la relación signo/objeto, se refiere al objeto que denota en virtud de una ley o convención que es su condición constitutiva y que suele consistir en una asociación de ideas generales que determinan la interpretación del símbolo por referencia al objeto”;⁸ ahora bien: ¿Quién debe efectuar tal asociación de tales ideas? Más adelante en su estudio, Beristáin resalta el aporte del interpretante dentro de la convención para la definición de un símbolo. Ricoeur, desde su postura, también lo sugiere: “el símbolo sólo funciona cuando su estructura es interpretada. En este sentido, se requiere una hermenéutica mínima para que funcione cualquier simbolismo”.⁹ Los símbolos, además de tener varios significados de acuerdo con las diferentes culturas —es decir, tienen una amplia historia que además permite su evolución—, poseen la posibilidad de relacionarse con otros elementos del texto, lo que posibilita que sean ampliados, como se mostrará a continuación.

Es oportuno recordar que en la parte final de “Árboles petrificados” hubo un cambio brusco en las escenas, pues la protagonista pasó de estar en reposo a visualizarse dinámica, pasó de estar en su cama a encontrarse conduciendo un automóvil. Luego del recorrido que realiza a gran velocidad —al que en su momento se regresará—, expresa:

paso las luces rojas, sólo importa llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. Corro hacia ti y nos abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia

⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 8ª ed., México, 1997, p. 468.

⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, p. 75.

el fin del mundo. La noche ha caído sobre nosotros como una *profecía* largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los *únicos* sobrevivientes del verano. Este viejo *jardín* nos estaba esperando. El tiempo ha dejado de ser una angustia (p. 245).¹⁰

No se tiene claro cuál es el nuevo lugar en el que los amantes se han establecido, por lo que es preciso poner atención a todas las características que lo describen; aquel que tiene una mayor carga simbólica es el jardín. De acuerdo con Chevalier, el jardín “es un símbolo del paraíso terrenal, del cosmos que lo tiene como centro, del paraíso celestial y de los estados espirituales que corresponden a las estancias paradisiacas”;¹¹ la posibilidad de que los personajes se encuentren una especie de paraíso toma mayor fundamento si se considera que han logrado estar juntos, sólo existen ellos, y, sobre todo, que el tiempo —su mayor preocupación— ha quedado anulado. La idea del jardín, del lugar paradisiaco donde el tiempo no es una angustia, por ejemplo, empieza a construir una red de significados que de inmediato recuerda a otro símbolo, mencionado en la parte intermedia del cuento, pero que ahora comienza a cobrar mayor sentido: la manzana.

Justo después de la escena donde la protagonista se despide de su amante —en lo que se identificó como su primer encuentro pasional—, cuando ella se quedó de nuevo sola, pensando en lo que siente y lo que la preocupa, menciona: “Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado *manzanas* y nos persiguen” (p. 244); para analizar el simbolismo de la manzana se han recuperado dos acepciones, la primera explica que “Según el análisis de Paul Diel la manzana, por su forma esférica, significa globalmente los deseos terrenales o la complacencia de tales deseos”,¹² lo que empata apropiadamente con el cuento, pues en este caso las manzanas robadas pueden ser tomadas como la representación del acto amoroso concretado pese a la prohibición causada por su condición de amantes. El hecho de sentirse perseguidos a causa del robo de las manzanas puede ser visto también como un reflejo del sentimiento de hacer algo prohibido.

¹⁰ Las cursivas son mías.

¹¹ Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Manuel Silvar y Arturo Rodríguez (trad.), Herder, Barcelona, 1999, p. 603.

¹² *Ibid.*, p. 689.

La segunda acepción acerca de lo que simboliza la manzana refiere que “se trata, pues, en todas las circunstancias, de un medio de conocimiento, pero que es un fruto tan pronto del árbol de la vida como del árbol de la ciencia del bien y del mal: conocimiento unitivo que confiere la inmortalidad, o conocimiento distintivo que provoca la caída”.¹³ Por tanto, en esta concepción se entiende al conocimiento como ese camino que puede traer dos destinos: el de la inmortalidad o el del castigo.

De acuerdo con el cuento, el conocimiento podría ser visto como el hecho de tener un secreto compartido que es únicamente de los amantes, donde sólo ellos conocen lo que sienten y el modo en que trascienden cuando están juntos, por eso la protagonista mencionó: “no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros que no le pertenecen” (p. 244) refiriéndose a la figura marital que, tal como se insinúa, no tiene idea de lo que ocurre entre su pareja y un tercero. Este conocimiento — representado por la manzana—, en realidad también es el reflejo de esa relación prohibida, que puede llevar tanto a la trascendencia como a la caída, en tanto se asume la responsabilidad por poseerlo.

Vistos de manera conjunta, el jardín y la manzana funcionan como referentes para designar un tiempo mítico (un tiempo previo al tiempo histórico), así como la historia que involucra un jardín edénico y de un fruto prohibido: la historia de Adán y Eva, quienes son el arquetipo de la pareja primigenia. No es posible afirmar todavía que la protagonista y su amante se hayan transportado a ese momento y lugar, pues el cuento no da más señales de ello y aún hay otros elementos por considerar; lo que sí es cierto es que para la percepción de la protagonista ellos han encontrado su propio paraíso, su propio Edén; de acuerdo con Octavio Paz “el amor es lo más cercano, en esta tierra, a la beatitud de los bienaventurados. Las imágenes de la edad de oro y del paraíso terrenal se confunden con las del amor correspondido: la pareja en el seno de la naturaleza reconciliada”.¹⁴ Al respecto de lo abordado por Paz, cabe recordar que en la obra de Amparo Dávila siempre se ha

¹³ *Ibid.* p. 688.

¹⁴ Octavio Paz, *La llama doble*, Seix Barral/ Editorial Planeta Mexicana, México, 2008, p. 216.

identificado un tópico: el de la imposibilidad de las relaciones felices en pareja; cuando, en una entrevista, le preguntan a la autora sobre tal tópico, ella responde:

Desde que empecé a escribir, para mí hay tres grandes misterios: el amor, la locura y la muerte. El amor no se sabe a qué hora llega y a qué hora se va; es misterioso, no se puede aprisionar, se escapa, no depende de los que el personaje se proponga. Por eso la imposibilidad del amor es un tema eterno. En cuanto a la locura, hay un hilito muy fino que separa a la cordura de la insania, y se puede cortar de repente. La muerte no sabemos qué es. Los tres son grandes incógnitas.¹⁵

Esta imposibilidad de las relaciones felices en pareja, de acuerdo con la visión de Dávila, que incluye la fugacidad e inestabilidad del amor, hacen pensar que si los personajes pudieron llegar a su propio paraíso, no fue sino bajo algunos términos y condiciones. Justo antes de narrar su llegada a tal jardín ella menciona “Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano” (p. 245); llama la atención el elemento de “las calles” no haya desaparecido de la descripción del espacio, lo que ocasiona que surja la duda de ¿por qué habría calles en una estancia paradisiaca si seguimos el modelo del jardín Edénico, propio de un tiempo mítico? En su narración no han desaparecido los elementos propios de la ciudad y el propósito de hacerlo así quizá sea revelado después.

Para Eliade, en su libro *El mito del eterno retorno*, “si no se le concede ninguna atención, el tiempo no existe; además, cuando se hace perceptible (a causa de los ‘pecados’ del hombre, es decir, debido a que éste se aleja del arquetipo y cae en la duración), el tiempo puede ser anulado”,¹⁶ esta anulación, explica Eliade, puede darse gracias a la regeneración periódica que se consigue con la realización de ritos en diferentes culturas, cuestión que por ahora no está ligada a este trabajo de investigación por no haber señal de ello en el cuento; lo que importa resaltar es el punto clave en que Paz y Eliade coinciden: el pecado que originó que el tiempo empezara a pasar y con ello el ser humano pudiera tener historia pero también mortalidad.

¹⁵ Regina Cardoso Nelky, Laura Cázares, “Entrevista a Amparo Dávila”, Regina Cardoso Nelky, Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Universidad Autónoma Metropolitana/Tecnológico de Monterrey, Campus Toluca, México, 2009, p. 188.

¹⁶ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, 3ª ed., Alianza Editorial, España, 2011, p. 102.

La idea de pecado no se presenta de manera explícita en el cuento, sin embargo, sería posible afirmar que la protagonista ha caído en el adulterio. Aún no es posible saber si esta acción tuvo repercusiones y aunque los símbolos han aportado visiones fructíferas, es momento de detenerse en las figuras retóricas que abundan en el cuento y con ellas dialogar acerca del tiempo profano.

3.1.2. El tiempo profano y sus figuras

Como se vio en el apartado anterior, en el cuento hay un pequeño guiño que refiere a un lugar paradisiaco, pero no se puede afirmar que los personajes realmente han llegado a él en tanto que hay otros elementos que pueden denotar, incluso, la idea de un lugar con características opuestas; para esta nueva línea se recurrirá a figuras retóricas que abundan en la narración.

En primer lugar, la metáfora. Ricoeur afirma que “una metáfora no es un adorno del discurso. Tiene más valor emotivo porque ofrece nueva información”,¹⁷ no sin antes aclarar que “la metáfora no existe por sí misma, sino dentro y a través de una interpretación. La interpretación metafórica presupone una interpretación literal que se autodestruye en una construcción significativa”.¹⁸ Para que se pueda dar esa nueva construcción significativa debe haber semejanza entre las palabras que se busca comparar, pues, aunque se asocien elementos que usualmente no lo harían, es el significado el que debe relacionarlas. Es esta unión entre elementos que no parecen cercanos lo que despierta el interés por las metáforas y otras figuras, por ello son utilizadas mayormente en las composiciones poéticas; tal característica no las excluye de aparecer en otros géneros literarios o incluso en el habla cotidiana.

En la narrativa de Amparo, sus cuentos están llenos de imágenes compuestas por un lenguaje que muchas veces roza lo lírico, quizá a raíz de que a Dávila siempre le gustó escribir poesía; en ese ámbito poco se le conoce, pero en él también dejó ver gran parte de sus inquietudes, siempre buscando reflejar el

¹⁷ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, op. cit, p. 66.

¹⁸ *Ibid.*, p. 63.

carácter personal e interior que caracteriza su obra. El motivo para utilizar tal lenguaje quizá se asemeje a lo que explica Ricoeur: “Debido a que tenemos más ideas que palabras para expresarlas, debemos ampliar las significaciones de aquellas palabras que sí tenemos más allá de su empleo ordinario”;¹⁹ si un sentimiento o situación es difícil de explicar porque pareciera que las palabras para tratar ese tema no son suficientes, entonces se toman prestadas otro tipo de expresiones para hacer algunas comparaciones y con ellas conseguir una descripción a veces más fiel al propósito.

En tal sentido, es comprensible que Amparo emplee constantemente la metáfora, por ejemplo, la cual “es, al servicio de la función poética, esa estrategia de discurso por la que el lenguaje se despoja de su función de descripción directa para llegar al nivel mítico en el que se libera su función de descubrimiento”.²⁰ En cada una de las siguientes imágenes, que se han seleccionado por ser piezas clave en el cuento, hay mucho por comentar, pues tienen esa peculiaridad de contener gran cantidad de información, expresada en un modo que denota una gran carga de emotividad.

Un ejemplo de metáfora y su respectivo análisis, que Ricoeur sugiere en su estudio *Teoría de la interpretación*, es el siguiente: “La naturaleza es un templo donde pilares vivientes...’ Aquí ‘es’ significa tanto es como no es. El ‘es’ literalmente es derribado por lo absoluto y superado por un ‘es’ equivalente a ‘es como...’. Así, el lenguaje poético no nos dice cómo son literalmente las cosas, sino a qué se parecen”.²¹ Este ejemplo se asemeja mucho al antes citado del cuento: “el tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza” (p. 245). En ambos, el verbo copulativo ‘ser’ sugiere la comparación, lo que a su vez también vuelve a la metáfora fácilmente identificable.

No hay que imaginar que literalmente los personajes tienen encima una daga —aunque, como podrá notarse, se partió de lo literal para después dar un paso más hacia la interpretación—, se debe pensar en el significado de la palabra “daga” y

¹⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación: discurso y excedente de sentido*, Siglo XXI Editores/Universidad Iberoamericana, México, 1995, p. 61.

²⁰ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, 2ª ed., Editorial Trota/Ediciones cristiandad, Madrid, 2001, p. 326.

²¹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, p. 81.

relacionarla con el tiempo. Al hacerlo se crea una imagen donde las dagas suspendidas suelen ser una amenaza de que en cualquier momento pueden caer y hacer daño, matar, por lo que obligan a sentir temor ante el castigo que representan; naturalmente, en el cuento, la angustia es mucha al igual que la presión, justo ese es el sentimiento que se busca resaltar. Si se recuerdan las anteriores consideraciones, cuando los amantes tienen la limitante del tiempo, éste funciona como la cosa amenazante, funge como la circunstancia que los tiene asustados porque cuando cae sobre ellos algo malo pasa —ya sea que tengan que separarse o que su amor clandestino corra riesgo de ser descubierto—.

Un ejemplo más es el siguiente: “Cada despedida es una estarse desangrando”, donde puede entenderse que ellos no se están desangrando literalmente, ni están siendo realmente asesinados (aunque esta sería la interpretación literal a la que se recurre por evocación inmediata y que al hacerlo debe destruirse para otorgarle otro matiz y así crear un nuevo significado). Se sabe que propiamente tanto la palabra “desangrar” como la de “asesinar” tienen un significado negativo, que usualmente denota tragedia y horror, y que, en este contexto, ayudan esencialmente a aportar peso a la descripción del malestar y la profunda pena que siente cuando ella y su amante se despiden. En uno de sus estudios sobre la metáfora, Ricoeur puntualiza:

No es suficiente que una palabra tenga, en un momento dado, en un sistema concreto, varias acepciones, es decir, variantes pertenecientes a diversas clases contextuales; es necesario, además, que pueda adquirir un sentido nuevo sin perder el anterior; esta capacidad de acumulación es fundamental para la comprensión de la metáfora, que posee ese carácter de doble visión.²²

Esta doble visión es la que ha dado el toque poético a la narración de Amparo, pues sus figuras retóricas se han encargado de mantener el tono nostálgico del cuento, el tono que surge cuando algo muy valioso no está, cuando algo muypreciado se ha perdido y se le echa de menos; por ello también se vuelve tan emotivo el reencuentro de la pareja: “me has estado esperando a través de los días

²² Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, op. cit., p. 159.

y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. Corro hacia ti y nos abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo” (p. 245).

Otra figura retórica que abunda en el cuento es la comparación, la cual, según Helena Beristáin, “consiste en realzar un objeto o fenómeno manifestando, mediante un término comparativo (*como* o sus equivalentes), la relación de homología, que entraña —o no— otras relaciones de analogía o desemejanza que guardan sus cualidades respecto a las de otros objetos o fenómenos”.²³ En la narración, se muestra de manera notoria la intención de realzar ciertos sucesos desafortunados a partir de comparaciones con tinte nostálgico; algunos ejemplos son los siguientes:

- A. “Todo pesa sobre mí como un aire *muerto*” (p. 243).
- B. “El silbato de un vigilante suena como un grito *agónico*” (p. 243).
- C. “Me ciño a tu cuerpo como si me afanzara a la *vida*” (p. 243).
- D. “La puerta se cierra tras de ti y es como una página que uno quisiera alargar toda la *vida*” (p. 244).²⁴

Por un lado, como puede observarse, en las dos últimas oraciones se resalta la idea de vida. En D se crea un juego de palabras en el que la puerta se compara con la última hoja de un libro, uno cuyo lector no quisiera concluir y que por tanto le gustaría prolongar, igual que la protagonista, quien busca alargar los momentos que vive con su amante. En C, por ejemplo, se resalta la idea de vida pero desde una perspectiva con sentido de sobrevivencia, en tanto que la protagonista se aferra a su amante como si su propia vida dependiera de ello.

Por otro lado, en las dos primeras oraciones la idea que resalta es contraria: muerte; tal término ha sido sugerido en varios momentos y quizá su presencia vaya más allá de un adorno del discurso literario. En A se observa que al aire, o al ambiente mismo, se le está otorgando la cualidad de ser animado —se sabe que cuando una persona o animal fallese o queda inconsciente todo su peso es atraído hacia el suelo por la gravedad, este peso suele ser llamado “peso muerto”—; así, la

²³ Helena Beristáin, *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 96. Las cursivas son del original.

²⁴ En las cuatro oraciones las cursivas son más.

protagonista logra resaltar la gran presión que siente sobre ella, donde hasta el aire —elemento normalmente apenas perceptible, pero que podría entenderse como representación de todo lo que la rodea— se pone sobre ella con gran fuerza y la hace sentir mal, sofocada. En B la palabra clave es “agónico”, pues se sabe que la agonía puede significar tanto una angustia muy grande como el estado que precede a la muerte.

Las alusiones a la muerte han estado acompañando todo el cuento, de principio a fin, de hecho, culmina con las palabras “Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo” (p. 246). Estas palabras son tan incisivas que, en realidad, por ello se ha puesto en duda la estancia paradisiaca. ¿Los personajes se trasladaron a un tiempo mítico o a un tiempo profano? Entiéndase profano, en este contexto, como lo contrario a alcanzar el descanso eterno, que sugiere el tiempo mítico. Los roces entre ambos todavía pueden dar más pistas.

3.1.3. Grados intermedios entre el símbolo y la metáfora

Una vez que se ha detallado el panorama sobre los dos caminos que pueden redirigir la lectura de “Árboles petrificados”, es momento de definir aquella que por la que se inclinará esta propuesta académica. Para tal cuestión se optó por reunir dos pares de elementos de difícil categorización, ya que, aunque se corresponden semánticamente, uno de ellos podría clasificarse en lo mítico (con el símbolo) y el otro en lo profano (con lo metafórico). Esto continuará y cerrará el debate acerca de a qué tiempo pertenece la última parte del cuento.

El primer par de elementos es “templo” y “campanas”. Tal como se mencionó en el apartado 3.1.1, después del viaje que la protagonista realizó en automóvil, se insinúa la llegada a un nuevo lugar donde el tiempo ya no es una limitante; así, al símbolo del jardín, antes abordado, se añade otro de correspondencia cercana cuando la protagonista expresa: “Miramos la fachada de una *vieja iglesia* entre la bruma cálida del amanecer. Miramos las columnas y nichos como a través de un recuerdo” (p. 246). La mención del recuerdo quizá no sea gratuita, en tanto que,

para el lector atento, esta frase trae a la mente otra similar que había sido mencionada en la parte inicial del cuento, mientras se describía por primera vez la escena pasional de los amantes: “Todo se ha transformado. Se abren jardines y huertos; se abre una ciudad bajo el sol y un *templo olvidado* resplandece” (p. 243).²⁵

Al respecto del simbolismo, Mircea Eliade menciona que “la estructura cosmológica del templo trae consigo una nueva valoración religiosa: lugar santo por excelencia, casa de los dioses, el Templo resantifica continuamente el Mundo porque lo representa y al propio tiempo lo contiene”.²⁶ El templo es quizá uno de los lugares más representativos dentro de la religión, y aunque este término no se menciona en el cuento, es verdad que como recinto el templo o la iglesia contienen gran carga de significado. Eliade explica la importancia del templo a partir del espacio sagrado que funge como centro:

La revelación del espacio sagrado tiene un valor existencial para el hombre religioso: nada puede comenzar, *hacerse*, sin una orientación previa, y toda orientación implica la adquisición de un punto fijo. Por esta razón el hombre religioso se ha esforzado por establecerse en el «Centro del Mundo». *Para vivir en el Mundo* hay que *fundarlo*, y ningún mundo puede nacer en el «caos» de la homogeneidad y la relatividad del espacio [y tiempo] profano. El descubrimiento o la proyección de un punto fijo —el Centro— equivale a la Creación del Mundo.²⁷

El símbolo del templo, por tanto, se une sin esfuerzos a los símbolos del jardín, la manzana y a la historia de Adán y Eva como pareja primigenia, y, automáticamente, se une también a la propuesta que se inclina por el tiempo mítico. Ahora bien, en las dos oraciones citadas del cuento existe una característica que acompaña la imagen del templo o iglesia: olvidado y vieja, respectivamente, lo que indica que se trata de un tiempo posterior a la creación del santuario, el cual ya se encuentra desolado. La descripción de la construcción arquitectónica delata un detalle temporal: hubo un momento previo a la llegada de los personajes, lo que indica que tal espacio no está del todo libre del tiempo. Tal afirmación recuerda la

²⁵ Las cursivas son mías.

²⁶ Mircea Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, 4ª ed., Guadarrama / PuntoOmega, 1981, p. 39. Recuperado de <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbnxhbG1hY2VuZGVsYXRyYWRpY2lvbnxneDo3NjQzYzRmMTc0YzcyOTE5> [consultado el 14 de septiembre de 2020].

²⁷ *Ibid.*, pp. 16-17. Las cursivas son del original.

opinión de Ricoeur acompañada de la conclusión de Aristóteles: “hay que *hacer algo* para que las cosas advengan y progresen; basta con dejar de hacer para que todo caiga a la ruina; entonces atribuimos la destrucción al propio tiempo. Sólo queda del enigma una forma de hablar: ‘En realidad, ni siquiera el tiempo realiza esta destrucción, sino que se produce, accidentalmente, en el tiempo’”.²⁸

Cabe destacar un detalle más acerca del templo. Eliade menciona que “la puerta que se abre hacia el interior de la iglesia señala una solución de continuidad. El umbral que separa los dos espacios indica al propio tiempo la distancia entre los dos modos de ser: profano y religioso”;²⁹ en el cuento los personajes no entran al recinto, no se menciona más que su existencia a raíz de que ellos lo observan. Esto podría relacionarse con el símbolo de las manzanas y tratarse de un recordatorio del pecado que se insinúa a costa del adulterio cometido por parte de la protagonista, o bien, podría ser una señal de esperanza de obtener el perdón.

Toca el turno del segundo elemento: la campana, cuya relación con el templo es bastante evidente, pues la primera es una extensión en la construcción de la segunda, es, de hecho, una de sus características más grandes. Como se mencionó en el capítulo anterior de esta investigación, en el cuento abundan verbos de percepción, en tanto que la protagonista se muestra atenta a detalles sensoriales, sobre todo, a los de tipo auditivo. Así, de manera inmediata a la primera oración que refiere al templo, en el cuento se menciona: “Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de *campanas*. No quisiera escucharlas, suenan a ausencia y a muerte” (p. 243). Ya se había tratado este detalle cuando se abordó el espacio en el cuento, y se dijo que el sonido de las campanas es el encargado de trasladar a la protagonista del espacio de la memoria al espacio real de la ficción. En otro momento también se lee: “Las campanas siguen tocando y llegan cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos envuelve como un agua azul llena de peces” (p. 244).

El sonido de las campanas, distintivo de las iglesias, tiene la función de recordarle a las personas qué hora es, por ello, la protagonista lo compara con un

²⁸ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 653.

²⁹ Mircea Eliade, *Lo sagrado...*, op. cit., p. 18.

agua azul llena de peces, que puede referir, a un sentido de asfixia provocado por la presión del tiempo, o también puede verse como algo que los tiene rodeados e invadidos. No obstante, cuando el sonido se asocia a ausencia y a muerte el tono de la descripción se vuelve más dramático, ya que no se trata sólo de que el amante debe irse (ausentarse), sino que además existe una amenaza de fallecer; como se había mencionado, la idea de muerte se sugiere en todo el cuento, lo que no se sabe aún es si ésta es una metáfora de la protagonista sintiendo que la vida termina cuando no está con su amante, o si es en realidad un recordatorio.

Lo que cabe destacar, por ahora, es cómo el símbolo del templo se unió a la metáfora del sonido de las campanas, y que ver el templo como algo sagrado en realidad contrasta más con lo profano de unas campanadas que recuerdan a muerte y soledad. Esta dualidad se presenta en un ejemplo más, el más interesante dentro del cuento: el símbolo y metáfora del árbol y de la petrificación.

Los significados del árbol, como los del jardín y la manzana, son variados y en gran parte asociados a lo místico. La presencia del árbol ya había sido mencionada en el cuento en dos ocasiones: cuando la protagonista se encuentra dentro de su automóvil manejando a gran velocidad, en un camino donde ve pasar los árboles cada vez más rápido, y cuando llega al jardín, pues se entiende que en él hay muchos árboles también. Sin embargo, el punto culminante y el final catártico por el cual el cuento recibe su nombre es el siguiente: “Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...” (p. 246). La información acerca del símbolo del árbol es numerosa, aunque para los fines convenientes se rescatan sólo dos postulados. El primero de ellos dice que:

En la historia bíblica de la creación el destino del hombre está íntimamente ligado al árbol. Propiamente se habla de dos árboles: el árbol de la vida y el árbol del conocimiento del bien y del mal. El primero está perfectamente ubicado: «en medio del jardín» (Gén 2,6); la ubicación del segundo no se da de primeras, pero después se dice que Adán y Eva podían comer de todos

los árboles, estándoles sólo prohibidos bajo pena de muerte los frutos del árbol «que está en medio del jardín» (Gén 3,3).³⁰

Si se considera que ya se había hecho referencia al jardín como estancia paradisiaca, y a la manzana como recordatorio del fruto prohibido, esta alusión al árbol termina de comprobar que son innegables las referencias míticas dentro del cuento. Una referencia de tal magnitud convierte al árbol en el elemento mítico por excelencia, además de que, como lo muestra la cita anterior, junto al jardín y la manzana remite al jardín del Edén.

La pregunta fundamental ahora es ¿ellos pudieron haber llegado a ese tiempo mítico? Aún hay detalles que no terminan de concordar, por lo que quizá sea prudente retomar algunas consideraciones de Octavio Paz al respecto, él menciona que “Adán y Eva son el comienzo y el fin de cada pareja. Viven en el paraíso, un lugar que no está más allá del tiempo sino en su principio. El paraíso es lo que está *antes*; la historia es la degradación del tiempo primordial, la caída del *eterno ahora* en la sucesión”.³¹ Como bien se sabe, la pérdida de tal paraíso se debió a que Adán y Eva cayeron en la tentación de probar el fruto prohibido, el cual provenía del árbol que podía brindar conocimiento o podía otorgar la caída, esta última implicó el destierro de aquel paraíso.³²

Octavio Paz resalta la idea de que Adán y Eva no sólo remiten a la estancia paradisiaca, sino que además son la representación del paraíso perdido, por ello “cada pareja de amantes revive su historia, cada pareja sufre la nostalgia del paraíso, cada pareja tiene conciencia de la muerte y vive un continuo cuerpo a cuerpo con el tiempo sin cuerpo... Reinventar el amor es reinventar a la pareja original, a los desterrados del Edén, creadores de este mundo y de la historia”.³³ La protagonista de “Árboles petrificados” es el ejemplo perfecto para lo anterior, pues en su búsqueda por reinventar el amor hace lo posible por regresar a aquel paraíso antes del tiempo, donde éste no era una angustia; no obstante, como se mencionó

³⁰ Manfred Luker, “La universalidad del símbolo del árbol”, en *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Claudio Gancho (trad.), Herder, Barcelona, 2000, p. 170.

³¹ Octavio Paz, *op. cit.*, pp. 217-218. Las cursivas son del original.

³² “Después de la transgresión del precepto divino el Señor impidió que el hombre, caído en el pecado, continuase comiendo de los frutos del árbol de la vida. Quien por decisión de su libre albedrío toma del árbol de la muerte ha perdido su derecho a la vida, al paraíso, al centro de su ser”. Manfred Luker, *op. cit.*, p. 170.

³³ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 218.

en el símbolo del templo, en su narración siguen existiendo señales de tiempo, uno muy desorganizado: “Suenan las doce de una noche perdurable. Han pasado mil años, han pasado un segundo o dos” (p. 246). Esto pone en duda si realmente se han trasladado a un tiempo mítico, donde no habría necesidad de separarse, y no tendría que recordarle a su amante “Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente” (p. 244).

De manera complementaria, del árbol se dice que “representa, en su sentido más amplio, la vida del cosmos, su densidad, crecimiento, proliferación, generación y regeneración. Como vida inagotable equivale a inmortalidad. Según Eliade, como ese concepto de «vida sin muerte» se traduce ontológicamente por «realidad absoluta»”.³⁴ El hecho de que el árbol sea una representación de la naturaleza lo vincula también con la generación y renovación de vida; llama la atención, entonces, que en la narración los árboles —algo vital, algo que suele ser símbolo de vida—, son descritos como *petrificados*.

Como símbolo, según Juan Eduardo Cirlot, la petrificación “se trata, como es fácil de comprender, de los aspectos contrarios y particulares de los movimientos inversos de la evolución y la involución. Petrificar es detener, encerrar”.³⁵ Por lo tanto, si el árbol es una representación de la vida, el hecho de que se encuentre petrificado hace ver, de manera metafórica, que esa vida está detenida, encerrada, pero no extinta. En otro sentido, “la petrificación simboliza el castigo infligido a la mirada indebida. Resultaría o bien de una atadura que subsiste después de la falta: esta mirada que se apega; o bien de un sentimiento de culpabilidad excesiva: esta mirada que paraliza; o bien del orgullo y de la codicia: esta mirada posesiva. La petrificación simboliza el castigo de la desmesura humana”.³⁶ Esta cita merece atención por más de un motivo, pues la desmesura humana sin duda recuerda la relación de la protagonista con su amante; cotidianamente, los amantes, ante los ojos no sólo de las religiones sino también de la sociedad, son mal vistos, pues no se apegan al orden establecido por la monogamia.

³⁴ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2005, p. 89.

³⁵ *Ibid.*, p. 366.

³⁶ Jean Chevalier, *op. cit.*, p. 823.

Debe rescatarse, en primer lugar, la mirada indebida. En el cuento la protagonista constantemente refiere a la conexión visual que mantiene con su pareja, los ejemplos son los siguientes: “Te miro fijamente, quiero aprenderte bien para cuando sólo quede tu recuerdo y tenga que descifrar lo que no me dices ahora” (p. 245), “Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales” (p. 246), “Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha” (p. 246). Esto sin duda recuerda a lo mencionado por Octavio Paz en sus conclusiones sobre *La llama doble*: “El amor comienza con la mirada: miramos a la persona que queremos y ella nos mira. ¿Qué vemos? Todo y nada. No por mucho tiempo; al cabo de un momento, desviamos los ojos. De otro modo, ya lo dije, nos petrificaríamos [...] Si se prolongase esta beatitud, pereceríamos. Debemos volver a nuestros cuerpos, la vida nos reclama”.³⁷ De esta manera, tanto Paz como Cirlot coinciden en el poder de la mirada, que en el cuento puede ser interpretada tanto vínculo profundo e inquebrantable entre los amantes, a través de la cual se genera y se mantiene el amor; también empatiza como símbolo de atadura después de la falta y consecuencias de ella.

El significado que se le da a la petrificación como consecuencia de sentir culpa excesiva, al grado de paralizar, no parece ser la más apropiada para el cuento, aunque bien se ha mencionado que la protagonista reconoce lo indebido de su adulterio; pese a que hay elementos simbólicos que se encargan de recordarle su falta, en ninguna momento la protagonista muestra arrepentimiento o parece sentir culpa por traicionar a la figura marital, más bien reconoce que mantiene una relación prohibida, pero no parece importarle si puede haber consecuencias. Para ella, lo único que importa es estar con la persona que ama, incluso si tal acto significa perecer para estar juntos. En este sentido, la lectura del cuento se aleja cada vez más del tiempo mítico al que había aludido.

En la historia de la literatura hay una pareja más cuya referencia a los árboles los ha distinguido, se trata de la historia de Filemón y Baucis, contada por Ovidio en el libro VIII de *Las metamorfosis*, donde se describe que, luego de haber albergado

³⁷ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 213.

con generosidad a Júpiter y Mercurio, Baucis y Filemón ven su casa convertirse en un templo y los dioses les conceden un deseo, que consiste en morir unidos y al mismo tiempo, así “Filemón y Baucis se convirtieron en dos árboles: una encina y un tilo. No vencieron al tiempo, se abandonaron a su curso y así lo transformaron y se transformaron”.³⁸ Este es un claro ejemplo acerca de cómo el amor debe trascender y evolucionar si quiere sobrevivir a todas las inclemencias, sobre todo las del paso del tiempo, pues ningún amor escapa de él dado que es él quien los contiene. Todo amor, toda vida, se encuentra *en* el tiempo.

Como ha podido observarse, metáforas y símbolos no pueden quedar aislados, pues si se observan en conjunto sin duda revelan más información de la aparente. Las metáforas, como las raíces de los árboles, crecen en direcciones distintas, entrecruzándose para crear nuevos significados, en palabras de Ricoeur: “La metáforas de raíz se reúnen y se dispersan. Reúnen imágenes subordinadas y esparcen conceptos en un nivel más elevado. Son las metáforas dominantes, capaces a la vez de engendrar y organizar una red que sirve como empalme entre el nivel simbólico, con su lenta evolución, y el más volátil nivel metafórico”.³⁹

La finalidad de separar, en un inicio, los símbolos de las metáforas no fue porque no puedan relacionarse, al contrario, ambos abundan en todo texto literario. Contrario a ello, debía mostrarse el panorama mítico y profano de las propuestas interpretativas que pudieran surgir del cuento de “Árboles petrificados. Como pudo notarse, existen elementos con gran carga simbólica que refieren un tiempo mítico, no obstante, en la narración se revelan otras características que no terminan de empatar con tal visión. En cuanto al tiempo profano aún hay algunas cosas que aclarar para cerrar la propuesta interpretativa, que amerita su propia sección.

Mientras, es oportuno destacar, como lo hace Ricoeur, que “el símbolo sólo da origen al pensamiento si primero da origen al habla. La metáfora es el reactivo apropiado para sacar a la luz este aspecto de los símbolos que tienen afinidad con el lenguaje”.⁴⁰ De tal modo, metáfora y símbolo, desde otro nivel de lenguaje que

³⁸ *Ibid.*, p. 215.

³⁹ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Graciela Monges (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, p. 77.

⁴⁰ Paul Ricoeur, *Teoría de la interpretación...*, *op. cit.*, p. 68.

abarca ya no la forma sino el sentido, trabajan en colaboración para añadir información que está más allá de la estructura de las palabras o de las funciones narrativas, éstas sin duda aportan a la lectura, pero que no son suficientes, o, mejor dicho, pueden y deben ser complementadas.

3.2. Propuesta de lectura al cuento “Árboles petrificados”

En uno de los ensayos leídos por Borges en 1978 plantea: “Si yo me imagino a mí mismo, si cada uno de ustedes se imagina a sí mismo en una habitación oscura, desaparece el mundo visible, desaparece su cuerpo [...] ¿Qué sucede? Pueden ser percepciones, pueden ser sensaciones o pueden ser simplemente memorias o imaginaciones. Pero siempre ocurre algo”;⁴¹ ese algo puede traducirse en el paso de tiempo: desplazamiento de un momento a otro que nuestra conciencia siempre está realizando. Borges, sin saberlo, estaba describiendo parte del cuento “Árboles petrificados”. No por nada se ha insistido en la posición subjetiva de la protagonista, de cómo su visión está determinada por todo lo que ella es y nota, y de cómo gracias a eso configura el mundo, mientras intenta escapar de la realidad.

De hecho, “el deseo de huir es otro de los rasgos propios de los personajes de Amparo Dávila, y así como la identidad de los personajes femeninos influye permanentemente, la reclusión, el silencio y la oscuridad se convertirán en los receptáculos ideales para los pequeños instantes de estabilidad que les permiten sobrevivir”.⁴² De acuerdo con lo anterior, y con las consideraciones hechas sobre el cuento, puede decirse que existe un ferviente deseo de escapar por parte de la protagonista, ya sea a los momentos felices de su memoria o a un lugar mejor donde no sólo se encuentre a salvo, sino también uno que le permita no preocuparse más por el tiempo y todo lo que trae consigo.

El tiempo, al ser un tema tan complejo, tan cercano y —en ocasiones— tan subjetivo, ha sido desarrollado con facilidad en el área de la literatura, pues “el arte

⁴¹ Jorge Luis Borges, *Borges esencial, op. cit.*, p. 493.

⁴² Mariana Libertad Suárez, “Amparo Dávila: sin urgencia y con sentido”, en *Transgresión femenina: Estudios sobre quince escritoras mexicanas (1900-1946)*, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), Floricanto, California, 2010, p. 297.

de la ficción consiste así en tejer juntos el mundo de la acción y el de la introspección, en entremezclar el sentido de la cotidianidad y el de la interioridad”.⁴³ Las meditaciones que hace la protagonista de “Árboles petrificados” se vuelven existencialistas en tanto que reflejan la visión que cualquier persona podría tener respecto a la fugacidad del tiempo y de la vida.

Hablar de subjetividad en el tiempo puede considerarse, en un principio, inapropiado; sobre todo si se es riguroso, realista y se tiene un completo apego por lo que Benveniste definió como tiempo físico y tiempo crónico,⁴⁴ que, después de todo, no deja de ser una convención necesaria para el orden social y lo relacionado a las leyes de la física; no obstante, la relatividad del tiempo permite contemplar que las percepciones no son absolutas y es posible tener variaciones en cuanto a la referencia, sobre todo si se considera que el ser humano, por más racional que sea, no olvida la parte sensible, la parte que le permite sentir que si disfruta algo el tiempo pasa muy rápido, o que si está aburrido el tiempo parece ir más lento. En palabras de Borges: “el tiempo, fácilmente refutable en lo sensitivo, no lo es también en lo intelectual, de cuya esencia parece inseparable al concepto de sucesión”.⁴⁵

En el segundo capítulo de esta investigación se demostró que existen dos tiempos dentro de “Árboles petrificados”, el tiempo real de la ficción y el tiempo de la memoria, ambos narrados desde un presente que, después se supo, corresponde a un presente puntual y a un presente narrativo, respectivamente; este último posee cualidad de pasado (enunciación de un recuerdo) lo que posibilita que la narración en presente exista, pero sin dejar de remitir a un hecho ocurrido.

Un término utilizado por Ricoeur, que puede ser de utilidad para explicar la *impresión* que el recuerdo ha dejado en la protagonista, es el de huella; él explica el surgimiento de esta idea⁴⁶ como una marca que algo deja a su paso y lo asocia a su investigación del siguiente modo: “Las *Confesiones* de Agustín nos han familiarizado con la metáfora del tiempo como paso: el presente como tránsito activo

⁴³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III...*, *op. cit.*, p. 539.

⁴⁴ Véase *supra* capítulo 1, pp. 30-31.

⁴⁵ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p. 335.

⁴⁶ “Littré da como primer sentido al término de huella el siguiente: ‘Vestigio que un hombre o un animal ha dejado en el lugar por donde ha pasado’. Luego, añade el uso más general: ‘Toda marca dejada por una cosa’” Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III*, *op. cit.*, p. 807.

y como transición pasiva; una vez realizado el paso, el pasado se hunde tras de mí: ha pasado por ahí. Y se dice que el tiempo mismo pasa. [...] el paso ya no es, pero la huella permanece”.⁴⁷ La metáfora del tiempo como paso puede asociarse sin inconveniente al cuento, pues se muestra claramente cómo el pasado, un recuerdo, ha dejado marca en la protagonista. Más tarde, en su obra *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur retoma el término de huella para realizar una clasificación de tres tipos:

La huella escrita, convertida, en el plano de la operación historiográfica, en huella documental; *la huella psíquica*, que se puede llamar también impresión en lugar de impronta, impresión en el sentido de afección, dejada en nosotros por un acontecimiento que marca o, como suele decirse, que deja huella; finalmente, *la huella cerebral*, cordical, de la que tratan las neurociencias.⁴⁸

De este modo, la huella psíquica es la representada por la protagonista, ya que los encuentros con su amante le han dejado una impresión tal que busca revivir los momentos con él; quizá esa sea la razón por la cual no hay intercambio de diálogos en el cuento, pues él no puede participar activamente en la conversación dado que sólo es un recuerdo. En las escenas donde se describe que están juntos se menciona que intercambiaron palabras, pero éstas nunca se reprodujeron.

Una vez que mediante la enunciación de la protagonista se demostró que las escenas vividas con su amante son un recuerdo —presente de las cosas pasadas, según se vio con San Agustín— y que lo descrito con la figura marital es parte del presente real —presente de las cosas presentes—, queda definir si todo lo que menciona después realmente ocurrió, pues, debe recordarse, en literatura el narrador autodiegético es del que más se desconfía, ya que por tratarse sólo de su visión no hay modo de corroborar la veracidad de lo contado; se trata de una perspectiva limitada y totalmente subjetiva.

La parte final del cuento, como se ha visto, es la que más llama la atención, pues se presenta un punto de quiebre temporal mayor a los que se estudiaron en el capítulo 2 de este trabajo académico. Si en él se ha formulado una interpretación

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, 2ª ed., Editorial Trotta, Madrid, 2010, p. 542. Las cursivas son mías.

donde se ha afirmado que físicamente la protagonista no puede estar en varios lugares a la vez, es porque se ha optado por demostrar que en el cuento existe una construcción temporal que no sobrepasa las leyes del tiempo físico, no obstante, no se cierra a las posibilidades que la mente humana permite a través del recuerdo y la previsión, abordados en el capítulo 1. Por lo tanto, para la parte final del cuento se propondrá un presente de las cosas futuras, siguiendo la propuesta de San Agustín, o, con otro nombre, el tiempo y lugar de la imaginación. Para explicar lo anterior es debido retomar algunas consideraciones de Ricoeur, sobre todo cuando menciona que

La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo, afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria [...] Y, sin embargo, no tenemos nada mejor que la memoria para garantizar que algo ocurrió antes de que nos formásemos el recuerdo de ello.⁴⁹

La pista para encontrar esta clave dentro del cuento es dada, una vez más, por el modo en que la narración se presenta. La construcción y repetición de algunas oraciones serán piezas clave dentro de la trama, pues gracias a ellas se muestran las acciones o eventos que, desde el presente, posibilitan desplazarse al pasado y llegar a un futuro idealizado o imaginado.

La protagonista, desde un presente del tiempo crónico, menciona “Es de noche” (p. 243) y esa simple oración detona el resto del cuento, pues a raíz de ella comienza la descripción de las circunstancias que invaden la historia y la descripción del entorno en el que se desarrolla: “Escucho la lluvia lenta y los automóviles que pasan veloces” (p. 243). Aunque se indicó en un inicio que este tipo de oraciones ayudan a describir el tiempo y el espacio en los que se desarrolla la historia, son más que eso, pues tanto la noche como el sonido de ciertos elementos serán la vía para transportar a la protagonista del presente al pasado que busca revivir: “también entonces era la media noche” (p. 243). Pero no sólo la transportan al pasado del recuerdo, pues son la noche (“Quiero verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora, después de esa noche” [p. 244]) y un sonido (“Ha

⁴⁹ *Ibid.*, p. 23.

llegado. La llave da vuelta en la cerradura” [p. 244]) quienes también la traen de nuevo al presente.

Son los elementos característicos del presente (“Sigue lloviendo. Suenan las llantas de los automóviles en el asfalto mojado” [p. 243]) los generadores de recuerdos de un pasado que incluso llega a sugerirse (“También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca [...] Nos quedamos suspendidos sobre el instante mientras un claxon suena en la esquina como si sonara en el más remoto pasado” [p. 243]); e incluso, son también generadores de algo que ella imagina y que le gustaría que ocurriera, como cuando expresa: “estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento [...] La noche ha caído sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada” (p. 245). En la última parte del cuento se muestra cómo un sonido que la regresaba a la realidad —el de las llantas sobre el asfalto mojado—, ahora la transporta a un lugar soñado, imaginado. El tercer tiempo sería, entonces, un futuro o previsión idealizados, un presente de las cosas futuras.

Ricoeur explica que “la imaginación y la memoria poseen como rasgo común la presencia de lo ausente y, como rasgo diferencial, por un lado, la suspensión de cualquier posición de realidad y la visión de lo irreal, y, por otro, la posición de una realidad anterior”;⁵⁰ la presencia de lo ausente, en el caso del cuento, se ve reflejada en la figura del amante, pues es él quien motiva el despertar de los recuerdos y la creación de imaginarios. En otras palabras, ocurre lo mencionado por Borges en el primer párrafo de este apartado: en la mente de la protagonista hay percepciones, sensaciones, memorias e imaginaciones. Se trata de ir y venir de una noche a otra —la noche del recuerdo, la noche presente, la noche de la imaginación— expresadas gracias a las posibilidades de la enunciación, pues, se insiste una vez más, la mayor parte del cuento está narrada con una perspectiva temporal de presente y con verbos de aspecto inacabado, que es lo que le da un toque de acciones siempre latentes, vigentes.

Ahora bien, ¿por qué se ha abordado la idea de tiempo mítico? Porque hay una sugerencia de ello en el cuento, aunque, como se demostró, no corresponde a

⁵⁰ *Ibid.*, p. 67.

él del todo. En primer lugar, por el aparente traslado de un lugar a otro cuando la protagonista va conduciendo: “viendo de reojo cómo avanza la aguja en el cuadrante, sesenta, ochenta, las casas y los árboles pasan cada vez más rápido, noventa, cien, una niña llora sentada en la banqueta, necesito llegar pronto” (p. 245); aquí es prudente detenerse a preguntar: ¿quién, a esa velocidad y con tanta premura, alcanza a ver a una niña llorando en la banqueta? Llama la atención precisamente porque se sabe que al ir tan rápido, notar un detalle así sería difícil. Un segundo caso es el siguiente: “la calle se alarga hasta la eternidad, un hombre me saluda y sonrío, no quiero hacerte esperar, paso las luces rojas, sólo importa llegar” (p. 245); los detalles llevan a cuestionar si alguien que va manejando a cien kilómetros por hora puede ser reconocido y saludado por un peatón. Esta información puede, en una primera lectura, pasar desapercibida, pero al detenerse a meditar, causan confusión y pueden ser el argumento para decir que ella está imaginando la escena.

Es tan desordenado el espacio —aparentemente edénico pero con elementos de la ciudad—, como lo es también el tiempo, pues, aunque se menciona que en ese lugar mil años son iguales a un segundo o dos, sigue insistiendo en lo específico: “Suenan las doce de esta noche perdurable” (p. 246). Desde esta propuesta, la última parte del cuento es una representación del deseo de la protagonista por alcanzar la eternidad: “Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado” (p. 245). Existe una polémica acerca de la eternidad, ya que su significado cambia de acuerdo a si es estudiada desde la religión, la filosofía o la ciencia, por lo que habrá que hacer una distinción.

Vista desde la religión, la eternidad desarrolla la idea de una vida feliz y plena después de la muerte. Esa es la eternidad en la que la protagonista está pensando —de ahí la presencia de referentes míticos—, no obstante, no es esa la eternidad que alcanza, pues no parece haber obtenido el descanso eterno⁵¹ que propone esa visión, ya que se muestra atrapada entre el recuerdo y la espera.

⁵¹ “Para esta corriente de tradición cristiana que ha hecho propias las enseñanzas del neoplatonismo, la aproximación de la eternidad mediante el tiempo consiste en la estabilidad de un alma en reposo”. Paul Ricoeur, *Tiempo y narración III...*, *op. cit.*, p. 828.

En opinión de Paz, “El amor no es la eternidad; tampoco es el tiempo de los calendarios y los relojes, el tiempo sucesivo. El tiempo del amor no es grande ni chico: es la percepción instantánea de todos los tiempos en uno solo, de todas las vidas en un instante. Nos libra de la muerte pero nos hace verle la cara”.⁵² Las posibilidades del amor, como las del tiempo, son difíciles de explicar, no obstante, lo que el cuento resalta es la idea de que el amor permite incluso transgredir el tiempo y percibir los tiempos como uno solo (presente de las cosas presentes, presente de las cosas pasadas y presente de las cosas futuras).

Pero el presente de la enunciación (recuerdo y espera) no es suficiente, la protagonista busca a toda costa quedarse con su amante en un presente real y perpetuo, por ello no se descarta la idea de eternidad, pues “la eternidad es ‘siempre estable’ (*semper stans*) [...] Esta estabilidad consiste en que ‘en la eternidad nada es pasajero, sino que todo está presente (*tutum esse praesens*). Al contrario del tiempo, que nunca está presente en su totalidad”.⁵³ En la eternidad el presente es estable, en el tiempo el presente dura apenas un instante, pues casi de inmediato se convierte en pasado, eso es algo que a toda costa la protagonista quiere evitar. ¿Qué conlleva quedarse atrapada en el instante?

Para dar respuesta a la pregunta anterior es necesario volver a las consideraciones sobre el tiempo y el movimiento que se hicieron en el capítulo 1 de esta investigación;⁵⁴ en ellas se explica que puede haber tiempo sin movimiento, aunque el tiempo lo necesita para cuantificarlo; en lo que faltó ahondar es que, de manera contraria, no puede haber movimiento sin tiempo. En la lectura que ofrece Ricoeur sobre la *Física IV* de Aristóteles retoma: “percibimos el tiempo al percibir el movimiento; pero el tiempo sólo es percibido como diferente del movimiento si lo ‘determinamos’, es decir, si podemos distinguir dos instantes, uno como anterior y uno como posterior”.⁵⁵ Se percibe el tiempo por el movimiento de los astros, que generan la noche; se percibe el tiempo por el movimiento de las manecillas del reloj, que ocasionan la partida del amante; se percibe el tiempo por el movimiento de las

⁵² *Ibid*, p. 219.

⁵³ Paul Ricoeur, *Tiempo y Narración I...*, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁵⁴ Véase *supra* apartado 1.2.1, pp. 25-27.

⁵⁵ Paul Ricoeur, *La memoria...*, *op. cit.*, p. 34.

campanas que genera su repiqueteo. La protagonista quizá lo sabía: no se puede detener el tiempo, pero se puede extraer un instante de él y detener el movimiento.

Las consecuencias de la afirmación anterior pueden ser entendidas de manera más clara con la siguiente consideración: “El momento presente es el momento que consta un poco de pasado y un poco de porvenir. El presente en sí es como un punto finito de la geometría”.⁵⁶ Un ejemplo puede retomarse de la oración “Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas” (p. 246), que por su repetición casi a modo de estribillo parecen insistir en demostrar la clave: Sin un antes y un después no puede haber hojas caídas, pues necesitaría un momento antes en el que los pájaros aún no extienden sus alas para revolotear y un momento después en el que las hojas ya están en el piso. Si se logra capturar ese presente y aislarlo no habría un pasado y un futuro, no habría sucesión, no habría tiempo. En otras palabras, sin tiempo no puede haber movimiento, no pueden generarse acciones, esa es la importancia de la petrificación.

La imagen de los árboles petrificados en realidad es una metáfora de ella misma petrificada: anulando las acciones, anulando el movimiento y detenida por siempre en un instante, so pena de que eso signifique renunciar también al dinamismo de la vida.

⁵⁶ Jorge Luis Borges, *op. cit.*, p, 496.

Conclusiones

La hipótesis sobre la que se cimentó esta investigación indica que la perspectiva del personaje principal en “Árboles petrificados” se encuentra regida por el recuerdo de un hecho ocurrido, algo que ya no tiene y que quisiera revivir a toda costa; pasado vívido y futuro idealizado son arrastrados a su perpetuo presente. Esto significó estudiar la temporalidad desde un punto narrativo, filosófico y lingüístico, pues se ha defendido firmemente que el mejor modo de expresar el tiempo es a través del lenguaje, y sólo gracias a él la ficción puede construir juegos que, en su intento de transgredir el tiempo, incluso abordan preocupaciones humanas.

Para determinar la validez de tal hipótesis se dividió la investigación en tres capítulos, inspirados en el proceder de Paul Ricoeur con su teoría hermenéutica de la triple mimesis,¹ donde se considera a la trama como una imitación de los hechos en la historia narrada. Se ha entendido la mimesis I (prefiguración) como la precomprensión del mundo de acción, lo que significa entender el obrar humano a raíz de considerar rasgos estructurales, simbólicos y temporales de la narración. La mimesis II (configuración) es la fase mediadora, y funge como el eje del análisis que tiene en cuenta las leyes internas de la obra literaria, esto permite abordar acontecimientos, circunstancias, agentes, interacciones, entre otros, para la construcción de la historia narrada, que considera también las dimensiones temporales propias. La mimesis III (refiguración), por tanto, es la intersección entre el mundo de lector y el mundo del texto a través del acto de lectura, el cual se ve actualizado por la reconstrucción de la trama por parte del lector; es la parte de la aplicación de los elementos estudiados.

Para ilustrar el modo en que tal análisis se aplicó al caso particular del estudio de “Árboles petrificados”, es prudente dar un resumen del contenido de los apartados siguiendo esa visión: En el capítulo 1, que corresponde a la prefiguración, se definieron los conceptos fundamentales que más tarde tendrían relevancia en el análisis, tal como triple presente y tiempo lingüístico. En el capítulo 2,

¹ Cfr. Paul Ricoeur. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995, pp. 113-140.

correspondiente a la configuración, se consideró la posición enunciativa de la protagonista, lo que permitió esclarecer el contexto de la narración, ubicar a los participantes y los espacios, así como a la voz que narra, el tiempo en el que lo hace y las repercusiones que tiene en la trama; eso possibilitó, además, ordenar los hechos para exponer el orden del relato y el orden de la historia, distinción fundamental para defender el proceder que vendría después. En el capítulo 3 (el paso para la refiguración), con ayuda de los símbolos y figuras que ameritaron retomar varios detalles del cuento, tuvo a bien la aplicación de todas las consideraciones hechas y se concretó la propuesta de lectura.

Para Ricoeur, los postulados de la triple mimesis llevan a considerarla un análisis circular, que tiene en realidad forma de espiral, ya que el análisis puede pasar por el mismo punto pero a diferente altura, aportando en todo momento y sin ser un círculo vicioso;² de tal modo, este modelo retoma elementos propios de la hermenéutica, pues busca construir la interpretación de un texto narrativo. Las etapas del *círculo hermenéutico*, como también es llamado, no pretenden anular el análisis estructural, que corresponde a las relaciones internas del texto, antes bien busca integrarlas a su proceder para partir de ellas, definirles un sentido y, mediante la interpretación, dotarles un significado. Por ello, el proceder de la esta investigación académica es hermenéutico, porque parte de explicar la estructura de algunos elementos del cuento para posteriormente formular una interpretación que no busque más allá de la información que otorga el texto mismo. Esta investigación, puede decirse, se ha dividido en diferentes niveles de análisis para articular un nuevo discurso a partir de la obra literaria, buscando en todo momento la validez de la interpretación.³

Aclarado lo anterior, es prudente mencionar, de modo más detallado, las consideraciones obtenidas en cada apartado de esta investigación, la cual surgió a raíz de la curiosidad por entender cuál es el mecanismo utilizado en “Árboles

² Cfr., *Ibid.*, p. 141.

³ En palabras de Ricoeur: “Si por el contrario se considera el análisis estructural como una etapa —y una etapa necesaria— entre una interpretación ingenua y una interpretación crítica, entre una interpretación de superficie y una interpretación profunda, entonces se muestra como posible situar la explicación y la interpretación en un único *arco hermenéutico* e integrar las actitudes opuestas de la explicación y la comprensión en una concepción global de la lectura como repercusión del sentido”. Paul Ricoeur, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p. 144.

petrificados”, pues el cuento permite diferenciar un momento actual de uno pasado, a través de una narración que no informa de manera literal los cambios en las perspectivas temporales. A partir de ello, se consideró que lo más apropiado para identificar las cualidades del cuento sería analizar la construcción del tiempo desde la manera de narrar de la protagonista, lo que implicó que la investigación se viera motivada por estudios de lingüística, teoría literaria y algunos conceptos de filosofía.

En el primer capítulo se ofreció un panorama de la lectura que Ricoeur propone acerca de las *Confesiones* de San Agustín, quien mostró su preocupación por el tiempo desarrollando aporías sobre ello. En sus afirmaciones menciona que el único medio para poder acceder al pasado es la memoria, del mismo modo que para tener acceso al futuro es necesaria la espera o previsión; con esto se concluye que es posible hablar de un presente de las cosas pasadas, un presente de las cosas presentes y un presente de las cosas futuras, pues sólo a partir del presente se puede acceder a otras temporalidades. Esto convierte al presente tanto en una limitante como en una oportunidad, ya que aunque es sumamente breve, es el único medio a partir del cual se puede *pasar* de un tiempo a otro. Cabe agregar otro medio que posibilita estos saltos temporales: el lenguaje, pues a través de él se comunican estos cambios. Ricoeur lo desarrolla desde la narración histórica y la narración literaria, no obstante, estos cambios en las perspectivas temporales también se dan en el habla cotidiana, tal como lo indican algunos ejemplos retomados en el capítulo 2 de esta investigación.

Una vez que se definió la importancia de ciertas expresiones lingüísticas dentro de la narración, útiles para tratar de explicar el tiempo y su percepción, se recurrió a Emilie Benveniste, quien ve en el lenguaje el medio por el cual el hombre se reconoce como sujeto, lo que posibilita que un “yo” sea el referente indicado para *desplazarse* espacial y temporalmente a través de los discursos. Partir de un “yo” convierte lo pronunciado en la condición de la cual surge la subjetividad; Benveniste, al notar las peculiaridades de la expresión de la temporalidad, que permiten referir a sucesos distantes del momento de enunciación, definió al tiempo como el más revelador de la experiencia subjetiva, y le otorgó una categoría aparte: la del tiempo lingüístico, en distinción del tiempo físico y el tiempo crónico, que refieren al tiempo

del mundo y el tiempo de los acontecimientos según el orden social, respectivamente.

El tiempo lingüístico es aquel que muestra el modo en que el ser humano experimenta la temporalidad y lo hace a través de las palabras organizadas en el discurso, el cual considera un eje: el presente desde el que se emite; este presente tiene la capacidad de desplazarse y es reinventado siempre que es comunicado. Para referirse a aquellos hechos que ya no son contemporáneos al momento del discurso (memoria) o a aquellos que no han ocurrido todavía (prospección), el tiempo lingüístico se encarga de comunicarlos y dotarles ese sentido. Por lo tanto, es posible afirmar que el tiempo físico, concretado en tiempo crónico, requiere de un tercer tiempo que les permita ser transmitidos; en otras palabras, la posibilidad de *desplazarse* de un presente a un pasado o a un futuro, y de ellos volver al presente, tiene cabida dado que el lenguaje humano posee esa propiedad. En el discurso literario esta propiedad es ampliamente explotada, como se ha demostrado en el cuento de “Árboles petrificados”. Una vez que se determinó que es posible hablar de tres tipos de presente y que se puede tener acceso a ellos gracias al tiempo lingüístico, el resto de esta investigación se encargó de demostrarlo.

El segundo capítulo inició con un análisis estructural del cuento, donde el proceder fue el siguiente: primero se definió el verbo, por ser el término gramatical que en español designa el tiempo, el modo y el aspecto, además del número y la persona. Posteriormente, y como era de esperarse dada la amplia cantidad de información que ofrece el verbo, se realizó una clasificación de los verbos utilizados en el cuento de acuerdo al tiempo y modo, y otro análisis que indica el aspecto verbal.

Con tales análisis se llegó a diversos resultados, entre ellos destaca que la perspectiva temporal que impera es la de presente, pues el tiempo gramatical más utilizado es el presente de modo indicativo. El segundo con mayor número de apariciones fue el pretérito perfecto compuesto, el cual hace referencia a acciones que se sitúan en un segmento temporal que inicia en el pasado y se prolonga hacia el presente de la enunciación; ambas consideraciones sirvieron como base para empezar a formar la idea de que la protagonista intentaba arrastrar el pasado hacia

su presente, aunque fuera sólo a través de lo enunciado, pues las pequeñas marcas discursivas que indicaban la inserción de un recuerdo no lo presentaban como algo lejano y distante, sino como algo que buscaba alcanzar el momento actual. También se analizaron algunos adverbios, marcas deícticas que, como el verbo, pueden señalar información respecto al tiempo.

Para el estudio del aspecto verbal se consideraron sus tres clasificaciones: morfológico, léxico y perifrástico. En cuanto a este último se observaron frases que en su mayoría presentan un aspecto perifrástico de transcurso, lo que llevó a notar que servían para otorgar un carácter de simultaneidad entre los hechos narrados y el momento desde el que se narraban, aunque esto no siempre era así, pues muchas de estas frases servían también para diferenciar los momentos del presente real en comparación con aquellos que referían a un seudopresente.

En la clasificación del aspecto léxico, que refiere a la cualidad o modo de acción (actividades, realizaciones, logros o consecuciones y estados), se pudo observar que la mayoría de verbos refiere a actividades, lo que añade realismo a la descripción de los eventos, pues aunque se está narrando un recuerdo, la mención de estas actividades otorga también ese efecto de aparente realización durante el momento de habla. Lo curioso también fue notar, gracias a este análisis, un cambio en la atmósfera entre el presente real y el presente de las cosas pasadas, pues, mientras que en uno el dinamismo era por parte del exterior o de figuras externas, en el otro las acciones que designaban actividades eran *ejecutadas* por la protagonista, a consecuencia de que en ese tiempo pasado ella se visualizaba más cómoda y libre. Además, también se reafirmó el carácter subjetivo de la narración, pues la protagonista describe ampliamente cómo se siente y en esa comunicación expresa sus temores y más profundas reflexiones acerca del tiempo.

La clasificación del aspecto morfológico, que identifica las situaciones en acabadas o inacabadas, concluidas o aún en curso, demostró que en general la perspectiva del cuento es inacabada; esto está relacionado directamente con el uso del presente de indicativo y, aunque tiempo y aspecto no son lo mismo, —pues uno indica el momento de la acción y el otro qué cualidad posee— se confirma que la protagonista no quiere dejar atrás el pasado y busca traerlo a su presente a toda

costa. Aunque en algunos casos el aspecto es perfectivo, cuya actividad se muestra concluida, es más usual la enunciación de un pasado que intenta extenderse hacia el presente, extensión que se hace perceptible gracias a las propiedades del lenguaje.

Para finalizar el análisis estructural se abordó una categoría semántica más: el criterio nocional, que divide las acciones de movimiento, de percepción, de existencia, de pensamiento, de afección, entre otras. Los verbos que indican percepción son algunos de los más recurrentes, pues la protagonista se ha anunciado recostada y dentro de una habitación oscura, en consecuencia, es a partir del sentido del oído que tiene la capacidad no sólo de identificar lo que pasa a su alrededor, sino que además es gracias a los sonidos que se transporta del presente al pasado (le generan un recuerdo), asimismo, es el sonido el que la trae de vuelta, haciéndole ver cuál es el verdadero presente.

Todas estas consideraciones ayudaron a ordenar cronológicamente los eventos, pues se concretó la idea de que los momentos pasionales descritos con la figura del amante no son simultáneos al tiempo de habla, sino anteriores a él, aunque se muestren enunciados a partir de un presente; por ello el término de *presente de las cosas pasadas* es tan apropiado. Para abordar un poco más acerca de las diferencias entre el tiempo gramatical y el tiempo narrado, y observar sus repercusiones, se realizó un análisis que giró en torno a las categorías de tiempo, modo y voz que propone Gérard Genette.

Con la ayuda de esas categorías se afirmó que la narradora es de tipo autodiegético, la cual refiere a un personaje que es, al mismo tiempo, narrador de su historia; esto, junto con la unión de una focalización interna, reafirma la perspectiva limitada y totalmente subjetiva con la que se rige la narración. Es por tal motivo que el lector sólo cuenta con la información que la narradora otorga, aunque ello implique caer en los juegos temporales que ella misma va creando. Un giro determinante se dio al notar que, aunque se trata de una narración que utiliza en mayor medida el tiempo presente —lo que podría indicar una narración de tipo simultánea—, se trata, más bien, de una narración intercalada, pues la protagonista está narrando no sólo hechos actuales sino también vivencias pasadas (analepsis).

Con la mención de la figura del narratario se pudo argumentar la sugerencia de la figura del amante, pues en algunos momentos parece que la protagonista intenta entablar un diálogo con él, aunque eso no puede concretarse dado que él forma parte de sus recuerdos. Con ello se distingue también la figura marital, ante quien se muestra más lejana e incómoda, el motivo: la existencia de la figura marital no permite la presencia de la figura del amante, con quien la protagonista realmente quiere estar.

Las meditaciones en torno a la falta de correspondencia entre el tiempo gramatical y el tiempo narrado encontraron una explicación gracias a Luz Aurora Pimentel. Ella propone que aunque un narrador en primera persona no puede focalizar más allá de su conciencia, eso no lo limita a cambiar de perspectiva temporal y cognitiva, con lo que consigue desplazarse a través de varios puntos de vista; lo anterior permite tener una perspectiva narratorial, enfocada en el “yo” que narra, o figural, enfocada en el “yo” narrado.⁴

En el caso de “Árboles petrificados” esta idea de cambio de perspectivas se explica gracias a que, por un lado, el presente de las cosas pasadas, o pseudopresente, es narrado desde una perspectiva figural (lo que permite destacar la percepción de la personaje: dinámica y a gusto en la profundidad de sus recuerdos); por otro lado, el presente de las cosas presentes, o presente real de la ficción, es narrado desde una perspectiva narratorial (esa es la percepción que ayuda a ubicar el cambio en las escenas y en los tiempos, pues con elementos deícticos lo menciona, aunque muy sutilmente).

En general, esta clasificación de perspectivas posibilitó, además, añadir un análisis más a los verbos del cuento, esta vez para definir los tipos de presente, ya que éste tiene la capacidad de referir a otros momentos de habla. Gracias a esto se pudo afirmar que en la perspectiva narrativa se utilizan verbos en presente puntual, y en la perspectiva narratorial se utilizan verbos en presente narrativo que, como el presente histórico, puede desplazar el punto de habla a ciertas situaciones pasadas. Con lo anterior, la propuesta de lectura terminó por inclinarse a afirmar que los

⁴ Cfr. Luz Aurora Pimentel, *Relato en perspectiva*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 1998, p. 109.

primeros momentos narrados junto al amante son recuerdos comunicados por la protagonista, quien quisiera sumergirse en ellos para revivirlos y escapar de la realidad que la atormenta.

Por lo tanto, la mezcla de recuerdos, anhelos, preocupaciones y sentimientos son el engrane que pone en marcha los juegos temporales, los cuales claramente son motivados por la percepción de la protagonista. Ella no busca poner orden a sus ideas, pues éstas la invaden una detrás de otra tal como ocurre en la mente humana. Este modo de narrar, que asemeja el fluir de la conciencia, recibe el nombre de monólogo interior, pues justifica el carácter subjetivo, íntimo y emotivo del discurso literario. Para Ricoeur “Es digno de atención que los monólogos y los diálogos abran, en la trama puramente narrativa de la acción fingida, las fisuras que permiten el engarce de breves meditaciones, incluso de amplias especulaciones sobre la miseria del hombre abandonado al desgaste del tiempo”.⁵ Dicho de otra manera, como técnica narrativa es apropiada para reflejar una verdadera introspección, donde relucen todas las preocupaciones desencadenadas a partir de un tema tan complejo como lo es el tiempo que, en el caso del cuento, incluso aprueba percibir un mismo espacio de diferentes modos según las circunstancias.

Hasta ese momento del análisis los tiempos y los espacios (denominados real de la ficción y de la memoria) parecían corresponderse, había un ir y venir entre ambos; fue debido a la inserción de un tercer espacio y tiempo que la investigación tuvo que cambiar de rumbo y pasar a un nivel más cercano a la interpretación. Dadas las características de esta última etapa del cuento, se optó por considerar los símbolos y un par de figuras retóricas, pues ambos permiten otorgar una ampliación de sentido —necesaria por parte del lector para apropiarse del cuento y concretar una lectura—; a partir de ellas se pudo proponer un tiempo mítico y un tiempo profano, con lo que se buscó esclarecer qué es lo que ocurre al final del cuento.

Fue la presencia de elementos tan distintivos como la manzana, el jardín, la profecía y la insinuación de una pareja primigenia lo que sugirió la necesidad de

⁵ Paul Ricoeur. *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1996, p. 1035.

recurrir a lo simbólico, esto, a su vez, llevó a señalar en la protagonista un deseo por alcanzar el tiempo mítico, entendido éste como una especie de eternidad donde los amantes pudieran estar por fin juntos sin ninguna restricción temporal. No obstante, los detalles del nuevo lugar no completaban del todo la descripción de un paraíso edénico, pues los personajes no parecían encontrarse en un descanso eterno, mostraba aún preocupaciones y notaron todavía algunas señales de tiempo; la visión es desordenada desde el trayecto descrito para llegar al nuevo lugar, y nunca desaparecieron las características propias de la ciudad donde habitaba la protagonista.

Reparar en detalles como el anterior, marcó un contraste que puso en duda tal propuesta, lo que llevó a regresar en el cuento a buscar guiños específicos que no parecían unidos hasta que se llega a la parte final de la narración. La idea de muerte es uno de esos guiños, sugerida desde las primeras líneas del relato y velada por metáforas que atenúan la carga significativa, sin borrarla. Tanto metáforas como comparaciones —dos figuras retóricas que buscan resaltar algunas descripciones mediante similitudes— llevaron a cuestionar si no se trataba, más bien, de la inserción de un tiempo profano, entendido, en este contexto, como fuera de un concepto sagrado; la idea surge a partir de que un elemento religioso, el sonido de las campanas de una iglesia, inspira temor ante el anuncio de algo trágico: la muerte.

Cabe resaltar que para fines de esta investigación nada de lo expuesto en esos dos apartados fue en vano, pues sin duda la idea de un tiempo mítico se sugiere; se trata, no obstante, de una cuestión de anhelo: La protagonista intenta configurar una eternidad soñada, sin embargo, no logra verdaderamente llegar a ella. Este intento por inmiscuirse en ese tiempo ideal sigue siendo producto de sus preocupaciones y deseos, lo que corresponde entonces a un presente de las cosas futuras, o bien, una previsión de lo que le gustaría que pasara: una eternidad soñada.⁶

⁶ De acuerdo con Ricoeur: “la ficción multiplica las experiencias de eternidad, llevando así, de diversas formas, el relato a los límites de sí mismo. No debe sorprender esta multiplicación de las experiencias-límite, si se recuerda que cada obra de ficción despliega su propio mundo. Pero es en un mundo posible siempre diferente donde el tiempo se deja sobrepasar por la eternidad”. *Ibid.*, p. 1032.

Figuras y símbolos, trabajando en conjunto, permitieron problematizar la imagen más significativa del cuento, por el cual adquiere nombre: los árboles petrificados. Por un lado, el árbol como símbolo empata con la idea del tiempo mítico, por otro lado, la petrificación simboliza el castigo ante una falta, lo que recuerda que la relación entre los amantes siempre se mostró indebida. Pese a que la idea de pecado se sugiere, sobre todo por el simbolismo de la manzana en tanto fruto prohibido, no existe un arrepentimiento por parte de la protagonista, antes bien parece que ella está dispuesta a gastar toda posibilidad con tal de reunirse con el amado. La solución, por tanto, fue tomar las consideraciones de los dos tiempos propuestos (mítico y profano) y repensarlos uniendo todo lo abordado y sin exceder los límites de la obra literaria *per se*.

Fue necesario repensar el tiempo desde lo más simple. La relación entre tiempo y movimiento fue problematizada desde el primer capítulo de esta investigación, pero fue hasta el tercer capítulo que pudo retomarse de manera puntual. El tiempo, como concepto ya no subjetivo sino teórico, se encuentra profundamente vinculado con el de movimiento, pues se necesitan para efectuarse o para contabilizarse. Sin embargo, pese a su correspondencia, es posible pensar en el tiempo sin movimiento, pero resulta impensable la existencia de movimiento sin tiempo. Esa fue la clave para concluir la propuesta interpretativa, resumida, esta vez, gracias a la siguiente consideración de Ricoeur

el instante de Aristóteles solamente requiere de un corte realizado por el espíritu en la continuidad del movimiento, en tanto éste es numerable. Este corte puede ser cualquiera: *cualquier* instante es igualmente digno de ser presente. Pero en el presente agustiniano —diríamos hoy con Benveniste— es cualquier instante designado por el hablante como el “ahora” de su *enunciación*.⁷

Como puede observarse, la idea de presente y de instante también están estrechamente relacionadas, por lo que es posible afirmar que el presente dura apenas un instante, antes de que se convierta en pasado; eso es justo lo que la protagonista trata de anular: no quiere que los momentos felices, donde se siente

⁷ *Ibid.*, p. 655.

completa, sean parte del pasado, por ello busca un eterno presente. Lo persigue, primero, desde su enunciación, trasladando su discurso a los momentos vividos y pronunciándolos actuales, latentes; lo persigue, después, buscando la eternidad en el instante. Tal cuestión puede ser concebida a partir de una única posibilidad: habitar el presente sólo es posible congelando el instante, *petrificándolo*, pues sin tiempo no puede haber movimiento, lo que significa que tampoco pueden haber acciones; así, los amantes no tienen que separarse y la figura marital no llega nunca. Pero tal posibilidad tiene un costo muy alto, ya que se pierde también el dinamismo de la vida: “Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...” (p. 246). De este modo, el análisis del cuento y la propuesta de lectura concluyen tomando la imagen del árbol petrificado como una proyección de la protagonista intentando permanecer en el presente, congelando el instante, negándose a que lo infortunado del futuro llegue y a dejar ir las dichas hacia el pasado.

Si a partir de lo anterior aún surge la pregunta “¿era necesario realizar todo ese estudio sobre términos gramaticales, categorías narrativas y referentes simbólicos?”. La respuesta es afirmativa en la medida en que con ello se logró cumplir con todos los objetivos planteados para esta investigación; además, respetó el proceder hermenéutico del que partió, ya que, aunque el segundo capítulo de esta investigación explicó algunos fenómenos en el discurso literario, se buscó ir uniendo las piezas para empezar a construir una interpretación; como muestra de ello, se demostró que el uso de tiempos verbales, en un cuento como este, no es un simple ornamento, ya que de hecho este fenómeno es el reflejo más fiel de la preocupación por el paso del tiempo y cómo esto influye en el modo en que es percibido. Como muestra se menciona un ejemplo destacable, no añadido previamente, a partir de dos de las oraciones más representativas del cuento:

- A. Vivimos una noche que no nos pertenece.
- B. Vivimos una noche siempre nuestra.

Tanto en A como en B la conjugación del verbo “vivir” puede corresponder tanto a un tiempo presente como a un pretérito perfecto simple (ambos de modo indicativo), es decir, puede entenderse como algo actual que describe el momento

mismo de la enunciación —estamos viviendo—, o puede entenderse como algo ocurrido en el pasado —en aquel entonces vivimos—. Esta confusión entre presente y pretérito es el ejemplo ideal para resumir lo que ocurre en el cuento, ya que la narración lo muestra, intencionalmente, de manera confusa.

Para decidir entre uno y otro entran en juego otras consideraciones del cuento, lo que permite postular que A refiere a un recuerdo, se trata de una analepsis desde el punto de vista narrativo, lo que puede considerarse también como un presente narrativo, conveniente para describir el fenómeno de un presente con sentido de pretérito. En el caso de B el aspecto morfológico inacabado es indicado gracias al adverbio temporal “siempre”, que anula una temporalidad específica y que señala una iteración, figura retórica que indica acciones que se repiten.

Al final de “Árboles petrificados” se entiende que la noche ajena (A), prohibida por significar adulterio, ha quedado en el pasado, es la noche que la protagonista recuerda y a partir de la cual crea un ideal: una noche siempre presente (B), siempre de ellos, lo que consiguen petrificándose en el instante. De este modo “el trabajo de pensamiento *que opera* en toda configuración narrativa termina en una *refiguración* de la experiencia temporal”.⁸ El tiempo ha adquirido, entonces, un nuevo significado a partir del modo en que la narración es presentada.

Finalmente, queda decir que “Árboles petrificados”, en general, logra proyectar la subjetividad del tiempo partiendo del modo en que es percibido, desde lo lingüístico hasta llegar a lo simbólico; con ello lo problematiza, lo define, lo caracteriza, lo anula, lo reinterpreta, lo construye y lo narra. Afirma Ricoeur, también en las conclusiones de su estudio, que

el tiempo posee otra manera de envolver al relato: la de suscitar la formación de modos discursivos distintos del modo narrativo, que expresen, de distinta manera, su profundo enigma. Viene así un momento, en una obra consagrada al poder que posee la narración de elevar el tiempo al lenguaje, en que es preciso confesar que el relato no es todo y que el tiempo se dice

⁸ *Ibid.*, p. 635.

también de otro modo, porque, para el propio relato, sigue siendo lo inescrutable.⁹

El tiempo, después de todo, sigue siendo algo que está más allá de nuestras manos, y el relato —con sus posibilidades infinitas— no hace más que mostrar su complejidad, a través de tramas que mimetizan verdaderas inquietudes humanas, como el profundo apego al pasado, la incapacidad para soltar, dejar ir; el gusto por idealizar el futuro, y también el temor ante la incertidumbre de su llegada, y, en última instancia, la pena por la fugacidad del presente junto con la inquietud por el sentimiento de ser incapaz de aprovecharlo en su totalidad.

⁹ *Ibid.*, p. 1034.

Bibliografía

- Álamo Felices, Francisco, "El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración", *Lingüística y literatura*, núm. 64, Universidad de Antioquia, Colombia, 2013. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548729010>
- Alarcos Llorach, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Espasa, Madrid, 1999.
- Bajtín, Mijail, *Teoría estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.
- Benveniste, Émilie, *Problemas de lingüística general I*, Siglo XXI Editores, México, 1989.
- Benveniste, Émilie, *Problemas de lingüística general II*, Siglo XXI Editores, México, 1997.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, 8ª ed., México, 1997.
- Beristáin, Helena, *Gramática estructural de la lengua española*, 2ª ed., Limusa, México, 2017.
- Borges, Jorge Luis, *Borges esencial*, Real Academia de la Lengua Española/Asociación de Academias de la lengua Española, Alfaguara, Portugal, 2017.
- Cardoso, Regina y Laura Sánchez (ed.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey en colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana México, 2009.
- Cázares, Laura, "Personajes femeninos en los cuentos de Amparo Dávila: Repeticiones y variaciones", *Casa del tiempo*, vol. II, núm. 14-15, Daniel Toledo Beltrán (director), UAM, México, 2009, p. 77. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/index.php
- Chevalier, Jean (dir.), *Diccionario de símbolos*, Herder, España, Sexta ed., 1999.

- Chimal, Alberto, "Sobre Amparo Dávila: la vía del oscurecimiento", en *Transgresión femenina: Estudios sobre quince escritoras mexicanas (1900-1946)*, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), Floricanto, California, 2010.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2005.
- Cohen, Sandro, *Redacción sin dolor*, 6ª ed., Sandro Cohen, Planeta, México, 2014.
- Dávila, Amparo, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009.
- Dávila, Amparo, "La semblanza de mi muerte", en *El Universal*, México, 2020. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/fallece-la-escritora-mexicana-amparo-davila>
- Dávila, Amparo, "Mi actitud literaria", en *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, Regina Cardoso, Laura Cázares, (eds.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.
- Díaz, José Luis, "Persona, mente y memoria", *Salud Mental*, vol. 32, no. 6, Instituto Nacional de Psiquiatría Ramón de la Fuente Muñiz, México, 2009, pp. 513-526. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58212267009>.
- Eliade, Mircea, *El mito del eterno retorno*, Emecé editores, Buenos Aires, 2001.
- Eliade, Mircea *Lo sagrado y lo profano*, 4ª ed., Guadarrama / PuntoOmega, 1981, p. 39. Recuperado de <https://docs.google.com/viewer?a=v&pid=sites&srcid=ZGVmYXVsdGRvbWFpbm9hbG1hY2VuZGVsYXRyYWRpY2lvbnxneDo3NjQzYzRmMTc0YzcyOTE5>
- Genette, Gérard, *Figuras III*, Lumen, Barcelona, 1972.
- Gutiérrez Araus, María Luz, *Formas temporales del pasado en indicativo*, Arco Libros, Madrid, 1995.
- Herodoto, *apud*, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995.

- Lopátegui, Patricia Rosas (comp.), *Transgresión femenina: Estudios sobre quince escritoras mexicanas (1900-1946)*, Floricanto, California, 2010.
- Lorenzo Jaime y Severino Salazaar, “Entrevista con Amparo Dávila”, en *Temas y variaciones de la literatura*, José Francisco Conde Ortega (coord.), vol. 6, UAM Azcapotzalco, México, 1995. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11191/1400>
- Lorenzo, Jaime y Severino Salazaar, “La narrativa de Amparo Dávila”, en *Temas y variaciones de la literatura*, José Francisco Conde Ortega (coord.), vol. 6, UAM Azcapotzalco, México, 1995. Recuperado de <http://hdl.handle.net/11191/1386>
- Luker, Manfred, “La universalidad del símbolo del árbol”, *El mensaje de los símbolos. Mitos, culturas y religiones*. Claudio Gancho (trad.), Herder, Barcelona, 2000.
- Luna Martínez, América, “Amparo Dávila o la feminidad contrariada”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2008. Recuperado de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero39/adavila.html>
- Munguía Zatarain, Irma, *et. al., Gramática. Lengua española. Reglas y ejercicios*, México, Larousse, 2007.
- Paz, Octavio, *La llama doble*, Seix Barral/ Editorial Planeta Mexicana, México, 2008.
- Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, México, 2001.
- Pimentel, Luz Aurora, *El relato en perspectiva: Estudios de teoría narrativa*, Siglo XXI Editores/Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 1998.
- Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Glosario de términos gramaticales*, Ediciones Universidad de Salamanca, España, 2000.
- Real Academia Española, *Gramática esencial de la lengua española de Manuel Seco*, Espasa, Madrid, 1999.

- Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española, *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, México, 2010.
- Reis, Carlos, *Diccionario de Narratología*, apud, Francisco Álamo Felices, “El monólogo como modalidad del discurso del personaje en la narración”, *Lingüística y literatura*, núm. 64, Universidad de Antioquia, Colombia, 2013. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=476548729010>
- Ricoeur, Paul, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
- Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, Editorial Trotta, Madrid, 2010.
- Ricoeur, Paul, *La metáfora viva*, 2ª ed., Editorial Trotta/Ediciones cristiandad, Madrid, 2001.
- Ricoeur, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Graciela Monges Nicolau (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2004.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2008.
- Ricoeur, Paul, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 2009.
- Rojo, Guillermo, “Relaciones entre temporalidad y aspecto en el verbo español”, en *Tiempo y aspecto en español*, Ignacio Bosque, et. al., Ediciones Cátedra, España, 1990.
- Romano Hurtado, Berenice, “Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*, en Amparo Dávila. *Bordar en el abismo*, Regina Cardoso, Laura Cázares (edit.), Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2009.

Samaranch, Francisco de P., "Introducción a la «Poética» de Aristóteles", en Aristóteles, *Poética*, Aguilar, España, 1966.

San Agustín, *apud*, Paul Ricoeur, *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Agustín Neira (trad.), Siglo XXI Editores, México, 1995.

Suárez, Mariana Libertad, "Amparo Dávila: sin urgencia y con sentido", en *Transgresión femenina: Estudios sobre quince escritoras mexicanas (1900-1946)*, Patricia Rosas Lopátegui (comp.), Floricanto, California, 2010.

Sullá, Enric, *Teoría de la novela*, Crítica, Barcelona, 2001.

Tacca, Óscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1985.

ANEXO 1. CUENTO

Árboles petrificados¹

Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Llueve. Escucho la lluvia cayendo lenta y los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. Pasa el último camión de medianoche. Medianoche, también entonces era la medianoche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve. Somos dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse. Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño. Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también. Estamos de vuelta. Ha pasado el tiempo, minutos o años, ya nada está igual. Todo se ha transformado. Se abren jardines y huertos; se abre una ciudad bajo el sol, y un templo olvidado resplandece. Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte, y me ciño de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida. La desesperanza florece en una pasión que está más allá de las palabras y las lágrimas. “Es muy tarde” dices. “Tendrás que irte...” Me siento al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza

¹ Versión extraída de: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 243-246.

a caérseme en pedazos. Las campanas siguen tocando y llegan cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos envuelve como un agua azul llena de peces. Llegamos cogidos de la mano hasta la puerta y nos besamos allí como los que se besan en los muelles. La puerta se cierra tras de ti y es como una página que termina y uno quisiera alargar toda la vida. No logro entender que ya te has ido y que estoy de nuevo sola. Abro la ventana y el aire frío del amanecer me azota la cara. Tiemblo de pies a cabeza y comienzo de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o termine como niebla que la luz deshace. Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen. Quiero verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora, después de esta noche... Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen. Ha entrado a ver si estoy dormida, me está mirando, suspira fastidiado, enciende un cigarrillo, busca junto al teléfono si hay recados, sale, camina por la estancia, conecta el radio, ya no hay nada, es tarde, sólo *music for dancing*, recorre todas las estaciones, va hacia la cocina, abre el refrigerador, no ha de haber cenado, dijo que no le guardara nada, hay un poco de pollo, si quiere puede hacer un sándwich, ya tiró algo, siempre tan torpe, está cantando ahora, debe estar muy contento. Sigue lloviendo. Suenan las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas...? Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me quedé con ellos entre las manos... No sé bien lo que te estoy diciendo, he caído dentro de un remolino de sorpresas y turbación. Nunca me han regalado flores, es la primera vez, quisiera decírtelo pero empezamos a hablar de cosas que no nos pertenecen mientras yo arreglo los claveles en un florero. Tú miras los libros del estante y los hojeas mostrando un desmedido interés. Sé que los dos estamos huyendo de este momento o de las palabras directas, de una emoción que nos aturde y nos ciega como una luz incandescente. Nos quedamos suspendidos sobre el instante mientras un claxon suena en la esquina como si sonara en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se desvanece y pierde todo

sentido. Sólo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una armadura. Quisiera vivir este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros. Pienso en una ciudad donde pudiéramos caminar por las calles sin que nadie nos conociera ni nos saludara, estar tirados en una playa sola o vagar por el campo cogidos de la mano. Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado. Te miro fijamente, quiero aprenderte bien para cuando sólo quede tu recuerdo y tenga que descifrar lo que no me dices ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se van contigo. No sé decir las cosas que siento. Tal vez algún día te las escriba sentada frente a otra ventana. No sé tampoco hasta dónde soy feliz. Cada despedida es un estarse desangrando, un dolor que nos asesina lentamente. Estamos llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos confina en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos queda demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no sabemos qué hacer con nuestros cuerpos y las palabras. Miras el reloj. El tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no estás conmigo, cuando nos separamos y nos falta la mitad del cuerpo... Siento que me está mirando fijamente y suspira, debe estar cansado, bosteza, ha de ser ya muy tarde, bosteza otra vez y comienza a desnudarse. La ropa va cayendo sobre la silla, la cama se hunde cuando se sienta a quitarse los zapatos. Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano empieza a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo avanza la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles pasan cada vez más rápido, noventa, cien, una niña llora sentada en la banqueta, necesito llegar pronto, la calle se alarga hasta la eternidad, un hombre me saluda y sonrío, no quiero hacerte esperar, paso las luces rojas, sólo importa llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. Corro hacia ti y nos

abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo. La noche ha caído sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos estaba esperando. El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados hemos estado siempre, aquí seguiremos sin despedidas ni distancias en un continuo revivir. Suenan las doce en esta noche perdurable. Han pasado mil años, han pasado un segundo o dos. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Miramos la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. Miramos las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No hables ahora, guárdame en tus manos. Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado. Velada por nubes altas pasa la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Se anudan las palabras en la garganta, son demasiado usadas para decirlas. Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...

ANEXO 2. TABLA DE EQUIVALENCIAS EN LA NOMENCLATURA DE LOS TIEMPOS VERBALES²

NAA*	NAB**	Primera persona del singular de amar / comer / partir
Para el indicativo		Ejemplos
Presente	Presente	amo / como / parto
Pretérito imperfecto	Copretérito	amaba / comía / partía
Pretérito perfecto simple	Pretérito	amé / comí / partí
Pretérito perfecto compuesto	Antepresente	he amado / he comido / he partido
Pretérito anterior	Antepretérito	hube amado / hube comido / hube partido
Pretérito pluscuamperfecto	Antecopretérito	había amado / había comido / había partido
Futuro	Futuro	amaré / comeré / partiré
Futuro perfecto	Antefuturo	habré amado / habré comido / habré partido
Condicional	Pospretérito	amaría / comería / partiría
Condicional perfecto	Antepospretérito	habría amado / habría comido / habría partido
Para el subjuntivo		Ejemplos
Presente	Presente	ame / coma / parta
Pretérito imperfecto	Pretérito	amara o amase / comiera o comiese / partiera o partiese
Pretérito perfecto	Antepresente	haya amado / haya comido / haya partido
Pretérito pluscuamperfecto	Antepretérito	hubiere o hubiese amado / hubiera o hubiese comido / hubiera o hubiese partido
Futuro	Futuro	amara / comiere / partiere
Futuro perfecto	Antefuturo	hubiere amado / hubiere comido / hubiere partido
Para el imperativo		Ejemplos
Presente	Presente	ama tú / come tú / comé vos / parte tú, partí vos

² Extraída de: Sandro Cohen, *Redacción sin dolor*, 6ª ed., Planeta, México, 2014, p. 315.

*Nomenclatura académica actual.

**Nomenclatura de Andrés Bello.

ANEXO 3. TIEMPO LINGÜÍSTICO O TIEMPO DEL HABLA

Árboles petrificados³

Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Llueve. Escucho la lluvia cayendo lenta y los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. Pasa el último camión de medianoche. Medianoche, también entonces era la medianoche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve. Somos dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse. Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño. Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también. Estamos de vuelta. Ha pasado el tiempo, minutos o años, ya nada está igual. Todo se ha transformado. Se abren jardines y huertos; se abre una ciudad bajo el sol, y un templo olvidado resplandece. Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte, y me ciño de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida. La desesperanza florece en una pasión que está más allá de las palabras y las lágrimas. “Es muy tarde” dices. “Tendrás que irte...” Me siento al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza










³ Versión extraída de: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 243-246.

a caérseme en pedazos. Las campanas **siguen** tocando y **llegan** cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos **envuelve** como un agua azul llena de peces. **Llegamos** cogidos de la mano hasta la puerta y nos **besamos** allí como los que se **besan** en los muelles. La puerta se **cierra** tras de ti y es como una página que **termina** y uno **quisiera** alargar toda la vida. No **logro** entender que ya te **has ido** y que **estoy** de nuevo sola. **Abro** la ventana y el aire frío del amanecer me **azota** la cara. **Tiemblo** de pies a cabeza y **comienzo** de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se **desvanezca** o **termine** como niebla que la luz **deshace**. **Vivimos** una noche que no nos **pertenece**, **hemos robado** manzanas y nos **persiguen**. **Quiero** verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora, después de esta noche... **Ha llegado**. La llave **da** vuelta en la cerradura. La puerta se **abre**. **Voy a fingir**⁴ que duermo para que no me **moleste**, no **quiero** que me **interrumpa** ahora que **estoy** en esa noche, esa que él no **puede** recordar, noches y días sólo nuestros, que no le **pertenecen**. **Ha entrado** a ver si **estoy** dormida, me **está** mirando, **suspira** fastidiado, **enciende** un cigarrillo, **busca** junto al teléfono si **hay** recados, **sale**, **camina** por la estancia, **conecta** el radio, ya no **hay** nada, **es** tarde, sólo *music for dancing*, **recorre** todas las estaciones, **va** hacia la cocina, **abre** el refrigerador, no **ha** de haber **cenado**, **dijo** que no le **guardara** nada, **hay** un poco de pollo, si **quiere** **puede** hacer un sándwich, ya **tiró** algo, siempre tan torpe, **está** cantando ahora, **debe** estar muy contento. **Sigue** lloviendo. **Suenan** las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día **había llovido** en la madrugada y la mañana **estaba** un poco fresca, ¿te **acuerdas**...? **Llegaste** muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me **quedé** con ellos entre las manos... No **sé** bien lo que te **estoy** diciendo, **he caído** dentro de un remolino de sorpresas y turbación. Nunca me **han regalado** flores, **es** la primera vez, **quisiera** decírtelo pero **empezamos** a hablar de cosas que no nos **pertenecen** mientras yo **arreglo** los claveles en un florero. Tú **miras** los libros del estante y los **hojeas** mostrando un desmedido interés. **Sé** que los dos **estamos** huyendo de este momento o de las palabras directas, de una emoción que

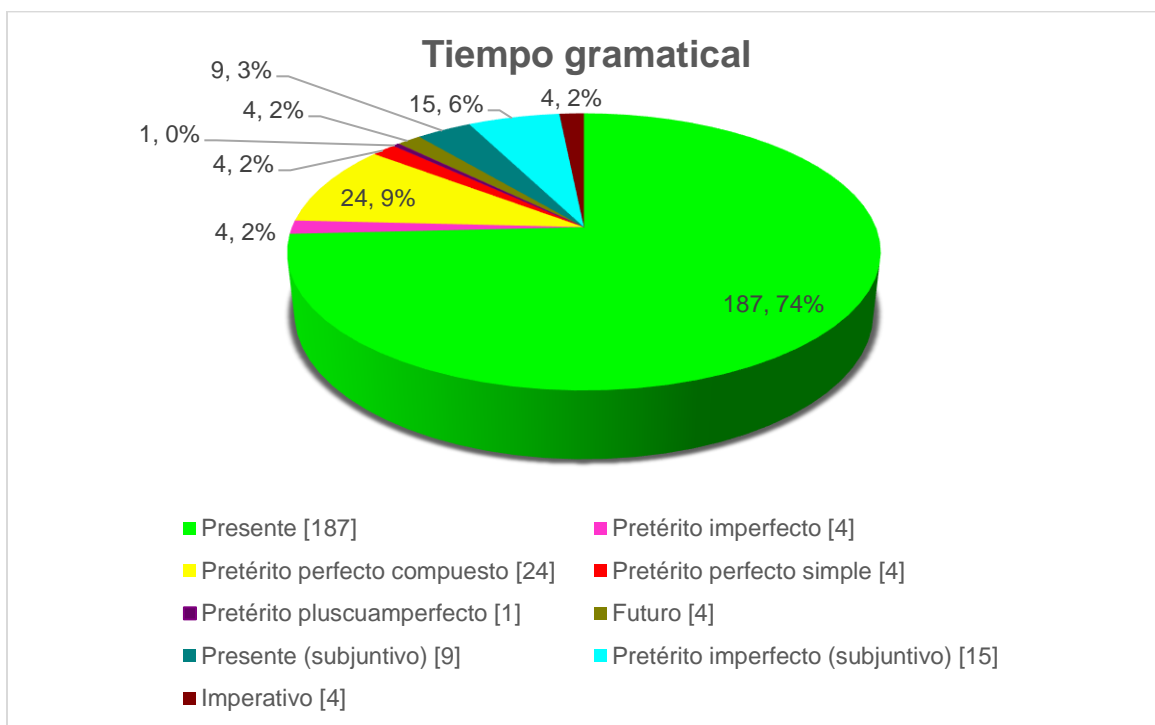
⁴ Pese a que la expresión “Voy a fingir” tiene como base el verbo “ir” en presente de indicativo, su uso con la preposición “a” y un verbo en infinitivo es usualmente utilizada en el habla cotidiana para denotar una acción futura, como en los ejemplos: *voy a ir antes de que cierren*, *vamos a intentar de nuevo el siguiente año*, que pueden referirse a un futuro inmediato o a plazo indefinido, tal como lo hace el futuro simple de indicativo; es por esta razón que he decidido señalarla de color verde olivo, elegido en las acotaciones para ese tiempo.

nos **aturde** y nos **ciega** como una luz incandescente. Nos **quedamos** suspendidos sobre el instante mientras un claxon **suena** en la esquina como si **sonara** en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se **desvanece** y **pierde** todo sentido. Sólo **tienen** validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos **sentamos** junto a la ventana y **miramos** hacia afuera como si **estuviéramos** dentro de una jaula o de una armadura. **Quisiera** vivir este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros. **Pienso** en una ciudad donde **pudiéramos** caminar por las calles sin que nadie nos **conociera** ni nos **saludara**, estar tirados en una playa sola o vagar por el campo cogidos de la mano. **Quisiera** conocer contigo el mundo, **quisiera** entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado. Te **miro** fijamente, **quiero** aprenderte bien para cuando sólo **quede** tu recuerdo y **tenga** que descifrar lo que no me **dices** ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se **van** contigo. No **sé** decir las cosas que siento. Tal vez algún día te las **escriba** sentada frente a otra ventana. No **sé** tampoco hasta dónde **soy** feliz. Cada despedida **es** un estarse desangrando, un dolor que nos **asesina** lentamente. **Estamos** llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos **confina** en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos **queda** demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no **sabemos** qué hacer con nuestros cuerpos y las palabras. **Miras** el reloj. El tiempo **es** una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después **vendrá** la tarde vacía como esas cuando no **estás** conmigo, cuando nos **separamos** y nos **falta** la mitad del cuerpo... **Siento** que me **está** mirando fijamente y **suspira**, **debe** estar cansado, **bosteza**, **ha** de ser ya muy tarde, **bosteza** otra vez y **comienza** a desnudarse. La ropa **va** cayendo sobre la silla, la cama se **hunde** cuando se **sienta** a quitarse los zapatos. Se **mete** bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano **empieza** a acariciarme. **Quisiera** poder decirle que no me **toque**, que **es** inútil, que no **estoy** aquí, que sus labios no **busquen** los míos, yo ya **he salido**, **estoy** lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo **avanza** la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles **pasan** cada vez más rápido, noventa, cien, una niña **llora** sentada en la banqueta, **necesito** llegar pronto, la calle se **alarga** hasta la eternidad, un hombre me **saluda** y **sonríe**, no **quiero**

hacerte esperar, **paso** las luces rojas, sólo **importa** llegar, me **has estado** esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso **es** tan cierto nuestro encuentro, no **hay** otra manera de decirlo. **Corro** hacia ti y nos **abrazamos** largamente. **Caminamos** cogidos de la mano. **Caminamos** hacia el fin del mundo. La noche **ha caído** sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles **están** desiertas, **somos** los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos **estaba** esperando. El tiempo **ha dejado** de ser una angustia. **Estamos** tan completos que no **deseamos** hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros **revolotean** entre las ramas, **caen** hojas. **Estamos** unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que **somos** hoy y **hemos logrado** rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados **hemos estado** siempre, aquí **seguiremos** sin despedidas ni distancias en un continuo revivir. **Suenan** las doce en esta noche perdurable. **Han pasado** mil años, **han pasado** un segundo o dos. Los pájaros **revolotean** entre las ramas, **caen** hojas. **Miramos** la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. **Miramos** las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No **hables** ahora, **guárdame** en tus manos. **Conserva** la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio **pesa** enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se **ha borrado**. Velada por nubes altas **pasa** la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros **revolotean** entre las ramas, caen hojas. Se **anudan** las palabras en la garganta, **son** demasiado usadas para decirlas. **Vivimos** una noche siempre nuestra. Me **afianzo** a tus manos y a tus ojos. **Es** tan claro el silencio que nuestra sangre se **escucha**. El alumbrado de las calles **ha palidecido**. Ni un alma **transita** por ninguna parte. Los árboles que nos rodean **están** petrificados. Tal vez ya **estamos** muertos... tal vez **estamos** más allá de nuestro cuerpo...

TABLA NÚMERO 1. TIEMPO GRAMATICAL		
Modo	Tiempos verbales	Color
Indicativo	Presente	
	Pretérito imperfecto	
	Pretérito perfecto compuesto	
	Pretérito perfecto simple	
	Pretérito pluscuamperfecto	
	Futuro	
Subjuntivo	Presente	
	Pretérito imperfecto	
Imperativo		

Fuente: Elaboración propia, con parte de la información retomada de Sandro Cohen, *Redacción sin dolor*, 6ª ed., Planeta, México, 2014, p. 315.



Fuente: Elaboración propia.

ANEXO 4. CRITERIOS SEMÁNTICOS EN LOS VERBOS: ASPECTUAL Y NOCIONAL

Árboles petrificados⁵

Es⁶ de noche, ESTOY acostada y sola. Todo **PESA** sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me **caen**⁷ encima como el silencio y la soledad que me **APRISIONAN**. *Llueve*⁸. **Escucho** la lluvia cayendo lenta y los automóviles que **pasan** veloces. El silbato de un vigilante **suenan** como un grito agónico. **Pasa** el último camión de medianoche. Medianoche, también entonces ERA la medianoche... **Reposamos**, la respiración se *ha ido calmando* y ES cada vez más leve. SOMOS dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que **SABE** que **tiene** la eternidad para **mirarse**. Nada que no SEA nosotros mismos **IMPORTA** ahora, sorprendidos por una verdad que sin **saberlo conocíamos**. Nos **hemos buscado** a tientas desde el otro lado del mundo, **PRESINTIÉNDONOS** en la soledad y el sueño. Aquí ESTAMOS. **Reconociéndonos** a través del cuerpo. Nos **HEMOS QUEDADO** inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano *vuelve a acariciarme* y nuestros labios se **encuentran**. Una ola ardiente nos *inunda*, **caemos** nuevamente, nos **hundimos** en un agua profunda y nos **perdemos** juntos. **Suspiras**. Yo también. ESTAMOS de vuelta. **HA PASADO** el tiempo, minutos o años, ya nada ESTÁ igual. Todo se **ha transformado**. Se **abren** jardines y huertos; se **abre** una ciudad bajo el sol, y un templo olvidado **RESPLANDECE**. Afuera **TRANSCURRE** plácida la noche y en el viento **llega** un lejano rumor de campanas. No **quisiera escucharlas**. **Suenan** a ausencia y a muerte, y me **ciño** de nuevo a tu cuerpo como si me **afianzara** a la vida. La desesperanza **florece** en una pasión que ESTÁ más allá de las palabras y las lágrimas. “Es muy tarde” **dices**. “Tendrás⁹ que *irte*...” Me **siento** al borde de la cama como si ESTUVIERA a la orilla del mundo, del espacio en que **hemos navegado** como planetas reencontrados. Te **contemplo** **vistiéndote** con prisa y sin cuidado, yo me **pongo** una bata con desgano y **tengo que hacer** un gran esfuerzo para **levantarme**

⁵ Versión extraída de: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 243-246.

⁶ Las conjugaciones del verbo “ser”, junto con “estar” y “parecer” pertenecen a la clasificación de verbos copulativos.

⁷ Verbo inacusativo, igual que florecer y llegar.

⁸ Verbo impersonal. Mismo caso con inundar y resplandecer,

⁹ Verbo modal, igual que poder. Perífrasis verbal modal, mismo caso en “tengo que hacer”.

y **caminar** hasta la puerta a **despedirte**. No **hablamos**. Pueden **oírnos** y **descubrir** que nos **hemos amado** apresurada y clandestinamente en esta noche que **empieza a caérseme** en pedazos. Las campanas **siguen tocando** y **llegan** cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos **envuelve** como un agua azul llena de peces. **Llegamos** cogidos de la mano hasta la puerta y nos **besamos** allí como los que se **besan** en los muelles. La puerta se **cierra** tras de ti y ES como una página que **termina** y uno **quisiera alargar** toda la vida. No **logro entender** que ya te **has ido** y que ESTOY de nuevo sola. **Abro** la ventana y el aire frío del amanecer me **azota** la cara. **Tiemblo** de pies a cabeza y **comienzo de pronto a SENTIR** miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se **desvanezca** o **termine** como niebla que la luz **deshace**. **Vivimos** una noche que no NOS PERTENECE, **hemos robado** manzanas y nos **persiguen**. **Quiero verme** el rostro en un espejo, **saber** cómo SOY ahora, después de esta noche... **Ha llegado**. La llave **da** vuelta en la cerradura. La puerta se **abre**. **Voy a fingir** que **duermo** para que no me **moleste**, no **quiero** que me **interrumpa** ahora que ESTOY en esa noche, esa que él no puede **recordar**, noches y días sólo nuestros, que no le **PERTENECEN**. **Ha entrado** a ver si ESTOY dormida, me **está mirando**, **suspira** fastidiado, **enciende** un cigarrillo, **busca** junto al teléfono si **HAY** recados, **sale**, **camina** por la estancia, **conecta** el radio, ya no **HAY** nada, ES tarde, sólo music for dancing¹⁰, **recorre** todas las estaciones, **va** hacia la cocina, **abre** el refrigerador, no **ha de haber cenado**, **dijo** que no le **guardara** nada, **HAY** un poco de pollo, si **quiere puede hacer** un sándwich, ya **tiró** algo, siempre tan torpe, **está cantando** ahora, debe ESTAR muy contento. **Sigue lloviendo**. **Suenan** las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día **había llovido** en la madrugada y la mañana ESTABA un poco fresca, ¿te **acuerdas**...? **Llegaste** muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me **QUEDÉ** con ellos entre las manos... No **SÉ** bien lo que te **ESTOY diciendo**, **he caído** dentro de un remolino de sorpresas y turbación. Nunca me **han regalado** flores, ES la primera vez, **quisiera decírtelo** pero **empezamos a hablar** de cosas que no nos **PERTENECEN** mientras yo **arreglo** los claveles en un florero. Tú **miras** los libros del estante y los **hojeas** mostrando un desmedido interés. **SÉ** que los dos **ESTAMOS huyendo** de este momento o de las

¹⁰ Las cursivas son del original.

palabras directas, de una emoción que nos **ATURDE** y nos **CIEGA** como una luz incandescente. Nos **QUEDAMOS** suspendidos sobre el instante mientras un claxon **suená** en la esquina como si **sonara** en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se **desvanece** y **pierde** todo sentido. Sólo **tienen** validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos **sentamos** junto a la ventana y **miramos** hacia afuera como si ESTUVIERAMOS dentro de una jaula o de una armadura. **Quisiera** **vivir** este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros. **Pienso** en una ciudad donde **pudiéramos** **caminar** por las calles sin que nadie nos **conociera** ni nos **saludara**, ESTAR tirados en una playa sola o **vagar** por el campo cogidos de la mano. **Quisiera** **conocer** contigo el mundo, **quisiera** **entrar** contigo en el sueño y **despertar** siempre a tu lado. Te **miro** fijamente, **quiero** **aprenderte** bien para cuando sólo **QUEDE** tu recuerdo y **TENGA** que **descifrar** lo que no me **dices** ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se **van** contigo. No **SÉ** **decir** las cosas que **SIENTO**. Tal vez algún día te las **escriba** sentada frente a otra ventana. No **SÉ** tampoco hasta dónde SOY feliz. Cada despedida ES un **ESTARSE desangrando**, un dolor que nos **asesina** lentamente. ESTAMOS llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos **confina** en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos **QUEDA** demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no **SABEMOS** qué **hacer** con nuestros cuerpos y las palabras. **Miras** el reloj. El tiempo ES una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después **vendrá** la tarde vacía como esas cuando no ESTÁS conmigo, cuando nos **separamos** y nos **falta** la mitad del cuerpo... **SIENTO** que me **ESTÁ mirando** fijamente y **suspira**, **debe** ESTAR cansado, **bosteza**, ha de SER ya muy tarde, **bosteza** otra vez y **comienza a desnudarse**. La ropa **va cayendo** sobre la silla, la cama se **hunde** cuando se **sienta** a **quitarse** los zapatos. Se **mete** bajo las cobijas **pegándose** a mi cuerpo y su mano **empieza a acariciarme**. **Quisiera** poder **decirte** que no me **toque**, que ES inútil, que no ESTOY aquí, que sus labios no **busquen** los míos, yo ya **he salido**, ESTOY lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, **oyendo** el zumbido de las llantas sobre el pavimento, **viendo** de reojo cómo **avanza** la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles **pasan** cada vez más rápido, noventa, cien, una niña **llora** sentada en la banqueta, **necesito** **llegar** pronto, la calle se **alarga** hasta la eternidad,

un hombre me **saluda** y **sonríe**, no **quiero** hacerte esperar, **paso** las luces rojas, sólo **importa** **llegar**, me **has estado esperando** a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no **HAY** otra manera de decirlo. **Corro** hacia ti y nos **abrazamos** largamente. **Caminamos** cogidos de la mano. **Caminamos** hacia el fin del mundo. La noche **ha caído** sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles **ESTÁN** desiertas, **SOMOS** los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos **ESTABA ESPERANDO**. El tiempo **ha dejado de ser** una angustia. **ESTAMOS** tan completos que no **DESEAMOS** **hacer** nada, sólo **sentarnos** en esta banca y **QUEDARNOS** como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros **revolotean** entre las ramas, **caen** hojas. **ESTAMOS** unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que **SOMOS** hoy y **hemos logrado** **rescatar** de la rutina de los días iguales. Aquí sentados **HEMOS ESTADO** siempre, aquí **SEGUIREMOS** sin despedidas ni distancias en un continuo **revivir**. **Suenan** las doce en esta noche perdurable. **Han pasado** mil años, **han pasado** un segundo o dos. Los pájaros **revolotean** entre las ramas, **caen** hojas. **Miramos** la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. **Miramos** las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No **hables** ahora, **guárdame** en tus manos. **Conserva** la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio **pesa** enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se **ha borrado**. Velada por nubes altas **pasa** la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros **revolotean** entre las ramas, **caen** hojas. Se **anudan** las palabras en la garganta, son demasiado usadas para decirlas. **Vivimos** una noche siempre nuestra. Me **afianzo** a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se **escucha**. El alumbrado de las calles **ha palidecido**. Ni un alma **transita** por ninguna parte. Los árboles que nos rodean **ESTÁN** petrificados. Tal vez ya **ESTAMOS** muertos... tal vez **ESTAMOS** más allá de nuestro cuerpo...

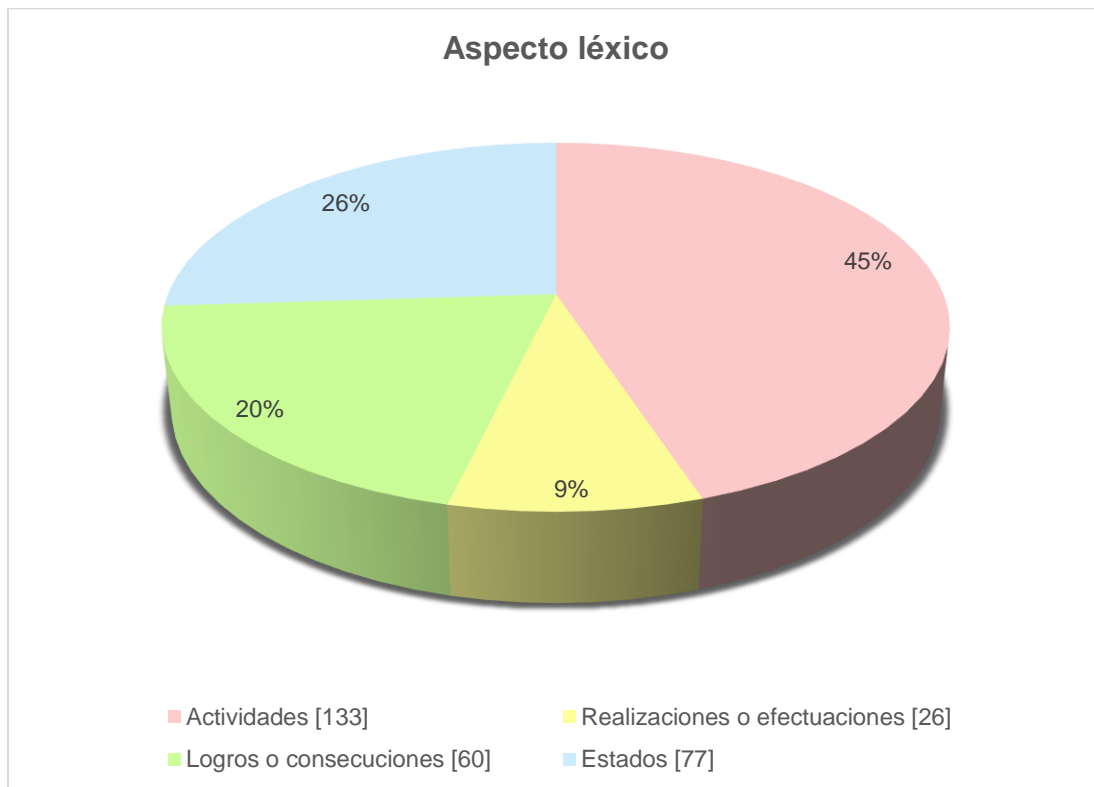
TABLA NÚMERO 2. CLASIFICACIÓN ASPECTUAL Y NOCIONAL

Clasificación de verbos según criterios semánticos ¹¹					
Tiempo verbal		Aspectual			Nocional
Modo	Tiempos verbales	Aspecto morfológico	Aspecto léxico o <i>Aktionsart</i>	Aspecto perifrástico	Verbo...
Indicativo	Presente → Imperfectivo		Actividades (<i>cursivas</i>)	Desarrollo de un proceso: *Preparación *Inicio *Transcurso *Finalización *Abandono *Repetición *Anterioridad reciente	• psicológico o de afección
	Pretérito imperfecto → Imperfectivo				• de expresión o comunicación
	Pretérito perfecto compuesto → Perfectivo				• de movimiento
	Pretérito perfecto simple → Perfectivo				• de pensamiento o conocimiento
	Pretérito pluscuamperfecto → Perfectivo				• de percepción
	Futuro simple → Imperfectivo				• de voluntad
Subjuntivo	Presente → Imperfectivo		Estados (VERSALITAS)		• de existencia
	Pretérito imperfecto → Imperfectivo				• de medida
Imperativo → Imperfectivo					• causativo

¹¹ Tabla de realización propia, con información extraída del *Glosario de términos gramaticales*, Ediciones Universidad Salamanca, España, 2020.

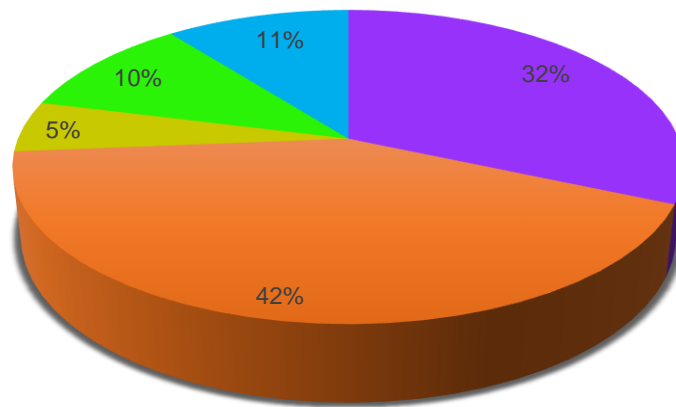


Fuente: Elaboración propia.



Fuente: Elaboración propia.

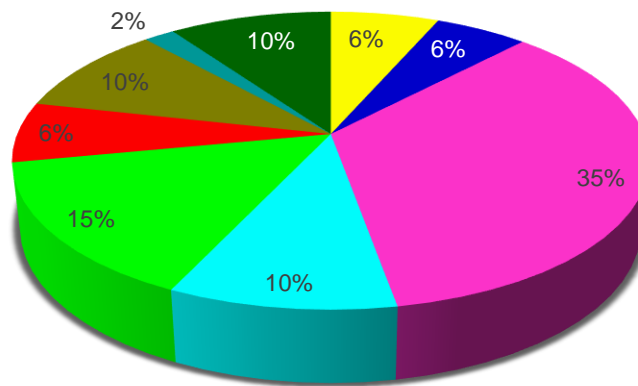
Aspecto perifrástico



■ Inicio [6] ■ Tránsito [8] ■ Abandono [1] ■ Repetición [2] ■ Anterioridad reciente [2]

Fuente: Elaboración propia.

Nocional



■ Psicológico o de afección [14] ■ De expresión o comunicación [12]
■ De movimiento [75] ■ De pensamiento o conocimiento [21]
■ De percepción [32] ■ De voluntad [14]
■ De existencia [21] ■ De medida [4]
■ Causativo [21]

Fuente: Elaboración propia.

ANEXO 5. MOMENTOS DE DESFASE TEMPORAL

Árboles petrificados¹²

Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Llueve. Escucho la lluvia cayendo lenta y los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. **Pasa el último camión de medianoche. Medianoche, también entonces era la medianoche...** **Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve.** Somos dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse. Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño. Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también. Estamos de vuelta. Ha pasado el tiempo, minutos o años, ya nada está igual. Todo se ha transformado. Se abren jardines y huertos; se abre una ciudad bajo el sol, y un templo olvidado resplandece. Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte, y me ciño de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida. La desesperanza florece en una pasión que está más allá de las palabras y las lágrimas. “Es muy tarde” dices. “Tendrás que irte...” Me siento al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza

¹² Versión extraída de: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 243-246.

a caérseme en pedazos. Las campanas siguen tocando y llegan cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos envuelve como un agua azul llena de peces. Llegamos cogidos de la mano hasta la puerta y nos besamos allí como los que se besan en los muelles. La puerta se cierra tras de ti y es como una página que termina y uno quisiera alargar toda la vida. No logro entender que ya te has ido y que estoy de nuevo sola. Abro la ventana y el aire frío del amanecer me azota la cara. Tiemblo de pies a cabeza y comienzo de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o termine como niebla que la luz deshace. Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen. **Quiero verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora, después de esta noche...** **Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre.** Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen. Ha entrado a ver si estoy dormida, me está mirando, suspira fastidiado, enciende un cigarrillo, busca junto al teléfono si hay recados, sale, camina por la estancia, conecta el radio, ya no hay nada, es tarde, sólo *music for dancing*, recorre todas las estaciones, va hacia la cocina, abre el refrigerador, no ha de haber cenado, dijo que no le guardara nada, hay un poco de pollo, si quiere puede hacer un sándwich, ya tiró algo, siempre tan torpe, está cantando ahora, debe estar muy contento. Sigue lloviendo. Suenan las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas...? **Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me quedé con ellos entre las manos...** **No sé bien lo que te estoy diciendo, he caído dentro de un remolino de sorpresas y turbación.** Nunca me han regalado flores, es la primera vez, quisiera decírtelo pero empezamos a hablar de cosas que no nos pertenecen mientras yo arreglo los claveles en un florero. Tú miras los libros del estante y los hojeas mostrando un desmedido interés. Sé que los dos estamos huyendo de este momento o de las palabras directas, de una emoción que nos aturde y nos ciega como una luz incandescente. Nos quedamos suspendidos sobre el instante mientras un claxon suena en la esquina como si sonara en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se desvanece y pierde todo

sentido. Sólo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una armadura. Quisiera vivir este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros. Pienso en una ciudad donde pudiéramos caminar por las calles sin que nadie nos conociera ni nos saludara, estar tirados en una playa sola o vagar por el campo cogidos de la mano. Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado. Te miro fijamente, quiero aprenderte bien para cuando sólo quede tu recuerdo y tenga que descifrar lo que no me dices ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se van contigo. No sé decir las cosas que siento. Tal vez algún día te las escriba sentada frente a otra ventana. No sé tampoco hasta dónde soy feliz. Cada despedida es un estarse desangrando, un dolor que nos asesina lentamente. Estamos llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos confina en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos queda demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no sabemos qué hacer con nuestros cuerpos y las palabras. Miras el reloj. El tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no estás conmigo, cuando nos separamos y nos falta la mitad del cuerpo... Siento que me está mirando fijamente y suspira, debe estar cansado, bostezo, ha de ser ya muy tarde, bostezo otra vez comienza a desnudarse. La ropa va cayendo sobre la silla, la cama se hunde cuando se sienta a quitarse los zapatos. Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano empieza a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo avanza la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles pasan cada vez más rápido, noventa, cien, una niña llora sentada en la banqueta, necesito llegar pronto, la calle se alarga hasta la eternidad, un hombre me saluda y sonrío, no quiero hacerte esperar, paso las luces rojas, sólo importa llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. Corro hacia ti y nos

abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo. La noche ha caído sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos estaba esperando. El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados hemos estado siempre, aquí seguiremos sin despedidas ni distancias en un continuo revivir. Suenan las doce en esta noche perdurable. Han pasado mil años, han pasado un segundo o dos. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Miramos la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. Miramos las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No hables ahora, guárdame en tus manos. Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado. Velada por nubes altas pasa la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Se anudan las palabras en la garganta, son demasiado usadas para decirlas. Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...

ANEXO 6. PERSPECTIVAS Y FUNCIONES NARRATIVAS

Árboles petrificados¹³

Es de noche, estoy acostada y sola. Todo pesa sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me caen encima como el silencio y la soledad que me aprisionan. Llueve. Escucho la lluvia cayendo lenta y los automóviles que pasan veloces. El silbato de un vigilante suena como un grito agónico. Pasa el último camión de medianoche. Medianoche, también entonces era la medianoche... Reposamos, la respiración se ha ido calmando y es cada vez más leve. Somos dos náufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que sabe que tiene la eternidad para mirarse. Nada que no sea nosotros mismos importa ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño. Aquí estamos. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano vuelve a acariciarme y nuestros labios se encuentran. Una ola ardiente nos inunda, caemos nuevamente, nos hundimos en un agua profunda y nos perdemos juntos. Suspiras. Yo también. Estamos de vuelta. Ha pasado el tiempo, minutos o años, ya nada está igual. Todo se ha transformado. Se abren jardines y huertos; se abre una ciudad bajo el sol, y un templo olvidado resplandece. Afuera transcurre plácida la noche y en el viento llega un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. Suenan a ausencia y a muerte, y me ciño de nuevo a tu cuerpo como si me afanzara a la vida. La desesperanza florece en una pasión que está más allá de las palabras y las lágrimas. “Es muy tarde” dices. “Tendrás que irte...” Me siento al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te contemplo vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me pongo una bata con desgano y tengo que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No hablamos. Pueden oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que empieza

¹³ Versión extraída de: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 243-246.

a caérseme en pedazos. Las campanas siguen tocando y llegan cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos envuelve como un agua azul llena de peces. Llegamos cogidos de la mano hasta la puerta y nos besamos allí como los que se besan en los muelles. La puerta se cierra tras de ti y es como una página que termina y uno quisiera alargar toda la vida. No logro entender que ya te has ido y que estoy de nuevo sola. Abro la ventana y el aire frío del amanecer me azota la cara. Tiemblo de pies a cabeza y comienzo de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se desvanezca o termine como niebla que la luz deshace. Vivimos una noche que no nos pertenece, hemos robado manzanas y nos persiguen. Quiero verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora, después de esta noche... Ha llegado. La llave da vuelta en la cerradura. La puerta se abre. Voy a fingir que duermo para que no me moleste, no quiero que me interrumpa ahora que estoy en esa noche, esa que él no puede recordar, noches y días sólo nuestros, que no le pertenecen. Ha entrado a ver si estoy dormida, me está mirando, suspira fastidiado, enciende un cigarrillo, busca junto al teléfono si hay recados, sale, camina por la estancia, conecta el radio, ya no hay nada, es tarde, sólo *music for dancing*, recorre todas las estaciones, va hacia la cocina, abre el refrigerador, no ha de haber cenado, dijo que no le guardara nada, hay un poco de pollo, si quiere puede hacer un sándwich, ya tiró algo, siempre tan torpe, está cantando ahora, debe estar muy contento. Sigue lloviendo. Suenan las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas...? Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me quedé con ellos entre las manos... No sé bien lo que te estoy diciendo, he caído dentro de un remolino de sorpresas y turbación. Nunca me han regalado flores, es la primera vez, quisiera decírtelo pero empezamos a hablar de cosas que no nos pertenecen mientras yo arreglo los claveles en un florero. Tú miras los libros del estante y los hojeas mostrando un desmedido interés. Sé que los dos estamos huyendo de este momento o de las palabras directas, de una emoción que nos aturde y nos ciega como una luz incandescente. Nos quedamos suspendidos sobre el instante mientras un claxon suena en la esquina como si sonara en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se desvanece y pierde todo

sentido. Sólo tienen validez estos momentos tan honda y confusamente vívidos dentro de nosotros mismos. Nos sentamos junto a la ventana y miramos hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una armadura. Quisiera vivir este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros. Pienso en una ciudad donde pudiéramos caminar por las calles sin que nadie nos conociera ni nos saludara, estar tirados en una playa sola o vagar por el campo cogidos de la mano. Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado. Te miro fijamente, quiero aprenderte bien para cuando sólo quede tu recuerdo y tenga que descifrar lo que no me dices ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se van contigo. No sé decir las cosas que siento. Tal vez algún día te las escriba sentada frente a otra ventana. No sé tampoco hasta dónde soy feliz. Cada despedida es un estarse desangrando, un dolor que nos asesina lentamente. Estamos llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos confina en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos queda demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no sabemos qué hacer con nuestros cuerpos y las palabras. Miras el reloj. El tiempo es una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no estás conmigo, cuando nos separamos y nos falta la mitad del cuerpo... Siento que me está mirando fijamente y suspira, debe estar cansado, bosteza, ha de ser ya muy tarde, bosteza otra vez y comienza a desnudarse. La ropa va cayendo sobre la silla, la cama se hunde cuando se sienta a quitarse los zapatos. Se mete bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano empieza a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que es inútil, que no estoy aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido, estoy lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo avanza la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles pasan cada vez más rápido, noventa, cien, una niña llora sentada en la banqueta, necesito llegar pronto, la calle se alarga hasta la eternidad, un hombre me saluda y sonrío, no quiero hacerte esperar, paso las luces rojas, sólo importa llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no hay otra manera de decirlo. Corro hacia ti y nos

abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo. La noche ha caído sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos estaba esperando. El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados hemos estado siempre, aquí seguiremos sin despedidas ni distancias en un continuo revivir. Suenan las doce en esta noche perdurable. Han pasado mil años, han pasado un segundo o dos. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Miramos la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. Miramos las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No hables ahora, guárdame en tus manos. Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado. Velada por nubes altas pasa la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Se anudan las palabras en la garganta, son demasiado usadas para decirlas. Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...

TABLA NÚMERO 3. PERSPECTIVAS Y FUNCIONES NARRATIVAS	
Función diegética / perspectiva narratorial	Función vocal / perspectiva figural
Verde	Azul

ANEXO 7. USOS DEL PRESENTE

Árboles petrificados¹⁴

Es de noche, **estoy** acostada y sola. Todo **pesa** sobre mí como un aire muerto; las cuatro paredes me **caen** encima como el silencio y la soledad que me **aprimonian**. **Llueve**. **Escucho** la lluvia cayendo lenta y los automóviles que **pasan** veloces. El silbato de un vigilante **suenan** como un grito agónico. **Pasa** el último camión de medianoche. Medianoche, también entonces era la medianoche... **Reposamos**, la respiración se ha ido calmando y **es** cada vez más leve. **Somos** dos naufragos tirados en la misma playa, con tanta prisa o ninguna como el que **sabe** que **tiene** la eternidad para mirarse. Nada que no **sea** nosotros mismos **importa** ahora, sorprendidos por una verdad que sin saberlo conocíamos. Nos hemos buscado a tientas desde el otro lado del mundo, presintiéndonos en la soledad y el sueño. Aquí **estamos**. Reconociéndonos a través del cuerpo. Nos hemos quedado inmóviles, largo rato en silencio, uno al lado del otro. Tu mano **vuelve** a acariciarme y nuestros labios se **encuentran**. Una ola ardiente nos **inunda**, **caemos** nuevamente, nos **hundimos** en un agua profunda y nos **perdemos** juntos. **Suspiras**. Yo también. **Estamos** de vuelta. Ha pasado el tiempo, minutos o años, ya nada **está** igual. Todo se ha transformado. Se **abren** jardines y huertos; se **abre** una ciudad bajo el sol, y un templo olvidado **resplandece**. Afuera **transcurre** plácida la noche y en el viento **llega** un lejano rumor de campanas. No quisiera escucharlas. **Suenan** a ausencia y a muerte, y me **ciño** de nuevo a tu cuerpo como si me afianzara a la vida. La desesperanza **florece** en una pasión que **está** más allá de las palabras y las lágrimas. “**Es** muy tarde” **dices**. “Tendrás que irte...” Me **siento** al borde de la cama como si estuviera a la orilla del mundo, del espacio en que hemos navegado como planetas reencontrados. Te **contemplo** vistiéndote con prisa y sin cuidado, yo me **pongo** una bata con desgano y **tengo** que hacer un gran esfuerzo para levantarme y caminar hasta la puerta a despedirte. No **hablamos**. **Pueden** oírnos y descubrir que nos hemos amado apresurada y clandestinamente en esta noche que **empieza**

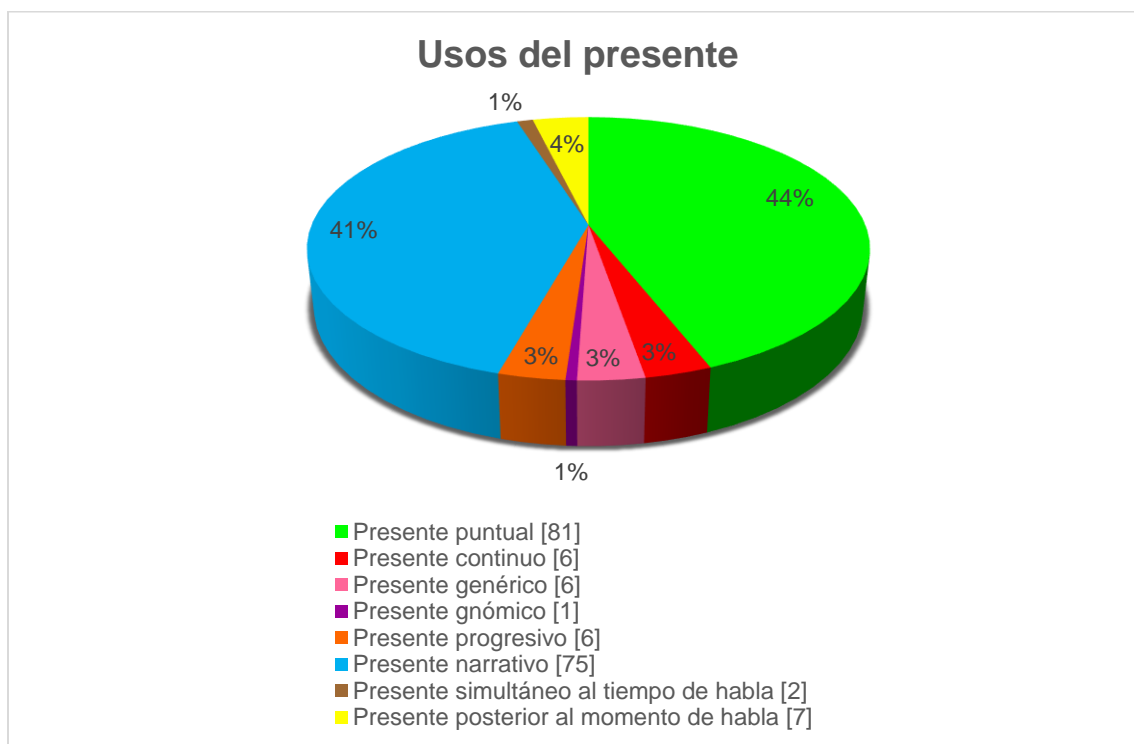
¹⁴ Versión extraída de: Amparo Dávila, *Cuentos reunidos*, Fondo de Cultura Económica, México, 2009, pp. 243-246.

a caérseme en pedazos. Las campanas **siguen** tocando y **llegan** cada vez más claras en el viento de la madrugada, su sonido nos **envuelve** como un agua azul llena de peces. **Llegamos** cogidos de la mano hasta la puerta y nos **besamos** allí como los que se **besan** en los muelles. La puerta se **cierra** tras de ti y **es** como una página que **termina** y uno quisiera alargar toda la vida. No **logro** entender que ya te has ido y que **estoy** de nuevo sola. **Abro** la ventana y el aire frío del amanecer me azota la cara. **Tiemblo** de pies a cabeza y **comienzo** de pronto a sentir miedo, miedo de que mañana, hoy, todo se **desvanezca** o **termine** como niebla que la luz **deshace**. **Vivimos** una noche que no nos **pertenece**, hemos robado manzanas y nos **persiguen**. **Quiero** verme el rostro en un espejo, saber cómo soy ahora, después de esta noche... Ha llegado. La llave **da** vuelta en la cerradura. La puerta se **abre**. Voy a fingir que duermo para que no me **moleste**, no **quiero** que me **interrumpa** ahora que estoy en esa noche, esa que él no **puede** recordar, noches y días sólo nuestros, que no le **pertenecen**. Ha entrado a ver si **estoy** dormida, me **está mirando**, **suspira** fastidiado, **enciende** un cigarrillo, **busca** junto al teléfono si hay recados, **sale**, **camina** por la estancia, **conecta** el radio, ya no **hay** nada, **es** tarde, sólo *music for dancing*, **recorre** todas las estaciones, **va** hacia la cocina, **abre** el refrigerador, no ha de haber cenado, dijo que no le guardara nada, **hay** un poco de pollo, si **quiere puede** hacer un sándwich, ya tiró algo, siempre tan torpe, **está cantando** ahora, **debe** estar muy contento. **Sigue lloviendo**. **Suenan** las llantas de los automóviles en el asfalto mojado. También aquel día había llovido en la madrugada y la mañana estaba un poco fresca, ¿te acuerdas...? Llegaste muy temprano con un ramo de claveles rojos; yo me quedé con ellos entre las manos... No **sé** bien lo que te estoy diciendo, he caído dentro de un remolino de sorpresas y turbación. Nunca me han regalado flores, **es** la primera vez, quisiera decírtelo pero **empezamos** a hablar de cosas que no nos **pertenecen** mientras yo **arreglo** los claveles en un florero. Tú **miras** los libros del estante y los **hojeas** mostrando un desmedido interés. **Sé** que los dos **estamos huyendo** de este momento o de las palabras directas, de una emoción que nos **aturde** y nos **ciega** como una luz incandescente. Nos **quedamos** suspendidos sobre el instante mientras un claxon **suenan** en la esquina como si sonara en el más remoto pasado. Ese pasado antes de ti que ahora se **desvanece** y **pierde** todo

sentido. Sólo **tienen** validez estos momentos tan honda y confusamente vividos dentro de nosotros mismos. Nos **sentamos** junto a la ventana y **miramos** hacia afuera como si estuviéramos dentro de una jaula o de una armadura. Quisiera vivir este mismo instante mañana, en un día abierto para nosotros. **Pienso** en una ciudad donde pudiéramos caminar por las calles sin que nadie nos conociera ni nos saludara, estar tirados en una playa sola o vagar por el campo cogidos de la mano. Quisiera conocer contigo el mundo, quisiera entrar contigo en el sueño y despertar siempre a tu lado. Te **miro** fijamente, **quiero** aprenderte bien para cuando sólo **quede** tu recuerdo y **tenga** que descifrar lo que no me dices ahora. Una parte de mi vida, estos minutos, se van contigo. No sé decir las cosas que siento. Tal vez algún día te las **escriba** sentada frente a otra ventana. No **sé** tampoco hasta dónde soy feliz. Cada despedida **es** un estarse desangrando, un dolor que nos **asesina** lentamente. **Estamos** llenos de palabras y sentimientos, de un silencio que nos **confina** en nosotros mismos. Tal vez esta habitación nos **queda** demasiado grande o demasiado estrecha y por eso no **sabemos** qué hacer con nuestros cuerpos y las palabras. **Miras** el reloj. El tiempo **es** una daga suspendida sobre nuestra cabeza. Después vendrá la tarde vacía como esas cuando no **estás** conmigo, cuando nos **separamos** y nos **falta** la mitad del cuerpo... Siento que me **está mirando** fijamente y **suspira**, **debe** estar cansado, **bosteza**, ha de ser ya muy tarde, **bosteza** otra vez y **comienza** a desnudarse. La ropa **va cayendo** sobre la silla, la cama se **hunde** cuando se **sienta** a quitarse los zapatos. Se **mete** bajo las cobijas pegándose a mi cuerpo y su mano **empieza** a acariciarme. Quisiera poder decirle que no me toque, que **es** inútil, que no **estoy** aquí, que sus labios no busquen los míos, yo ya he salido, **estoy** lejos conduciendo el automóvil por la avenida de los sauces, oyendo el zumbido de las llantas sobre el pavimento, viendo de reojo cómo **avanza** la aguja en el cuadrante, setenta, ochenta, las casas y los árboles **pasan** cada vez más rápido, noventa, cien, una niña **llora** sentada en la banqueta, **necesito** llegar pronto, la calle se **alarga** hasta la eternidad, un hombre me **saluda** y **sonríe**, no **quiero** hacerte esperar, **paso** las luces rojas, sólo **importa** llegar, me has estado esperando a través de los días y los años, a pesar de la dicha y la desdicha, por eso es tan cierto nuestro encuentro, no **hay** otra manera de decirlo. **Corro** hacia ti y nos

abrazamos largamente. Caminamos cogidos de la mano. Caminamos hacia el fin del mundo. La noche ha caído sobre nosotros como una profecía largo tiempo esperada. Las calles están desiertas, somos los únicos sobrevivientes del verano. Este viejo jardín nos estaba esperando. El tiempo ha dejado de ser una angustia. Estamos tan completos que no deseamos hacer nada, sólo sentarnos en esta banca y quedarnos como dos sonámbulos dentro del mismo sueño. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Estamos unidos por las manos y por los ojos, por todo lo que somos hoy y hemos logrado rescatar de la rutina de los días iguales. Aquí sentados hemos estado siempre, aquí seguiremos sin despedidas ni distancias en un continuo revivir. Suenan las doce en esta noche perdurable. Han pasado mil años, han pasado un segundo o dos. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Miramos la fachada de una vieja iglesia entre la bruma cálida del amanecer. Miramos las columnas y los nichos como a través de un recuerdo. No hables ahora, guárdame en tus manos. Conserva la moneda, tu rostro y el mío, para tardes lluviosas en que el tedio pesa enormemente. Todo sentimiento aparte de nosotros se ha borrado. Velada por nubes altas pasa la luna como una herida luminosa en el cielo negro. Los pájaros revolotean entre las ramas, caen hojas. Se anudan las palabras en la garganta, son demasiado usadas para decirlas. Vivimos una noche siempre nuestra. Me afianzo a tus manos y a tus ojos. Es tan claro el silencio que nuestra sangre se escucha. El alumbrado de las calles ha palidecido. Ni un alma transita por ninguna parte. Los árboles que nos rodean están petrificados. Tal vez ya estamos muertos... tal vez estamos más allá de nuestro cuerpo...

TABLA NÚMERO 4. USOS DEL PRESENTE ¹⁵		
Modo	Uso	Color
Indicativo	Presente puntual	verde
	Presente continuo	rojo
	Presente genérico	rosa
	Presente gnómico	morado
	Presente progresivo	naranja
	Presente narrativo	azul
Subjuntivo	Presente simultáneo al tiempo de habla	café
	Presente posterior al momento de habla	amarillo



Fuente: Elaboración propia.

¹⁵ Tabla de realización propia, con información contenida en el *Glosario de términos gramaticales*, Ediciones Universidad Salamanca, España, 2020; y de la *Nueva gramática de la lengua española*, Espasa, México, 2010. Ambas fueron editadas por la Real Academia Española-Asociación de Academias de la Lengua Española.

