

*TO NARRATE TIME IN CONSCIOUSNESS. THE TEMPORAL
PERSPECTIVE OF NARRATION IN JUAN JOSÉ SAER'S
SOMBRAS SOBRE VIDRIO ESMERILADO*

DAVID MORÁN PINEDA

ORCID.ORG/0000-0001-8838-2100

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa

dmoranpineda1982@gmail.com

Abstract: *The aim of this article is to briefly review the representation of time in consciousness. Concepts such as attention, retention and protention are presented, as mechanisms of representation and analysis of time in consciousness related to the processes of memorizing, remembering and imagining. These mechanisms offer the possibility to reproduce within the mimetic structures of the narration, being part of the literary diegesis. Juan José Saer's tale, Sombras sobre vidrio esmerilado, reflects on the different perceptions of time for its protagonist, poetess Adelina Flores, whose narrative is structured only from within her consciousness.*

KEYWORDS: MEMORY; DIEGESIS; REPRESENTATION; POETESS; REMEMBRANCE.

RECEPTION: 14/12/2016

ACCEPTANCE: 04/12/2017

PARA NARRAR EL TIEMPO EN LA CONCIENCIA.
LA PERSPECTIVA TEMPORAL DE LA NARRACIÓN EN
SOMBRAS SOBRE VIDRIO ESMERILADO DE JUAN JOSÉ SAER

DAVID MORÁN PINEDA

ORCID.ORG/0000-0001-8838-2100

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa
dmoranpineda1982@gmail.com

Resumen: El objetivo de este artículo es hacer una breve revisión de la representación del tiempo en la conciencia. Se plantean conceptos como la atención, retención y protención como mecanismos de representación y análisis del tiempo en la conciencia, relacionados con los procesos de memorizar, recordar e imaginar. Éstos ofrecen la posibilidad de reproducirse dentro de las estructuras miméticas de la narración formando parte de la diégesis literaria. El cuento de Juan José Saer, *Sombras sobre vidrio esmerilado*, reflexiona acerca de las distintas percepciones del tiempo para su protagonista, la poetisa Adelina Flores, cuya narración es estructurada únicamente desde su conciencia.

PALABRAS CLAVE: MEMORIA; DIÉGESIS; REPRESENTACIÓN; POETISA; RECUERDO.

RECEPCIÓN: 14/12/2016

ACEPTACIÓN: 04/12/2017

Los actos de recordar y de describir las percepciones sensoriales del tiempo en su transcurrir, son procesos tan comunes que pocas veces se reflexiona acerca de la complejidad que encierran. Disciplinas como la filosofía y la lingüística brindan herramientas para pensar sobre la construcción de estos procesos y la forma en que interactúan en nuestro ser. La filosofía expone cómo los fenómenos del recuerdo y la percepción sensorial del tiempo se originan y manifiestan en la conciencia; mientras que la lingüística plantea los mecanismos operativos (enunciación y discurso) que dan cuenta de su realización psíquica y material. Por otra parte, la literatura constituye uno de los medios más complejos donde se representa la relación entre la percepción temporal y la conciencia, puesto que es capaz de formular un universo de posibilidades donde dichos procesos se involucran con el individuo y su entorno social. De esta vaga reflexión surgen dos preguntas ¿cómo se construyen estos fenómenos en la conciencia?, y ¿cómo se representan en su devenir narrativo?

Para comenzar la formulación del tema debe considerarse, ¿cómo se comunica la conciencia y cuál es su relación con el tiempo? El acto de pensar, al igual que nuestro medio de comunicación más eficiente como seres humanos, se realiza por medio de la lengua como lo plantea Émile Benveniste en su texto *Problemas de lingüística general I* (1971), donde se dice que el pensamiento encierra como condición de realización al lenguaje “La forma lingüística es, pues, no solamente la condición de transmisibilidad sino ante todo la condición de realización del pensamiento. No captamos el pensamiento sino ya apropiado a los marcos de la lengua” (Benveniste, 1971: 64). La conciencia y su mecanismo de realización —el pensamiento— comunica y opera a través de la lengua, y en ese paradigma se sujeta a las limitaciones de su uso; es decir, requiere para su enunciación dos variables: la persona y el tiempo. La persona, en uso de la lengua —el Yo— constituye el centro y punto de referencia sobre el cual se lleva a cabo la enunciación; mientras que el tiempo corresponde a la variable indisoluble de todas las manifestaciones de la lengua (Benveniste, 1977: 70-73).

Respecto a la percepción del tiempo, Benveniste señala que se pueden distinguir tres concepciones de éste: el tiempo físico, el tiempo crónico y el tiempo lingüístico. El primero, que constituye el tiempo del mundo, es un continuo uniforme, infinito, lineal y segmentable a voluntad por el hombre; el segundo, es el tiempo que se percibe en los acontecimientos, brinda una visión del mundo y contiene la existencia personal consciente; por último, el tiempo lingüístico tiene su punto de realización en el instante de la enunciación y su origen temporal en el presente. Es importante destacar que a través de la lengua se manifiesta la experiencia humana del tiempo,

por ello, la lengua constituye la herramienta más cercana (aunque insuficiente) para explicárselo (1977: 74-76).

Revisando algunos de estos conceptos, puedo decir que la conciencia participa de la enunciación, pues usa la lengua para realizarse, parte de un Yo que sirve de centro, y referente espacial respecto al entorno físico. El tiempo, en lo concerniente al individuo y su conciencia, se desenvuelve en el tiempo crónico y en el tiempo lingüístico.

En el tiempo crónico toma como punto de referencia a los acontecimientos —vivididos o consumados— los cuales se pueden observar del presente al pasado o del pasado al presente; en el tiempo lingüístico se da la posibilidad de enunciar acontecimientos no sujetos a una realización vivencial, es decir, tiempos de ficción que se construyen sólo en la conciencia del individuo y únicamente tienen valor en el acto de enunciación, pero no en la realidad material. Los tiempos que enuncian la ficción están completamente estructurados en los paradigmas gramaticales y semánticos de la lengua; sin embargo, la estructuración y percepción del tiempo en la conciencia constituye un sistema de mayor complejidad que el planteado por las normas lingüísticas.

De acuerdo con lo anterior, ¿cómo se analiza el tiempo en la conciencia? El filósofo Edmund Husserl —padre de la fenomenología— concibe en sus planteamientos filosóficos dos manifestaciones del tiempo: el cósmico y el fenomenológico. El cósmico u “objetivo” se acerca, conceptualmente, al tiempo físico propuesto por Benveniste. Por otra parte, el fenomenológico se convierte en el tiempo de las vivencias reales, de su percepción y alojamiento en la conciencia, y también vislumbra el hecho de su reutilización como recuerdo o como construcción de un hecho ficticio. Para explicar el proceso de este tiempo, Husserl divide las vivencias en dos partes: por su duración y por el modo de efectuarse. La duración consiste en el lapso en que un acontecimiento inicia y finaliza; mientras que el modo de llevarse a cabo, representa las unidades mínimas de percepción en un presente, que denomina como *ahoras*. Un acontecimiento, en su duración, está compuesto por un sinnúmero de *ahoras* que se unen uno tras otro y constituyen una línea de percepción del presente hacia el pasado. Los *ahoras* que van sucediendo en la experiencia presente, comienzan a diluirse de la acción progresivamente y se alojan en la memoria, constituyendo espacios existentes, pero vacíos que se reconstituyen (aunque no de forma íntegra) en una rememoración o reutilización posterior de la conciencia (Husserl, 1962: 191-196).

La configuración de los acontecimientos dados en una serie de *ahoras* permite que su reutilización posterior sea como recuerdo, una construcción de un futuro o creación de imágenes referentes a éstos, es decir, un hecho ficticio no acontecido

o que se presupone. Husserl distingue tres momentos dentro de la percepción fenomenológica del tiempo: el presente, que es el tiempo de la percepción de la acción, denominada como atención o impresión; el pasado, que es la percepción retenida en la memoria, llamado retención; y el futuro, relacionado con las posibles construcciones de la percepción, al cual denomina protención. La conciencia al recordar un acontecimiento, hace uso de la retención y trae al presente un *ahora* anterior; la vivencia de un acontecimiento presente o atención es percibido en la conciencia como un *ahora* de lo presente, el cual se aloja en la memoria, mientras que en la protención la conciencia reutiliza percepciones anteriores para formar retenciones nuevas, es decir, acontecimientos no vividos, pero reconocidos en la retención, que al concebirse forman un presente de lo futuro o un presente ficticio (Husserl, 2002: 48-62).

La teoría de Husserl, respecto a la percepción del tiempo en la conciencia, constituye una importante herramienta de análisis para los procesos vivenciales del individuo, así como para su transmisión. Concebir los mecanismos de percepción de la conciencia en relación con el tiempo y la experiencia, brinda la oportunidad de estudiarlos como una construcción mimética capaz de describirse. Siguiendo este orden de ideas, sería pertinente pensar en cómo el proceso de percepción de la vivencia y del tiempo en la conciencia se convierte en una posibilidad narrativa, por lo que cabría preguntarse ¿cómo se narra desde la conciencia?

En 1942, Erich Auerbach analiza en su obra *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, la posibilidad de narrar la percepción subjetiva de la conciencia como un proceso más de la mimesis existente entre la literatura y el mundo real. Auerbach plantea la existencia dentro de la diégesis narrada de un tiempo externo y uno interno: el tiempo externo representa la equivalencia mimética del tiempo crónico propuesto por Benveniste; mientras que el tiempo interno, presente en el “discurso vívido” o “monólogo interno”, constituye la mimesis del tiempo en la conciencia, a través del cual podemos acceder a los pensamientos, sueños, fantasías y recuerdos de los personajes (2011: 500-510).

El estudio de Auerbach, expone que la secuencia y temporalidad de los acontecimientos narrados en la conciencia de los personajes se distingue notablemente de la secuencia y la temporalidad de los acontecimientos de la diégesis, puesto que en este tipo de narración la conciencia del personaje en su discurso subjetivo mantiene un grado de independencia relativo respecto a la diégesis a la que pertenece y en la cual está inserta, esto debido a que el tiempo interno del discurso en el personaje se realiza de forma paralela al tiempo externo de la diégesis y a que ningún otro

personaje puede acceder, compartir o conocer su discurso subjetivo, a excepción del narrador omnisciente extradiegético, cuando es el caso. Esta independencia relativa del “discurso vívido” o “monólogo interno”, se percibe cuando la narración de la conciencia en su tiempo interno aparenta una duración equivalente o, inclusive, mayor que la anécdota narrada en la diégesis, debido a que por más extensa y rica en acontecimientos que pudiera tener el discurso en la conciencia éste no posee un parámetro temporal medible, por lo cual, necesariamente se ubica dentro del tiempo externo de la diégesis.

En *Mimesis*... se plantea también la aparición de dos fenómenos narrativos que alteran la linealidad temporal de la diégesis: el discurso indirecto libre y las digresiones en la conciencia de los personajes. El discurso indirecto libre, constituye una serie de comentarios al margen del acontecimiento, son introducidos por la voz del narrador y se encuentran fuera del tiempo diegético (externo e interno). Las digresiones estructuran la memoria del personaje, forman parte del tiempo diegético interno y exponen la forma en que, ante determinadas circunstancias o hechos ocurridos dentro de la narración, el personaje accede a sus recuerdos en la conciencia para explicar o dar información adicional del contexto que lo llevó a la rememoración. Ambos elementos problematizan la información expuesta en el discurso y brindan nuevas posibilidades para la construcción de sentido e interpretación del relato; sin embargo, ¿cómo se analizan estos fenómenos en el discurso narrativo?

En el apartado “Los juegos del tiempo” de la obra *Tiempo y narración* (1995), Paul Ricoeur analiza los elementos que distinguen la percepción del tiempo en el discurso narrativo; para ello toma como punto de partida la teoría de la percepción fenomenológica del tiempo en la conciencia propuesta por Husserl, en la cual se reconfiguran los elementos de retención, atención y protención que dan cuenta de la percepción vivencial y temporal en la conciencia, para convertirse en estructuras temporales de los acontecimientos narrados, y se denominan: Mimesis I, Mimesis II y Mimesis III. Así, la enunciación del discurso narrado se corresponde con el tiempo presente, Mimesis II; el plano de la prefiguración en la narración o el tiempo pasado se vuelve Mimesis I; y la refiguración del acontecimiento o el tiempo futuro pasa a ser Mimesis III (1995: 470-473).

En el análisis que hace Ricoeur, se plantea que los personajes de ficción, en su representación mimética de sujetos de la realidad, experimentan en la enunciación temporal de su discurso narrativo un proceso que asemeja a la percepción temporal de la realidad vivencial del hombre, pero se distingue por la utilización de ciertos tiempos verbales que dan cuenta de una realidad narrada ficticia, cuya principal

característica es la ausencia de un pasado vivencial real. Esto se manifiesta en la formulación temporal de la Mimesis II o el grado cero del mundo narrado, que constituye el presente diegético y eje de la narración en torno al cual se construyen los acontecimientos prefiguracionales y los refiguracionales, y plantea que no existe un pasado o futuro diegético respecto a la Mimesis II, sino que estas figuras temporales se crean a partir de las referencias al presente enunciado por las formas verbales. De este planteamiento se señala que la formulación de los tiempos diegéticos en la narración se originan a partir del uso de las siguientes formas verbales: el pluscuamperfecto y el pretérito anterior, marcan la retrospección o la Mimesis I (pasado del presente); el pretérito simple y el imperfecto, remiten a la Mimesis II (presente o grado cero del mundo narrado); mientras que el condicional da cuenta de la prospección o la Mimesis III (futuro del presente); sin embargo, la enunciación del discurso temporal en la narración dependerá también de la focalización de la voz narrativa en los personajes y el nivel de participación de la figura del narrador (1995: 479-483).

La breve revisión de estas teorías y métodos de análisis de la percepción del tiempo en la conciencia y su mimesis como estructura narrativa, tuvo la intención de formular una estrategia de lectura y análisis textual para estudiar el cuento *Sombras sobre vidrio esmerilado*, el cual plantea una narración desde un discurso vívido o de monólogo interno en el que se mezclan digresiones de distintos recuerdos, y problematiza acerca de las posibilidades de percepción temporal en la conciencia. El análisis de este texto pretende dar cuenta de los distintos cambios de percepción temporal en la conciencia de la protagonista y, bajo qué términos se manifiestan estos cambios dentro de la narración, para lo cual considero pertinente utilizar la teoría fenomenológica de la percepción del tiempo propuesta por Husserl y el análisis de los modos de enunciación temporal que expone Ricoeur, ya que estos planteamientos encierran dentro sus postulados, gran parte de la complejidad que el cuento ofrece.

A manera de introducción al cuento, habría que considerar la idea de la escritura desarrollada por Saer en su obra la cual constituye un proceso determinado por tres elementos: experiencia, memoria y ficción. Los dos primeros forman la materia prima del relato, mientras que el tercero representa un principio transformador en el cual se desarrolla la escritura. Respecto a lo anterior, Saer discurre en su ensayo “Razones” acerca de la importancia de la memoria y la experiencia en el proceso de escritura, así como de las diferencias entre el acto de acordarse y el de recordar:

Para narrar el tiempo en la conciencia...

El mundo es difícil de percibir. La percepción difícil de comunicar. Lo subjetivo es inverificable. La descripción es imposible. Experiencia y memoria son inseparables. Escribir es sondear y reunir briznas o astillas de experiencia y de memoria para armar una imagen determinada, del mismo modo que con pedacitos de hilo de diferentes colores, combinados con paciencia, se puede bordar un dibujo sobre una tela blanca. Cada uno de nuestros recuerdos es infinito. Kierkegaard hacía la distinción entre el simple acordarse y el recordar. El acordarse es el simple resultado de un esfuerzo de memoria. Nos acordamos de que tenemos una cita mañana, de que el año pasado estuvimos en el campo. El recuerdo, en cambio, consiste en revivir lo vivido con la fuerza de una visión, en un proceso instantáneo en que, según Kierkegaard, la memoria no juega más que “un papel despreciable”. (Saer, 1986: 17-18)

Saer —retomando los planteamientos de Kierkegaard— vislumbra que el acto de acordarse constituye un simple traspaso de información de un acontecimiento almacenado en la memoria el cual se utiliza nuevamente en la conciencia; mientras que el recuerdo, es contemplado como una forma de re-experimentar lo vivido y hacerlo presente en la conciencia a través de una re-actualización de un sinnúmero de imágenes o *ahoras* provenientes de nuestra memoria. En *Sombras sobre vidrio esmerilado*, Saer profundiza en los alcances de estas nociones dentro de la ficción literaria y expone la complejidad de las estructuras formadas en el interior de la conciencia.

Para comenzar este análisis habrá que describir la doble estructura diegética —la anécdota y la conciencia— en la que el cuento se construye, esto a través de la focalización de la narración; ambas narradas desde la conciencia de la protagonista, pero que constituyen escenarios distintos que se unen para dar sentido a la lectura. La estructura diegética de la anécdota, se desarrolla en un tiempo lineal y en un espacio definido, da cuenta de un breve número de sucesos y su punto de focalización se encuentra en la percepción sensorial o atención a los acontecimientos de la protagonista. Por otra parte, en la estructura diegética de la conciencia, se presenta un escenario dividido en tres superestructuras temporales que poseen un espacio diegético propio dentro de la conciencia de la protagonista. Estas superestructuras dan cuenta de tres fenómenos de percepción temporal: un tiempo pasado, que se manifiesta a través de recuerdos (retenciones); un tiempo presente ficticio donde se construyen acontecimientos supuestos (protensiones); y un tiempo presente suspendido, que funciona como una enunciación performativa dentro de la conciencia.

La estructura diegética de la anécdota es narrada desde la percepción consciente de la protagonista, la poetisa Adelina Flores, que da cuenta de algunos acontecimientos comunes que suceden en una tarde cualquiera. Adelina se encuentra sentada, hama-cándose en un sillón de Viena en la sala de la casa de su hermana, observando a través del vidrio esmerilado de la puerta del baño la sombra de su cuñado, Leopoldo. Un pequeño suceso que cambia la rutina de los días es la salida de su hermana Susana al médico, lo cual ha motivado en la protagonista una profunda reflexión sobre el tiempo y su vida. La narración comienza con un pensamiento acerca del tiempo y de cómo se perciben los acontecimientos para formar recuerdos:

¡Qué complejo es el tiempo, y sin embargo, qué sencillo! Ahora estoy sentada en el sillón de Viena, en el living, y puedo ver la sombra de Leopoldo que se desviste en el cuarto de baño. Parece muy sencillo al pensar “ahora”, pero al descubrir la extensión en el espacio de ese “ahora”, me doy cuenta en seguida de la pobreza del recuerdo. El recuerdo es una parte muy chiquitita de cada “ahora”, y el resto del “ahora” no hace más que aparecer, y eso muy pocas veces, y de un modo muy fugaz, como recuerdo. (Saer, 2001: 215)

En este primer enunciado del cuento aparece —de forma breve, pero compleja— cómo se desarrollará la estructura del mismo. Adelina percibe en su presente, acontecimientos alojados en su memoria y que al mismo tiempo traen a su conciencia experiencias pasadas, el *ahora* vivencial trae al presente breves acontecimientos de otro *ahora*. El plano presente del acontecimiento en la conciencia de la narradora se concentra en dos elementos: la percepción sensorial de su entorno, el cual se convierte en catalizador de retenciones y protensiones en su conciencia, y la reflexión personal de su presente respecto a los acontecimientos percibidos, es decir, cómo las imágenes del presente atraen recuerdos anteriores de esas mismas imágenes, y la percepción en la conciencia de este proceso.

La estructura progresiva de los acontecimientos de la diégesis funciona como un eje sobre el cual se adhieren las superestructuras temporales de la conciencia, es decir, los acontecimientos percibidos despiertan fenómenos temporales aleatorios que sirven para reflexionar sobre su condición de existencia presente. Para explicar este proceso realizaré un análisis del vínculo que se encuentra en la estructura del acontecimiento presente progresivo con las superestructuras temporales que mencioné: retenciones, protensiones y enunciación performativa. El primer fenómeno de este tipo que aparece en el cuento es bastante útil para dar cuenta del proceso de

análisis planteado, pues la misma protagonista, al ejemplificar el proceso del recuerdo, expone el vínculo acontecimiento-recuerdo-reflexión de lo recordado, desarrollado a lo largo del cuento:

Tomemos el caso de mi seno derecho. En el ahora en que me lo cortaron, ¿cuántos otros senos crecían lentamente en otros pechos menos gastados por el tiempo que el mío? Y en este ahora en el que veo la sombra de mi cuñado Leopoldo proyectándose sobre los vidrios de la puerta del cuarto de baño y llevo la mano hacia el corpiño vacío, relleno con un falso seno de algodón puesto sobre la blanca cicatriz, ¿cuántas manos van hacia cuántos senos verdaderos, con temblor y delicia? Por eso digo que el presente es en gran parte recuerdo y que el tiempo es complejo aunque a la luz del recuerdo parezca de lo más sencillo.

Soy la poetisa Adelina Flores. ¿Soy la poetisa Adelina Flores? Tengo cincuenta y seis años y he publicado tres libros [...] He visto crecer y cambiar ciudades y países como a seres humanos, pero nunca he podido soportar ese cambio en mi cuerpo. Ni tampoco el otro: porque aunque he permanecido intacta, he visto con el tiempo alterarse esa aparente inmutabilidad. Y he descubierto que muchas veces es lo que cambia en una lo que le permite seguir siendo la misma. Y que lo que permanece en una intacto, puede cambiarla para mal. La sombra de Leopoldo se proyecta sobre el vidrio esmerilado, de un modo extraño, moviéndose, ahora que Leopoldo se inclina para sacarse el pantalón, encorvándose para desenfundar una pierna primero, irguiéndose al conseguirlo, y volviéndose a encorvar para sacar la otra, irguiéndose otra vez enseguida. (2001: 215-216)

En esta parte aparecen varios elementos a analizar. En principio, se da un fenómeno de protención, el recuerdo de la amputación de su seno derecho, Adelina se plantea un presente del ahora pasado donde otros senos crecían; inmediatamente, la protención de la conciencia regresa a un estado de atención al ahora presente donde Leopoldo se encuentra en el baño, la poetisa se excita ante la sombra de Leopoldo y lleva su mano hacia su seno, percibe su falso seno de algodón y experimenta otra protención, donde imagina alguna mano que se dirige a tocar algún seno con el mismo temblor y delicia que ella experimentó. Inmediatamente después, reflexiona que la percepción de su presente es en gran parte un recuerdo de percepciones anteriores. La atención a estas experiencias propicia una reflexión más profunda la cual pone en duda la certeza del ser en la protagonista, pues considera que los cambios nos hacen seguir siendo nosotros mismos y la inmutabilidad nos cambia para mal.

Mientras su reflexión es narrada, Adelina se mantiene observando la sombra de Leopoldo en el baño, la percepción de la imagen da inicio a un tercer fenómeno en su conciencia que puede definirse como una enunciación performativa, pues en su mente comienza a crear un poema, el cual se manifiesta en el presente de la percepción; sin embargo, da la impresión de ser un acto suspendido en el tiempo, pues no sigue patrones cronológicos, sino que depende de las atenciones a los acontecimientos y a la formulación de retenciones y protensiones: “(‘Sombras’ ‘Sombras sobre’ ‘Cuando una sombra sobre un vidrio veo. No’)” (216). El primer verso que comienza a construir parece ser corregido en el mismo instante, el “No” que aparece al final del verso, podría tomarse como una negación a la forma estética del verso. Este proceso performativo aparecerá intermitentemente a lo largo del cuento hasta su final.

De esta reflexión surge una retención, Adelina recuerda una conversación que tuvo en una mesa redonda con un joven de nombre Carlos Tomatis, quien le comentó que notaba en su poesía una ausencia de pasión, producto de un pensamiento anquilosado proveniente de la generación anterior de escritores, y considera que dicha ausencia se debe a la poca frecuencia o a la completa falta de fornicación; pues Tomatis le hace ver que las formas estéticas heredadas son una forma de virginidad, y, en consecuencia, han dejado en la protagonista la pérdida de su seno y la falta de vitalidad en su poesía:

Y en un aparte se volvió hacia mí y me dijo: “¿Usted no cree en la importancia de la fornicación, Adelina? Y sí creo. Eso les pasa a ustedes, los de la vieja generación: han fornicado demasiado poco, o en su defecto nada en absoluto. ¿Sabe? Se dice que usted tiene un seno de menos. No, no estoy borracho. O sí, capaz que un poco sí. ¿Es cierto? ¿No piensa que usted misma lo ha matado? Yo pienso que sí. ¿Sabe? Usted me cae muy simpática, Adelina. Tiene un par de sonetos por ahí que valen la pena. Perdóneme la franqueza, pero yo soy así. Usted debería fornicar más, Adelina, sabe, romper la camisa de fuerza del soneto —porque las formas heredadas son una especie de virginidad— y empezar otra cosa. Me juego la cabeza de que usted es capaz de salir adelante. Usted que la tiene cerca, pásame esa botella de vino. Gracias”. Recuerdo perfectamente el lugar: un restaurante del centro con manteles cuadriculados, rojos y blancos, los platos sucios, los restos de pescado, y las botellas de vino tinto a medio vaciar. Ahora Leopoldo se ha sacado el calzoncillo y lo observa. Ha quedado completamente desnudo. Se inclina para dejarlo caer en el canasto de la ropa sucia que está en el costado del baño, junto a la bañera. Puedo ver su sombra agrandada, pero

Para narrar el tiempo en la conciencia...

no desmesuradamente, sobre los vidrios esmerilados de la puerta del baño que da a la antecámara. (217)

El recuerdo de la charla con Tomatis desaparece momentáneamente de la atención y la sombra de Leopoldo —que en ese momento se encuentra completamente desnudo en el baño— suscita en Adelina otra reflexión sobre la percepción del *ahora* y la manifestación del recuerdo, la sombra de Leopoldo es asociada metafóricamente a la sombra del recuerdo:

En este momento, únicamente esa sombra es “ahora”, y el resto del “ahora” no es más que recuerdo. Y a veces, tan diferente del “ahora”, ese recuerdo, que es cosa de ponerse a llorar. Es terrible pensar que lo único visible y real no son más que sombras. Si pienso que en este mismo momento los bañistas se pasean en traje de baño bajo los árboles tranquilos del parque del Sur, sé que eso no es ahora, sino recuerdo. [...] Pero me gusta imaginar que en este momento en los barrios, las chicas se pasean en grupos de tres o cuatro tomadas del brazo, recién bañadas y perfumadas, y que grupos de muchachos las contemplan desde la esquina. Puedo ver las calles del centro abarrotadas de coches y colectivos y a Susana bajando lentamente, con cuidado por su pierna dolorida, las escaleras de la casa del médico. Es como si estuviera aquí y al mismo tiempo en cada parte. (217-218)

Adelina cree que a través del recuerdo se construye la imagen del presente, concibiendo empíricamente el concepto de protención, pues reutiliza sus recuerdos para formarse un acontecimiento supuesto del presente. En este punto se construye el presente de su hermana con el médico y al mismo tiempo mueve un poco la cabeza para no dejar de ver la sombra desnuda de Leopoldo en el baño. El poema regresa a su mente: “(‘Veó una sombra sobre un vidrio. Veó. Veó una sombra sobre un vidrio. Veó’)” (218). Al momento siguiente, la sombra desaparece y Adelina piensa que Leopoldo se ha sentado a hacer sus necesidades, mueve su cabeza un poco más, pero no logra verlo y su atención ahora se dirige a observar el espacio donde se encuentra. El reflejo de una luz color ceniza sobre su piel blanca le hace pensar sobre el transcurrir del tiempo, y concibe su propio ser como un mueble de madera que se desgasta y, paulatinamente, se convertirá en polvo y desaparecerá, pues se ve a sí misma como un objeto de núcleo frágil y no como un cuerpo de núcleo sólido que permanece, pues el paso del tiempo sólo lo simplifica:

Con el tiempo, si es que estoy viva, tomaré el color de la esterilla del sillón, me iré volviendo amarillenta y lustrosa, pulida por el tiempo. En eso fundo su sencillez. En que solamente pule y simplifica y preserva lo inalterable, reduciendo todo a simplicidad. Me dicen que destruye, pero yo no lo creo. Lo único que hace es simplificar. Lo que es frágil y pura carne que se vuelve polvo desaparece, pero lo que tiene núcleo sólido de piedra o hueso, eso se vuelve suave y límpido con el tiempo y permanece. Ahora Susana debe estar bajando lentamente las escaleras de mármol blanco de la casa del médico, agarrándose del pasamanos para cuidar su pierna dolorida; ahora acaba de llegar a la calle y se queda un momento parada en la vereda sin saber qué dirección tomar, porque sale muy poco y siempre se desorienta en el centro de la ciudad; está con su vestido azul, sus anteojos (siempre creen que Adelina Flores es ella, por los anteojos, y no yo) y sus zapatones negros de grueso taco bajo, que tienen cordones como los zapatos masculinos; mira como desconcertada en distintas direcciones, porque por un momento no sabe cuál tomar, mientras a la luz del crepúsculo pasa la gente apurada y vestida de verano por la vereda, y un estruendo de colectivos y automóviles por la calle. (219)

Inmediatamente después de su reflexión, Adelina retoma la protención e imagina nuevamente a Susana en el centro de la ciudad, la observa pasar por las calles que ella tantas veces frecuentó, y discurre momentáneamente en su falta de identidad, pues piensa que la gente siempre confunde a su hermana con ella, como si Susana existiera a los ojos de las personas por ambas, y ella —Adelina— fuera un accesorio despreciable; luego, regresa a contemplar el techo del *living*, y el poema se vuelve a hacer presente: “(‘Veó una sombra sobre un vidrio. Veó’ ‘algo que amé hecho sombra, proyectado’)” (219). La sombra de Leopoldo regresa a su campo de visión y recuerda que la primera vez que lo vio iba por ella, pero terminó casándose con Susana, lo cual le causa una emoción que, con el trascorrir del tiempo, se ha vuelto en una combinación de rencor y alivio; rencor hacía Leopoldo por haber preferido a Susana, y alivio con ella por el temor que ha mantenido siempre hacia la sexualidad y la intimidad:

Vino a casa por mí la primera vez, pero después se casó con Susana. Todo es terriblemente literario, (“en el reflejo oscuro”). Fue un alivio, después de todo. Pero los primeros dos años, antes de que se casaran y Leopoldo empezara a trabajar como agente de publicidad del diario de la ciudad —el primer agente de publicidad de la ciudad, creo, y en eso fue un verdadero precursor—, los primeros dos años nos divertimos

Para narrar el tiempo en la conciencia...

como locos, sin descansar un solo día, yendo y viniendo de día y de noche por la ciudad, en invierno y verano, hasta un día cuya víspera pasamos entera en la playa, en que Leopoldo vino a la noche a casa y le pidió al finado papá la mano de Susana después de la cena. Pero el día antes había sido una verdadera fiesta. Fue un viernes, me acuerdo perfectamente. Leopoldo pasó a buscarnos muy de mañana, cuando recién había amanecido; estaba todo de blanco, igual que nosotras, que llevábamos unos vestidos blancos y unos sombreros de playa blancos como estoy segura de que ni hasta hoy se ha atrevido a llevar nadie en esta bendita ciudad. Yo llevaba conmigo los versos de Alfonsina. [Va a afeitarse, sí. Ahora ha abierto el botiquín y mira su interior buscando los elementos (“en el reflejo oscuro” “sobre la transparencia” “del deseo”) Alza los brazos y comienza a sacar los elementos]. Ya era diciembre, pero hacía fresco de mañana. Yo misma manejaba el Studebaker de papá, y Susana iba sentada al lado mío. En el asiento de atrás iba Leopoldo, al lado de la canasta de merienda, tapada con un mantel blanco. El aire (“sobre la transparencia del deseo” “como sobre un cristal esmerilado”) fresco, limpio, resplandecía, penetrando por el hueco de las ventanillas bajas que vibraban con la marcha del automóvil. (220)

Ahora, la poetisa recuerda como fueron los primeros dos años antes de que Susana y Leopoldo se casaran y, particularmente, recuerda un viaje a la playa, el cual ocurrió un día antes de que Leopoldo pidiera la mano de su hermana. Durante esta rememoración, la mente de Adelina hace presente en un mismo momento, tres fenómenos de conciencia: la retención al recuerdo del viaje; la atención a los movimientos de Leopoldo en el baño; y la enunciación performativa que se va intercalando intermitentemente. En la imagen que reconstruye del viaje, recuerda que los tres nadaron toda la mañana, comieron, charlaron y rieron, ella les leyó poemas de Alfonsina, y luego de un periodo de silencio, decidió alejarse de ellos por un rato para explorar la isla en solitario. Al regresar los encontró semidesnudos copulando, Adelina no los interrumpió, pero un ruido hizo que Leopoldo se levantara dejando expuesto su pene. La imagen del miembro de Leopoldo dejó un recuerdo profundo, su primer y único encuentro con la sexualidad, aquello que intenta excluir de su poesía, pero que es incierto, pues es sólo una breve imagen de una experiencia que nunca fue posible:

Si presto atención, si escucho, si trato de escuchar sin ningún miedo de que la claridad del recuerdo me haga daño, puedo oír con qué nitidez los cubiertos chocaban contra la porcelana de los platos, el ruido de nuestra densa respiración resonando en un aire tan quieto que parecía depositado en un planeta muerto, el sonido lento y opaco del

agua viniendo a morir a la playa amarilla. [...] No hacíamos más que eso: nos mirábamos, Susana a mí, yo a Leopoldo, Leopoldo a mí y a Susana, terriblemente serenos, y después no me importó nada que a eso de las cinco, cuando volvía sin hacer ruido después de haber hecho sola una expedición a la isla —y volvía sin hacer ruido para sorprenderlos y hacerlos reír, porque creía que jugaban todavía a las escoba de quince—, los viese abrazados desde la maleza y oyese la voz de Susana que hablaba entre jadeos diciendo: “Sí. Sí. Sí. Sí. Pero ella puede venir. Puede venir. Ella puede venir. Sí. Sí. Pero puede venir”. Los vi, claramente: él estaba echado sobre de ella y tenía el traje de baño más abajo de las rodillas. La parte de su cuerpo que yo no había visto nunca era blanca y lechosa, y a mí se me ocurrió lisa y la idea de tocarla alguna vez me revolvió el estómago. En ese momento se oyó un crujido en la maleza y Leopoldo se paró de un salto, dejando ver enteramente a Susana que había dejado correr los breteles de su traje de baño y había sacado los brazos por entre ellos de modo tal que el traje de baño había bajado hasta el vientre. Yo conocía ya esas partes del cuerpo de Susana que no estaban tostadas, las había visto muchas veces. Pero cuando Leopoldo saltó, dificultosamente, con el traje de baño más abajo de la rodilla, se volvió en la dirección en que yo estaba, por pudor, ya que el ruido se había oído en dirección contraria al lugar donde yo estaba. Vi eso, enorme, sacudiéndose pesadamente, desde un matorral de pelo oscuro; lo he visto otras veces en caballos, pero no balanceándose en dirección a mí. Fue un segundo, porque Leopoldo se subió enseguida el traje de baño y se sentó rápidamente frente a Susana —y no pude ver en qué momento Susana se alzó el traje de baño, se acomodó el pelo y recogió los naipes, pero ya lo estaba esperando cuando él se sentó manoteando apresuradamente dos o tres cartas del suelo. Me quedé inmóvil más de quince minutos, hasta que los vi tranquilos, y yo misma me sentí así. Después nos bañamos desde el crepúsculo hasta que anocheció —me parece oír todavía el chapoteo de nuestros cuerpos húmedos que relumbraban en la oscuridad azul— y al otro día Leopoldo le pidió al pobre de papá la mano de Susana. (221-222)

El recuerdo narrado por Adelina explica, en gran parte, los conflictos a los que se ha enfrentado en su vida; la aversión a la sexualidad, la envidia a su hermana, el amor insipiente a Leopoldo, convertido en rencor profundo y, sobre todo, la falta de pasión y emoción en su poesía que Tomatis le hizo ver en su recuerdo anterior. La narradora manifiesta un pudor excesivo en la narración de la anécdota en la playa, pues escondió en su recuerdo y en lo más profundo de su pensamiento aquellas imágenes, repulsivas para ella, envueltas en palabras obscenas e innombrables que la perturbaron por años: fornicación, nalgas, senos y pene, vestigios voluptuosos de

Para narrar el tiempo en la conciencia...

un placer prohibido que marcaron el luto de su vida y la estética de su escritura. Luego, Adelina retoma su atención a la sombra del vidrio, Leopoldo se va a afeitarse, y ella reconstruye, a partir de su recuerdo, lo que pasará en un futuro cercano, formulando una protención:

Sé que va hacer cuando termine de afeitarse y de bañarse: va a llevar la perezosa al patio, entre las macetas llenas de begonias, de helechos, de amarantos y de culandrillos, y va a sentarse en la perezosa en medio del patio; va a estar un rato ahí, fumando en la oscuridad; va a decir: “¿Quedan espirales, Susana, querida?” y después va aponerse a tararear por lo bajo. Todos los anocheceres de septiembre a marzo hace exactamente eso. Después de un momento va a servirse el primer vermut con amargo y yo podré saber cuándo va a llenar nuevamente su vaso porque el tintineo del hielo contra las paredes del vaso semivacío me hará saber que ya lo está acabando. Va a (“En confusión, súbitamente, apenas”). (222)

El poema reaparece en su conciencia e interrumpe la protención: “(‘En confusión, súbitamente, apenas’ [...] ‘vi la explosión de cuerpo y de su sombra’)” (222), para que después de formular algunos versos, Adelina reflexione nuevamente acerca del transcurrir del tiempo y cómo éste se relaciona con la muerte:

El tiempo de cada uno es un hilo delgado, transparente, como los de coser, al que la mano de Dios le hace un nudo de cuando en cuando y en el que la fluencia parece detenerse nada más que porque la vertiente pierde linealidad. O como una línea recta marcada a lápiz con una cruz atravesándola de trecho en trecho, que se alarga ilusoriamente ante los ojos del que mira porque su visión divide la línea en los fragmentos comprendidos entre cruz y cruz. Lo de la cruz está bien, porque cruz significa muerte. Papá y mamá murieron en el cuarenta y ocho, con seis meses de diferencia uno del otro. (223)

La reflexión del tiempo y de la muerte la llevan a recordar la muerte de sus padres: él muere una tarde mientras dormía después de comer; su madre seis meses después en cama sujetándola fuerte de las solapas con un gesto que le da a entender que quería decirle algo, pero que se quedó callada:

“Después del primer año de casados —me dijo mamá en su lecho de muerte— nunca tuvo la menor consideración conmigo. Pero, ¿qué puedo hacer sin él?” Yo estaba con un traje sastre gris, me acuerdo perfectamente; mamá se incorporó y me agarró de

las solapas, y me trajo hacia ella; tenía los ojos extraordinariamente abiertos y la cara apergaminada y llena de arrugas, y eso que no era demasiado vieja. Nunca la había visto así. Y no era que le tuviese miedo a la muerte. Nunca se lo había tenido. Comenzó a hacer un esfuerzo terrible, jadeando, pestañeando, estirando los labios gastados y lisos que se le llenaban de saliva o de baba —no sé qué era— y me di cuenta de que quería decirme algo. No lo conseguí. Murió aferrada a las solapas de mi traje gris y —(“ahora el silencio teje cantilenas”) Durante todos estos años no hago más que reflexionar sobre lo que mamá trató de decirme. Tuve que hacer un esfuerzo terrible para arrancar de mis solapas sus manos aferradas; y estaban tan tensas y blancas que yo podía notar la blancura feroz de los huesos y de los cartílagos. Cuando doce años después me cortaron el pecho, yo soñé que arrancaba de mis solapas las manos de mamá (“más largas” “ahora el silencio teje cantilenas”, “más largas”) y que una de sus manos se llevaba mi pecho. Pero no se lo llevaba para hacerme mal, sino para protegerme de algo. Ese sueño vuelve casi todas las noches, como si una aguja formara con mi vida, de un modo mecánico y regular, un tejido con un único punto. Sé que esta noche va a volver. (223)

Este recuerdo de retención se hila a la rememoración de un sueño, una protención que se repite casi todas las noches, en el que la mano de su madre le aprisiona su seno y se lo lleva. Adelina interpreta que su madre le quita el seno en el sueño para protegerla de un mal mayor que, probablemente, la haya aliviado de un cáncer. A partir de la protención del sueño, formula una alegoría en la que retoma la metáfora de la vida como un hilo delgado que será tejido con un único punto por la aguja del sueño, pues ella considera que la muerte de su madre se cruzó al hilo de su propia vida, a partir de unas últimas palabras que nunca fueron dichas.

El poema se sigue formando en su conciencia, y la protagonista observa que Leopoldo continúa afeitándose, luego gira la cabeza y ahora la atención vuelve al reflejo de la luz en el cuarto, para que se presente otra retención, Adelina recuerda cuando se mudó a casa de Susana y Leopoldo, en cuyo patio había una multitud de cigarras que ella despreciaba por la estridencia de su zumbido, recuerda cómo le aterraba la idea de sorprenderlos copulando de nuevo o simplemente ver otra vez el pene de Leopoldo por accidente, para evitarlo, salía a caminar cada noche adentrándose en las calles de la ciudad y regresaba muy tarde —de madrugada— hasta estar segura de que ellos se hubiesen dormido y que no se escuchara el zumbido de las cigarras:

El haber cedido y venirme a vivir con ellos ya me resultaba insoportable. Tenía miedo, siempre, de abrir una puerta, cualquiera, la del cuarto del baño, la del dormitorio, la de

Para narrar el tiempo en la conciencia...

la cocina, y verlo aparecer a él con *eso* a la vista, balanceándose pesadamente, apuntando hacia mí desde un matorral de pelo oscuro. Nunca he podido mirarlo de la cintura para abajo, desde aquella vez. Pero lo de las cigarras ya era verdaderamente terrible. Así que me vestía y salía sola, al anochecer; a ellos les decía que me faltaba aire. [...] Volvía después de las once, con los pies deshechos; y mientras me aproximaba a mi casa, caminando lentamente, haciendo sonar mis tacos en las veredas, prestaba atención tratando de escuchar si se oía algún rumor proveniente de aquellos árboles porque (“Ah sí un cuerpo nos diese” “Ah si un cuerpo nos diese” “aunque no dure” “una señal” “cualquier señal” “de sentido” “oscuro” “oscura” “Ah sí un cuerpo nos diese aunque no dure” “una señal” “cualquier señal oscura” “Ah sí un cuerpo nos diese aunque no dure” “cualquier señal oscura de sentido” “Veo una sombra sobre un vidrio. Veo” “algo que amé hecho sombra y proyectado” “sobre la transparencia del deseo” “como sobre un cristal esmerilado” “En confusión, súbitamente, apenas”, “vi la explosión de un cuerpo y de su sombra” “Ahora el silencio teje cantilenas” “que duran más que el cuerpo y que la sombra” “Ah sí un cuerpo nos diese, aunque no dure” “cualquier señal oscura de sentido”) Si podían oírse, entonces, me volvía y caminaba sin ninguna dirección, cuadras y cuadras, hasta la madrugada. Porque estar sentada en el patio, o echada en la cama entre los libros polvorientos, oyendo el estridor unánime de ese millón de cigarras, era algo insoportable, que me llenaba de terror. (225)

El recuerdo es nuevamente interrumpido por la enunciación performativa del poema, como si la intensidad del mismo recuerdo despertara repentinamente su realización. El poema, ya en un estado avanzado, continua en un proceso constante de corrección que dentro del texto se percibe por la aparición de pausas y repeticiones intermitentes en sus versos; después Adelina retoma su recuerdo, hasta que se da cuenta que Leopoldo ha terminado de afeitarse, entonces, en ese *ahora*, reaparece el recuerdo de la charla con Tomatis, donde ella cruza la retención del recuerdo con una protención del mismo, en donde se imagina mostrándole la cicatriz de su seno a Tomatis para que él entienda que las marcas del cuerpo son un signo del dolor sufrido en la vida, una memoria material de la pena y la tristeza que la han embargado durante tantos años:

Yo lo hubiese llevado conmigo esa noche, me habría desvestido delante de él y agarrándolo del pelo le hubiese inclinado la cabeza y lo hubiese obligado a mirar fijamente la cicatriz, la gran cicatriz blanca y llena de ramificaciones, la marca de los viejos suplicios que fueron carcomiendo lentamente mi seno, para que él supiese. Porque

así como cuando lloramos hacemos de nuestro dolor que no es físico, algo físico, y lo convertimos en pasado cuando dejamos de llorar, del mismo modo nuestras cicatrices nos tienen continuamente al tanto de lo que hemos sufrido. Pero no como recuerdo, sino más bien como signo. Y él no paraba de hablar. “¿De veras, Adelina? ¿No le parece, Adelina? [...] Somos dos generaciones diferentes, Adelina. Pero yo la respeto a usted. Me importa un rábano lo que digan los demás y sé que a la generación del cuarenta más vale perderla que encontrarla, pero hay un par de poemas suyos que funcionan a las mil maravillas. Dirán que los dioses los han escrito por usted, y todo eso, sabe, pero a mí me importa un rábano. Hágame caso, Adelina: fornice más, aunque en eso vaya contra las normas de toda una generación.” [...] Me acompañaron hasta la parada de taxis y Tomatis se inclinó hacia mí antes de cerrar de un golpe la portezuela: “La casualidad no existe, Adelina”, me dijo. “Usted es la única artífice de sus sonetos y de sus mutilaciones.” Después se perdió en la niebla, como si no hubiese existido nunca. (226)

La protención de la poetisa sobre su cicatriz termina, y continúa el recuerdo de la charla con Tomatis, que nuevamente le recomienda la fornicación como inspiración estética de su poesía, aunque ésta vaya en contra de las normas de su generación. Al finalizar la retención de la velada, Tomatis la acompaña a tomar un taxi, le dice, antes de cerrar la portezuela, que ella es la única responsable tanto de sus sonetos como de sus mutilaciones, las sombras de ese recuerdo se diluyen en la niebla de la calle; mientras Adelina formula otra protención a partir de las últimas palabras que dijo Tomatis, en donde reflexiona acerca de las mutilaciones, pues ella considera que no permanecen en su plano de existencia, porque encierran un vacío que ya no pertenece al mundo, las cicatrices sí lo hacen porque son vestigios de un dolor verdadero al igual que su poesía y, al igual que la materia viva, deja a su paso una percepción de realidad. Adelina se sumerge en el recuerdo del taxi internándose en las calles de la ciudad, y en una niebla densa que es una metáfora del discurrir de su memoria:

Lo que desaparece de este mundo, ya no falta. Puede faltar dentro de él, pero no estando ya afuera. Existen los sonetos, pero no las mutilaciones: hay únicamente corredores vacíos, que no se han recorrido nunca, con una puerta de acceso que el viento sacude con lentitud y hace golpear suavemente contra la madera dura del marco; o desiertos interminables y amarillos como la superficie del sol, que los ojos pueden tolerar; o la hojarasca del último otoño pudriéndose de un modo inaudible bajo una gruta de helechos fríos, o papeles, o el tintineo mortal del hielo golpeando contra las paredes de un vaso con un resto aguado de amargo y vermut; pero no las mutilaciones. Las

Para narrar el tiempo en la conciencia...

cicatrices sí, pero no las mutilaciones. [...] Afuera no había más que niebla; pero yo vi tantas cosas en ella, que ahora no puedo recordar más que unas pocas: unos sauces inclinados sobre el agua, proyectando una sombra transparente; unas manos aferradas —los huesos y los cartílagos blanquísimos— a las solapas de mi traje sastre; una mosca entrando en una boca abierta y dura, como de mármol; algunas palabras leídas mil veces, sin acabar nunca de entenderlas; un millón de cigarras cantando monótonamente y al unísono (“del olvido”), en el interior de mi cráneo; una cosa horrible, llena de venas y nervios, apuntando hacia mí, balanceándose pesadamente desde un matorral de pelo oscuro; una imagen borrosa, impresa en papel de diario, hecha mil pedazos y arrojada al viento por una mano enloquecida. Todo eso era visible en las paredes mojadas por la niebla, mientras el taxi atravesaba la ciudad. Y era lo único visible. (226-227)

Esta enumeración caótica de sus recuerdos durante el tiempo de su percepción narrada, plantea un final para su reflexión, puesto que en los últimos párrafos retoma las estructuras desarrolladas a lo largo del cuento; la charla con Tomatis, que dio inicio a su reflexión, sirve de impulso para reconstruir todo de nuevo, pero de forma apresurada: vuelve la protención en la imagen de Susana que aborda el colectivo para regresar a casa después de la visita al médico, y trae nuevamente la retención del recuerdo de aquella tarde en la playa cuando ella observó el pene de Leopoldo y la piel sin broncear de Susana; después regresa la atención a la sombra que está a punto de terminar de bañarse detrás del vidrio esmerilado, y en un último giro de la vista, la atención de Adelina percibe la luz cenicienta del atardecer que se refleja en el cuarto sobre su cabeza como una llama a punto de morir; y, por último, aparecen los versos finales del poema que ha ido formando en su conciencia: “(‘Y que por ese olor reconozcamos’ ‘cuál es el sitio de la casa humana’ ‘como reconocemos por los ramos’ ‘de luz solar la piel de la mañana’)” (228).

El cuento concluye con un epílogo que lleva por nombre “Envío”, donde la protagonista vuelve a retencionar el último recuerdo que tiene con su madre para hacer una protención final sobre su presente y la posible interpretación a esa angustia callada en el rostro de su moribunda madre:

Sé que lo que mamá quiso decirme antes de morir era que odiaba la vida. Odiamos la vida porque no puede vivirse. Y queremos vivir porque sabemos que vamos a morir. Pero lo que tiene un núcleo sólido —piedra, o hueso, algo compacto y tejido apretadamente, que puede pulirse y modificarse con un ritmo diferente al ritmo de lo que pertenece a la muerte— no puede morir. La voz que escuchamos sonar desde dentro

es incomprensible, pero es la única voz, y no hay más que eso, excepción hecha de las caras vagamente conocidas, y de los soles y de los planetas. Me parece muy justo que mamá odiara la vida. Pero pienso que si quiso decírmelo antes de morir se no estaba tratando de hacerme una advertencia sino de pedirme una refutación. (229)

Adelina considera que su madre odiaba la vida, y que lo que ella buscaba con su último aliento de vida y esperanza era una refutación a su odio, un pensamiento que le expresara que la vida tiene sentido más allá del deseo de no querer morir; pero ésta no encontró una respuesta que darle a su madre porque ella misma no la había descubierto aún. En su mente, comprendió que sólo aquello con un núcleo sólido, capaz de cambiar con las adversidades de las circunstancias, es apto para adquirir un sentido de la vida y despojarse así de la sombra perpetua de la muerte; pero ella vivió una vida inmutable, con un temor irracional a los cambios de la contingencia, encerrándose en una virginidad eterna que clausuró su deseo de vivir, y que ahora, desde su presente, sólo puede contemplar las sombras sobre un cristal esmerilado de la vida que nunca fue.

La lectura del cuento expone gran parte de su sentido en sus líneas finales, la poetisa ha hecho una rememoración de su pasado para explicarse el motivo de su insatisfacción personal, y del rencor que guarda a quienes considera le han robado la felicidad: Susana y Leopoldo. Busca en sus recuerdos los elementos que puedan darle un sentido a su vida, pero al final parece sólo encontrarse con experiencias perdidas en el amor, el sexo y en su propia creación literaria. Adelina Flores, como muchos de los personajes saerianos, vive su vida con una herida abierta, con una ausencia y una añoranza por descifrar el momento exacto en el que se dejó devorar por la desesperanza. El recuerdo, la memoria, la literatura y la incansable búsqueda por encontrar el sentido de la vida, constituyen las principales preocupaciones estéticas en las obras de Saer, mismas que en este cuento logra conjuntar a partir de una mirada, de una imagen de la cotidianidad, que despierta el discurso en la conciencia y que crea uno de los cuentos más representativos del escritor santafesino.

La representación del tiempo en la conciencia, brevemente esbozada en este trabajo, expone un universo de posibilidades discursivas que la literatura ha conseguido capturar dentro de la mimesis de la narrativa, y plantea un nuevo campo de reflexión acerca de cómo las experiencias se almacenan y se reutilizan en la conciencia para formar y revivir recuerdos; imaginar posibles futuros, ensoñaciones y ficciones; y entender el complejo proceso del pensamiento humano en su realización consciente.

Si bien, el tiempo y la conciencia son objetos de estudio que aun encierran muchas incógnitas por develar, se puede presumir que la literatura participará en su tratamiento, puesto que el tiempo y la conciencia forman una realidad capaz de narrarse.

BIBLIOGRAFÍA

- Auerbach, Erich (2011), *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, traducción de Ignacio Villanueva y Eugenio Ímaz, México, Fondo de Cultura Económica.
- Benveniste, Émile (1977), *Problemas de lingüística general II*, traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI Editores.
- Benveniste, Émile (1971), *Problemas de lingüística general I*, traducción de Juan Almela, México, Siglo XXI Editores.
- Beristáin, Helena (2008), *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
- Husserl, Edmund (1962), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica.
- Husserl, Edmund (2002), *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, traducción de Agustín Serrano de Haro, Madrid, Trotta.
- Ricoeur, Paul (1995), *Tiempo y narración: configuración del tiempo en el relato de ficción*, vol. II, traducción de Agustín Neira, México, Siglo XXI Editores.
- Saer, Juan José (2001), “Sombras sobre vidrio esmerilado”, en *Cuentos completos (1957-2000)*, Buenos Aires, Seix-Barral, pp. 213-268.
- Saer, Juan José (1986), “Razones”, en *Juan José Saer por Juan José Saer*, Buenos Aires, Celta, pp. 9-24.

DAVID MORÁN PINEDA: Licenciado en Letras Hispánicas y maestro en Humanidades por la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Actualmente es becario de CONACYT y realiza sus estudios de doctorado en Humanidades con la especialidad en Teoría Literaria, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa. Entre sus líneas de investigación se encuentran: la narrativa argentina del siglo XX, la obra literaria y crítica del escritor Juan José Saer, la teoría del espacio narrativo y el análisis narratológico.

D. R. © David Morán Pineda, Ciudad de México, julio-diciembre, 2017.