

TIEMPO DESTROZADO, DE AMPARO DÁVILA,
COMO CICLO CUENTÍSTICO*

Tiempo destrozado, by Amparo Dávila, as a cycle short story

JOSÉ MIGUEL SARDIÑAS FERNÁNDEZ**

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo identificar y describir rasgos del libro *Tiempo destrozado* (1959), de Amparo Dávila (Zacatecas, México, 1928), que permitan vincularlo al género de los ciclos cuentísticos y valorar la productividad de este concepto en la generación de dos niveles de sentido: relaciones entre cuentos y libro como conjunto. Se muestra la filiación del libro a los ciclos cuentísticos por el funcionamiento de un tema unificador y de patrones dinámicos. El libro es un muestrario de vidas destruidas por la presencia, la acción, la intervención o la ausencia de personajes que forman parte del entorno de los protagonistas. Este es el primer estudio de *Tiempo destrozado* con el método de los ciclos cuentísticos en el que se aporta una interpretación del sentido de destrucción que articula todo el volumen, con fundamento en el análisis de los cuentos y de las relaciones dentro del conjunto.

PALABRAS CLAVE: LITERATURA HISPANOAMERICANA, CUENTO MEXICANO DEL SIGLO XX, CICLOS CUENTÍSTICOS, AMPARO DÁVILA, *TIEMPO DESTROZADO*.

* Este trabajo se realizó con financiamiento del Programa para el Desarrollo Profesional Docente para el Tipo Superior, PRODEP (México), en la modalidad "Apoyo a la incorporación de nuevos PTC", convenio DSA/103.5/15/6988.

** Universidad Autónoma de San Luis Potosí, Facultad de Ciencias Sociales y Humanidades. Correo electrónico: miguel.sardinas@uaslp.mx

ABSTRACT

This paper aims to identify and describe features of the book *Tiempo destrozado* (1959), by Amparo Davila (Zacatecas, Mexico, 1928), which allow us to link it to the genre of story cycles and value the productivity of this concept in the generation of two levels of meaning: relations between stories and a book as a whole. The affiliation of the book to the story cycles is shown by the functioning of a unifying topic and dynamic patterns. The book is a sample of lives destroyed by the presence, action, intervention or absence of characters that are part of the environment of the protagonists. This is the first study of *Tiempo destrozado* with the method of story cycles in which an interpretation is given of the sense of destruction that articulates the whole volume, based on the analysis of the stories and the relationships within the whole.

KEYWORDS: LATIN AMERICAN LITERATURE, MEXICAN STORY OF THE 20TH CENTURY, STORY CYCLES, AMPARO DAVILA, *TIEMPO DESTROZADO*.

Recepción: 3 de agosto de 2018.

Dictamen 1: 5 de octubre de 2018.

Dictamen 2: 8 de octubre de 2018.

DOI: <http://dx.doi.org/10.21696/rcsl92020191023>

Cualquier lector cuidadoso de los cuentos que la narradora mexicana Amparo Dávila publicó desde finales de la década de 1950 hasta 2009 —fecha de su libro más reciente, *Cuentos reunidos*— puede notar en ellos, de manera empírica, varias afinidades: un español cosmopolita, tanto en los personajes como en los narradores; temas orientados hacia la vida interior de los personajes; espacios geográficamente imprecisos; tiempos igualmente con escasas marcas. Casi podría decirse que el tiempo no ha pasado desde la publicación en 1956 de “El huésped” o “El espejo” hasta la de “Con los ojos abiertos”, en 2006. Eso podría dar pie a cuestionamientos acerca de la pertinencia de distinguir elementos de unidad o de identidad en libros muy semejantes entre sí. Sin embargo, el tiempo sí ha transcurrido, como se ha observado, por ejemplo, respecto a Árboles petrificados (Gutiérrez, 2008-2009, p. 85), o podría observarse en relación con “El desayuno” (*Música concreta*) o “Estela Peña” (*Con los ojos abiertos*). Por otra parte, hay constantes en el interior de cada libro que permiten apoyarse en determinadas estrategias críticas para indagar rasgos de unidad interna. Identificar, describir y valorar el funcionamiento de algunos de esos rasgos en *Tiempo destrozado* (1959) es el propósito de este artículo, y la estrategia que se pondrá en práctica para lograrlo es la teoría de los ciclos cuentísticos o de los *short story cycles*.

La tarea tiene antecedentes, pues algunos críticos han detectado características comunes a varios de sus relatos, aun cuando ese libro no haya sido mencionado entre las obras representativas de los ciclos cuentísticos en México o Hispanoamérica (Leal, 2006, pp. 152-160; Cluff, 2006, pp. 191-194; Mora, 1993, pp. 116, 141; Gomes, 2000, pp. 568-576). Así, por ejemplo, sobre los tres primeros libros de Dávila se ha afirmado que “en sus treinta y dos cuentos puede advertirse la reincidencia de personajes y situaciones” (Mata, 2008, p. 18), y en relación con *Tiempo destrozado*, su “condición de libro como conjunto y no como mero agrupamiento de textos” (Sardiñas, 2003, p. 223), a partir de la ausencia presuntamente deliberada de rasgos precisos, incluso de la acumulación de rasgos contradictorios, en la caracterización de los entes terroríficos de la mayor parte de sus cuentos; o se ha visto un factor cohesivo en el sufrimiento, tema presentado en “Fragmento de un diario”, cuyo protagonista es un “buen representante de la galería de personajes que, entre el dolor físico y el padecimiento mental, recrean el resto de las historias de *Tiempo destrozado*” (Romano, 2009, p. 109); de modo similar a la manera en que se ha identificado una imposibilidad de alcanzar relaciones felices, no solo en ese libro, sino también en el segundo de Dávila: “Es tan marcado el tópico de la imposibilidad de las relaciones felices de pareja que, si deseáramos indagar en él,

tendríamos que tomar como parte de nuestro *corpus* los doce relatos de *Tiempo destrozado* (1959) y todas las historias de *Música concreta* (1964)” (Castro, 2009, p. 122). No obstante, no se ha hecho un estudio de *Tiempo destrozado* desde el punto de vista de los ciclos cuentísticos, y consideramos que emprenderlo puede aportar evidencias fundamentadas del modo en que esta obra funciona como conjunto significativo. La pregunta subyacente en todo esto es si un libro de cuentos puede generar significados globales, más allá de los que cada pieza proyecte de modo individual; y las teorías de los ciclos cuentísticos contribuyen sin duda a responderla.

El hecho de que tal estudio no exista podría, desde luego, obedecer a que ese libro no sea un ciclo cuentístico; ya se ha señalado que ensayos abarcadores en ese tema no lo mencionan. Pero también son ciclos otros, como *El feroz cabecilla y otros relatos de la revolución en el norte* (1928), de Rafael F. Muñoz, que no forman parte del corpus reconocido, y *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, que es ciclo para unos (Mora, 1993, p. 116), pero no lo es para otros (Cluff, 2006, p. 193). De modo que la ausencia de *Tiempo destrozado* entre los estudios de los ciclos en México no es un argumento concluyente. Por otra parte, la falta de rasgos muy evidentes —que en este punto de este artículo tienen que mencionarse de modo un tanto apriorístico— como un mismo espacio o personajes que transitan de un cuento a otro tampoco debería ser considerada una prueba de no pertenencia, pues, como se verá a continuación, los ciclos pueden abarcar un rango amplio entre la cuasinovela y el conjunto de cuentos con tendencia a la autonomía (ejemplos conocidos de ambos casos pueden ser *Winesburg, Ohio*, de Sherwood Anderson, y *Dublinenses*, de James Joyce, respectivamente). Y la miscelánea también existe; de hecho, es el tipo de obra cuentística que más abunda (sin que el carácter misceláneo o el cíclico impliquen un valor por sí mismo); por lo tanto, las relaciones internas entre los cuentos de un libro no deben darse por sentadas ni son inherentes al formato editorial llamado *libro*. Estudiar un conjunto desde la perspectiva de los ciclos cuentísticos es una operación crítica específica.

En cuanto al interés que lo justifique, puede comprenderse si se recuerda que *Tiempo destrozado* se publicó en una década (1950) en que el cuento se renovaba y buscaba lenguajes y formas de organización diferentes de los que lo habían caracterizado en México durante el periodo de vigencia del realismo y del regionalismo (decenios de 1920-1930 y parte de 1940). Es probable que una de las vías haya sido el intento de lograr un signo compositivamente más elaborado y de lenguaje narrativo más exigente para con el lector que el mostrado por las colecciones regionalistas.

Respecto al concepto de *ciclo cuentístico*, aquí se parte de la propuesta de Forrest Ingram formulada en *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century* (1971), obra que ha sido reconocida como el primer estudio teórico influyente publicado sobre el tema (Dunn and Morris, 1995, p. 4; Brescia y Romano, 2006, p. 9), y sigue siendo una obra mucho más que básica. De ella interesa el propio concepto de *ciclo cuentístico*, que designa “un libro de cuentos unidos de tal modo unos con otros por su autor que la experiencia sucesiva del lector en varios niveles del patrón del todo modifica significativamente su experiencia de cada una de las partes constitutivas” (Ingram, 2012, p. 19).¹ Como Ingram no especifica a qué lector se refiere, aquí —a menos que se indique explícitamente otra cosa— se restringe la definición a un lector implícito, que es el que se puede conocer dentro de los marcos del texto o cuando no se está efectuando un estudio de recepción empírica.

Asimismo, de Ingram interesa la clasificación genética según la cual, por su origen, los ciclos cuentísticos pueden ser compuestos, completados o arreglados. Por compuesto entendemos el que “el autor ha concebido como un todo desde el momento en que escribió su primer cuento” (2012, p. 17); por completado, el libro que comenzó por cuentos no relacionados inicialmente, pero después fueron puestos en relación de manera consciente, y por arreglado, el conjunto de cuentos que “un autor o editor-autor ha juntado para que se iluminen o comenten recíprocamente por yuxtaposición o asociación” (2012, p. 18). Ahora bien, como no siempre es posible conocer suficientemente el proceso de composición de un libro de cuentos como para afirmar con certeza a cuál de los grupos anteriores pertenece, tomamos esta clasificación solo como un indicio de mayor o menor unidad interna. Y preferimos no continuar esa línea de indagación hacia las intenciones autorales, como sí han propuesto algunos críticos.²

También es de utilidad práctica, pese a la opinión de James Nagel, la distinción entre patrones estáticos y patrones dinámicos de Ingram (2012, p. 20), que Ian Reid (cit. en Nagel, 2001, p. 13) denomina, de manera más clara, marco externo y vinculación interna, respectivamente. Los patrones estáticos abarcan el dispositivo de marco, las

¹ Soy responsable de la traducción de las citas.

² Susan G. Mann, seguidora de las ideas de Ingram, afirma: “es extremadamente importante tratar de reconstruir las intenciones del autor” (Mann, 1989, p. xii); contrariamente a su postura, G.G. Kennedy ha señalado la “en última instancia inescrutabilidad —si no irrelevancia— de la intención autoral” (1995, p. ix). Por nuestra parte, teniendo en cuenta los inconvenientes prácticos de producir un discurso crítico apegado a manifestaciones de intenciones autorales no siempre disponibles o a menudo contradictorias y el peso relativo que se ha dado a los discursos autorales en la crítica académica desde hace más de medio siglo, optamos por una posición más cercana a la de Kennedy que a la de Mann: si el testimonio de autor existe, se valora, pero la interpretación debe salir del análisis textual.

indicaciones de divisiones por números de capítulos o títulos, un incremento en la extensión a medida que la serie de cuentos progresa o una alternancia de cuentos y de “intercapítulos” (Ingram, 2012, p. 20). Por su parte, los patrones dinámicos se subdividen en patrones de recurrencia (repetición de temas, motivos, *leitmotive*, espacios, símbolos, personajes, palabras) y de desarrollo (lineal o acción cronológicamente secuencial y multidireccional, con expansiones o profundizaciones de sentido) (Ingram, 2012, p. 20). En el presente estudio, estos conceptos se complementan con otros de teóricos interesados en los ciclos cuentísticos, término que preferimos conservar frente a otras propuestas, por compartir en lo esencial las razones que Ingram dio.³

El método empleado para estudiar el libro de Dávila ha tenido dos fases o direcciones, siguiendo las pautas esbozadas en los párrafos precedentes. Por una parte, se ha investigado el origen del libro con el fin de clasificarlo de acuerdo con su génesis; por otra parte, se ha observado el funcionamiento, en todos sus cuentos, de una serie de variables tomadas de la narratología de base genetteana; se ha tratado de detectar patrones tanto estáticos como dinámicos, y se han derivado de ahí las conclusiones. Las variables tomadas en cuenta son el grado de involucramiento y la focalización del narrador, el tiempo de la enunciación, el tiempo del enunciado, el espacio, el protagonista y elementos de su caracterización.

Como resultado de lo anterior, se constata que *Tiempo destrozado* se formó como mínimo a partir de algunos cuentos que contaban con publicación previa. De acuerdo con el *Diccionario de escritores mexicanos*, de Aurora Ocampo, “El huésped” se publicó en la *Revista Mexicana de Literatura* en 1956; “El espejo”, en *Letras Potosinas* ese mismo año; “Moisés y Gaspar”, en la *Revista Mexicana de Literatura* y en *Cuadrante* en 1957, y “Fragmento de un diario (julio y agosto)”, en *Letras Potosinas* en 1958 con el título “Fragmentos del diario de un masoquista” (Ocampo, 1992, p. 10). Además, “Un boleto para cualquier parte” figuró en la revista *Kátharsis*, de Monterrey, en 1956 (números 12-13) (Garza, 2013, p. 162),

³ No nos parece necesario el concepto de *composite novel*, por el que Maggie Dunn y Ann Morris optan basándose en que “enfatisa el parentesco con la novela, género predominante en la era moderna” (1995, p. 4) y, sobre todo, en que “enfatisa la integridad del todo, mientras que *ciclo cuentístico* [*short story cycle*] enfatiza la integridad de las partes” (1995, p. 5); además de que *ciclo* implica movimiento cíclico, circularidad, etcétera. Ingram fundamentó de manera explícita su elección de *cycle* en conceptos que indican agrupamiento y relaciones internas (como en “ciclo lírico”), y no en los que implican circularidad o retorno al principio (2012, p. 15). Por otra parte, prescindiendo de si uno desea resaltar la unidad del todo o la independencia de las partes, utilizar un derivado de *cuento* o de *short story* para designar un conjunto de piezas narrativas relativamente breves parece más claro que denominarlo *novela* (pueden verse otros reparos a esta etiqueta en Cluff, 2006, p. 187, nota 2). Quizá un término neutro como *composite fictions*, de Kennedy, sería adecuado, pero tiene el inconveniente de su excesiva generalidad (*ficción* cubre un campo muy extenso, no restringido ni siquiera a la literatura).

junto a colaboraciones de Octavio Paz, Carlos Fuentes y Alfonso Reyes, muy probablemente a consecuencia de la ayuda que para la “inserción en la escena literaria” (Escutia, 2017, p. 19) de Dávila significó el trabajar como secretaria de una figura ya consagrada como Reyes. “Muerte en el bosque” apareció en la revista *Universidad de México* en 1958 (Escutia, 2017, p. 35). De eso, y de declaraciones autorales en entrevistas (por ejemplo, Lorenzo y Salazar, 1995b, p. 117; Rosas, 2008-2009, p. 68), se deduce que *Tiempo destrozado* no se formó con un plan previo, sino que fue el producto de una compilación hecha por la autora cuando ya tenía un número determinado de relatos escritos. Por lo cual, si estamos ante un ciclo cuentístico, es del tipo arreglado, desde el punto de vista genético.

Ahora bien, también en ese periodo (en 1956) y en una publicación periódica, *Estaciones*, vio la luz el cuento “Garden Party del olvidado”, que pasó al libro *Árboles petrificados*, de 1977, con el título abreviado “Garden Party”, y no a *Tiempo destrozado*, como podría haber ocurrido por razones cronológicas. Esto es una prueba de que hubo un proceso de selección y de distribución, y no de simple colección, por parte de la autora, y de que hubo un criterio no solo cronológico en la organización de sus obras; es decir, sí puede tratarse de un ciclo, y no de una miscelánea. En ese mismo sentido, es posible aducir el hecho de que en las distintas ediciones de *Tiempo destrozado* (la original, de 1959; la incluida en *Muerte en el bosque*, de 1985; la reimpresión de 2003; la de *Cuentos reunidos* de 2009, reimpressa en 2012) el índice ha permanecido idéntico, como un conjunto estable.

Los patrones estáticos o de marco externo no son numerosos: no hay una historia de marco, los cuentos, doce en total, tienen títulos independientes unos de otros,⁴ la extensión no progresa a medida que el libro avanza, no hay una nota introductoria ni un epílogo que guíen al lector ni le ofrezcan pistas de cohesión. Esto concuerda con lo que observó Luis Leal acerca de los ciclos cuentísticos (“cuentos entramados”, en su nomenclatura) publicados a partir de la década de 1950:

El cuento entramado contemporáneo ha ido cambiando con respecto a estructuras anteriores. Se ha abandonado tanto [*sic*] el marco externo unificador para narrar los cuentos, ya desde la perspectiva del personaje protagonista, ya del narrador omnisciente que los entrama refiriéndose de cuando en cuando a episodios anteriores o repitiendo las imágenes, como en la poesía (2006, p. 156).

⁴ Los títulos son, en el orden del índice: “Fragmento de un diario (julio y agosto)”, “El huésped”, “Un boleto para cualquier parte”, “La quinta de las celosías”, “La celda”, “Final de una lucha”, “Alta cocina”, “Muerte en el bosque”, “La señorita Julia”, “Tiempo destrozado”, “El espejo” y “Moisés y Gaspar”.

Por otra parte, esta escasez de marcas formales de cohesión, aunada a la percepción empírica de factores de unidad, es una potente motivación para comprobar si el libro dice algo coherente como conjunto, o no lo dice.

Solo un elemento puede orientar implícitamente al lector y fungir como patrón de marco: el título del libro, *Tiempo destrozado*. Al ser el título también el de uno de los cuentos puede suponerse que entre la pieza y el conjunto haya una relación semántica. No obstante, en el momento de preguntarnos por esa posible relación surgen dos dificultades: la frase “tiempo destrozado” es una metáfora, y entenderla ya implica efectuar una interpretación, y el cuento “Tiempo destrozado” es atípico dentro del libro. Lo es por su estructura en forma de bloques yuxtapuestos, no explícitamente relacionados entre sí, que contrasta con las composiciones unitarias del resto de los cuentos, y lo es por su discurso que, atendiendo a la autora, puede considerarse onírico o “pesadillesco”. Así, a la pregunta, formulada por un periodista, “¿qué tanto influye su mundo onírico cuando escribe?”, Dávila responde:

Mucho y, claro, después empiezo a escribir con el recuerdo del sueño, pero, luego, el relato se va yendo por su propio pie. Ese es el caso de “El patio cuadrado” o de “Tiempo destrozado”; este último es una consecuencia de la anestesia. En una ocasión, después de que me operaron, cuando comencé a recobrar la conciencia surgió ese cuento. Por eso digo que primero sentí un increíble dolor, un irse desgajando... Luego vinieron la náusea, el vómito... Después los sueños de anestesia, que a veces son absurdos... Como que un árabe vende telas, de las cuales emergen unos animalitos que vuelan... (Herrera, 2007, p. 17).

Por su parte, una lectura crítica apunta hacia un influjo de la estética surrealista (Lorenzo y Salazar, 1995a, p. 55) a causa de las situaciones irracionales y yuxtaposiciones insólitas que se advierten en ese relato. En todo caso, la presencia de elementos oníricos refuerza la asociación con el surrealismo, y nos llevaría hacia una misma dirección. Pero ni el cuento tiene marcas claras de ser un discurso onírico ni el surrealismo es, ya lo hemos dicho, la tónica del libro. Lo que sirve para explicar algunos rasgos del cuento y su título no puede extenderse automáticamente al todo.

Otra opción puede ser analizar el cuento y ver qué puede inferirse de su título. El cuento comienza con un segmento escasamente predicativo —sin referentes espaciales ni temporales, más cercano al lenguaje de la poesía lírica que al de la narrativa—⁵, en el que se describe una caída, en cualquier sentido que se quiera

⁵ De este cuento, Julio Cortázar ya notaba desde 1959: “no lo creo un cuento sino más bien un poema, algo como ciertas páginas de Leonora Carrington o de Pieyres de Mandiargues” (p. 152).

dar a este término. Si se atiende a un elemento vagamente estructurador, como los marcadores temporales “primero” y “después”, puede entenderse que primero hubo un dolor y un desprendimiento y después, un descenso que termina con un “instante sin fin” (Dávila, 2012, p. 65),⁶ algunas de cuyas imágenes podrían evocar el lenguaje de poemas de Xavier Villaurrutia como “Nocturno de la estatua”, “Nocturno sueño” y, sobre todo, “Nocturno en que nada se oye”, lo que nos remitiría al surrealismo, al menos en este cuento. Siguen cinco segmentos o bloques en los que, al parecer, el mismo personaje femenino en distintas edades acaba atrapado en situaciones asfixiantes que lindan con la muerte. De hecho, en el primero de esos segmentos (el segundo del cuento), el personaje, que es una niña, parece morir cuando intenta tomar una manzana del fondo de un estanque. En el fragmento final, la mujer se ve a sí misma vieja, como su doble; también como una mujer gruesa que es igualmente su doble y que carga un niño al que asfixian con un trapo en la boca, y acaba por ser ese niño también. Puesto que lo común a todas esas microhistorias secuenciales parece ser el final asfixiante, al borde de la muerte, el tiempo destrozado podría ser ese lapso vital que se frustra, pero también la vida como un equivalente del tiempo, dado el trayecto recorrido en el relato, desde la infancia hasta la edad madura.

Esos significados podrían tentativamente proyectarse hacia todos los cuentos del libro. El tiempo destrozado podría, entonces, ser un tiempo, una etapa de la vida, un trozo de vida o una vida entera que resultan rotos o perdidos. Para efectuar esta generalización se cuenta con el apoyo de la opinión de la autora: “Siempre me ha preocupado el título del primer libro, *Tiempo destrozado*: el tiempo siempre ha sido una preocupación, una inquietud; me inquieta, me aterroriza, ese tiempo que se nos escapa, que se nos va, que no podemos apresar, que siempre [*sic*] nos gana la partida [*sic*]” (Lorenzo y Salazar, 1995b, p. 125). De ahí que el tiempo como segmento vital frustrado podría ser un tema articulador del libro, a modo de eje, y que todos o la mayoría de los cuentos podrían mostrar ese tiempo o esa vida arruinados de diversas formas; para retomar y extrapolar una caracterización de Nagel, el libro estaría “temáticamente unificado” por un motivo (2001, p. 16).

Esto es lo básico que podría decirse positivamente desde el patrón estático, como resultado de un análisis del paratexto título, tanto de un cuento como del libro. Negativamente, es decir, notando lo que no está o es una ausencia, podría observarse a favor de la unidad que el título del libro solo menciona el de una pieza (es una obra

⁶ Todas las citas de A. Dávila corresponden a sus *Cuentos reunidos* (2012, Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica). En adelante, las referencias se consignarán entre paréntesis en el cuerpo del trabajo.

que toma *e pluribus unum*) y no añade “y otros cuentos” (es decir, no es *Tiempo destrozado y otros cuentos*), como es típico de obras misceláneas, al decir de Susan G. Mann (“las colecciones que no son ciclos tradicionalmente han tomado por título el de un cuento único al cual se ha anexado la frase ‘y otros cuentos’” [1989, p. 14]).

El patrón dinámico muestra que, con independencia de que el narrador participe o no del mundo diegético, su focalización es interna en todos los casos y casi siempre fija. Esa focalización es muy perceptible en los cuentos en los que el narrador funge también como personaje. Así, por ejemplo, en “Fragmento de un diario...”, el protagonista anónimo, el masoquista de la escalera, relata solo aquello que queda en su campo visual, como lo que alcanza a ver de su vecino, el señor Rojas, cuando pasa acompañado de una mujer, pero no lo que sucede dentro del departamento una vez que la pareja ha entrado: “Estaba justamente en el 7º grado de la escala del dolor, cuando fui interrumpido cruelmente por mi constante vecino que subía acompañado por una mujer [...] La miré hasta que se perdieron tras la puerta del departamento” (p. 14). También en “Moisés y Gaspar”, el protagonista, José Kraus, puede evocar sus recuerdos de infancia y adolescencia, compartidos con su hermano, Leónidas, pero no los hechos que ocurrieron en su ausencia, empezando por las circunstancias de la muerte de Leónidas, que le son comunicadas solo en parte por la portera del edificio o por informantes no especificados (“según supe, vendió los muebles pretextando un viaje” [p. 81]). Tampoco puede entrar en el mundo interior de los misteriosos Moisés y Gaspar: “Me hubiera gustado saber qué pensaban entonces” (p. 83). Pero la focalización interna también puede advertirse en relatos en los que aquella coincidencia no se da, como en “Un boleto para cualquier parte”, cuyo protagonista nunca sabe el motivo de la visita del señor vestido de oscuro y, como lo desconoce y también su criada, el lector nunca lo sabrá; el lector solo asiste a las elucubraciones del protagonista luego de salir del club y dentro de su cuarto. El mismo desconocimiento se aprecia en “La quinta de las celosías”: Gabriel Valle, y con él, el lector, sabe muy poco de Jana, la joven a la que pretende; desconoce qué ha pasado en la vida de ella durante un largo tiempo (“Más de un mes había pasado sin tener noticias” [p. 33]), y cuando la ve en la casa de ella, solo de manera gradual va descubriendo un mundo asfixiante y amenazador (por ejemplo, no sabe quién se acerca desde otra habitación a la puerta del salón donde intenta conversar con Jana y, aunque ella lo sabe y eso le causa nerviosismo, no lo revela, ni lo hará el narrador, siempre limitado al mundo sensorial y emocional de Gabriel). Su final es abierto y, con ello, omite cualquier afirmación segura que responda qué pasó finalmente, al menos desde un punto de vista formal.

El tiempo de la enunciación de la historia en curso es también similar en todos los cuentos: pretérito (como suele suceder en esos casos, también hay copretérito para indicar simultaneidad o acciones repetidas).⁷ Como narrar en tiempos del pasado es una estrategia tan poco específica, tan normal, puede ser irrelevante mencionarla. No obstante, en este caso, el tratarse de acciones concluidas puede indicar congruencia con la idea de un tiempo destruido o acabado.

El tiempo del enunciado o del mundo narrado también es impreciso. En *Tiempo destrozado* no hay fechas ni abundan las referencias datables con exactitud; solo es posible detectar indicios que lo mismo podrían situar las tramas a finales del siglo XIX que en la primera del XX o hasta la fecha de publicación de los cuentos aislados o del volumen, aunque ciertos aires de época y alguna referencia vaga harían preferir las fechas más recientes. Algunos de esos indicios son las menciones de las edificaciones alumbradas con electricidad (p. 13), las sinfonolas, rocolas o gramófonos (p. 24), la radio comercial (p. 26), el automóvil (pp. 41 y 47), el teléfono (p. 53), el telégrafo (p. 81), una marca de perfume para damas que fue famosa a partir de 1936 (*Sortilège* [p. 46], según indican los propios fabricantes [Feydeau], a falta de una fuente más académica) y el *rock and roll* (p. 32), típico de los cincuenta. Esta indeterminación no solo es propia de la cuentística cosmopolita de la Generación de Medio Siglo, sino también de muchos ciclos cuentísticos cuyo tiempo es principalmente psicológico o simbólico o mítico (Ingram, 2012, p. 24).

Acerca del espacio, que, como ha notado Nagel después de esbozar la historia del género en Estados Unidos, es “la continuidad más persistente en la forma” (2001, p. 17), *Tiempo destrozado* muestra igual indeterminación: sus cuentos se desarrollan en países, ciudades o pueblos anónimos entre los cuales no hay continuidad, como sí pasa, por ejemplo, en *Dublínenses*, de Joyce; tampoco se aprecia aquí la tendencia a construir mundos de ficción, como sí la encontramos en Faulkner, Rulfo o García Márquez, entre otros casos posibles. De los espacios de Dávila solo puede deducirse que pertenecen en general al mundo hispánico, por los nombres de los personajes. Ello indica otra ausencia de referencialidad

⁷ Ejemplos de verbos en pretérito tomados al azar: “No sé, ni con qué palabras describir lo que *pasó* hoy” (“Fragmento de un diario...”, p. 15; las cursivas son mías aquí y en las citas siguientes); “la oportunidad *llegó* cuando menos la esperábamos” (“El huésped”, p. 22); “*dejó* a los amigos”, “*subió* la escalera” (“Un boleto para cualquier parte”, pp. 24, 25); “*se detuvo* en la puerta”, “Gabriel *llegó* a través del jardín” (“La quinta de las celosías”, pp. 29, 33); “cuando María Camino *huyó* a desayunar...”, “María *comprendió* todo” (“La celda”, pp. 39, 42); “*se quedó* inmóvil, perplejo”, “un día *aparecieron* nuevamente” (“Final de una lucha”, pp. 45, 46); “un día *sospecharon* de mí y nunca más *fui enviado*” (“Alta cocina”, p. 50); “el hombre *suspiró* tristemente y *se detuvo*” (“Muerte en el bosque”, p. 52); “*encendió* la luz y *buscó* por toda la casa” (“La señorita Julia”, p. 57); “*corrí* hasta la orilla del estanque” (“Tiempo destrozado”, p. 65); “a las doce y cinco todo *terminó*” (“El espejo”, p. 77); “el tren *llegó* cerca de las seis de la mañana” (“Moisés y Gaspar”, p. 79).

en términos realistas que puede entenderse como una voluntad de alejamiento del relato regionalista.

No obstante, un rasgo muy revelador de unidad procede de los protagonistas. Entendiendo por protagonista o héroe, como lo distinguió Vladimir Propp, una función —pero en estos casos vinculada de manera estable a un personaje y obviamente transpuesta de un corpus folclórico a literatura culta o de autor, como lo propuso Bremond (1973, pp. 132-133)—, tenemos que, aunque en seis de los doce cuentos del libro los protagonistas son hombres o mujeres anónimos (cinco hombres y una mujer) y en los seis restantes son personajes con nombres o apellido (Gabriel Valle, en “La quinta de las celosías”; María Camino, en “La celda”; Durán, en “Final de una lucha”; Julia, en “La señorita Julia”; Lucinda, en “Tiempo destrozado”, y José Kraus, en “Moisés y Gaspar”), todos, excepto uno, desempeñan en todo o en parte el rol de héroe-víctima (Propp, 2009, p. 36). Esto, como se ha indicado, es una función narrativa y depende de una distribución de roles (“el hilo del relato está conectado a su destino y no al de aquellos que quedan atrás”, según precisa Propp ahí mismo), no necesariamente de una caracterización moral, pero sin duda tiene repercusiones en los rasgos de esos personajes, en la medida que implica ser objeto de un ataque. Y con esta modificación los vamos a entender.

Por ejemplo, el protagonista de “Fragmento de un diario”, si bien está diseñado al principio de la trama funcionalmente como el equivalente de un héroe buscador proppeano o como un agente voluntario, en la nomenclatura de Bremond (1973, p. 135), porque busca “sufrir” (p. 13), ejercitarse en el “aprendizaje del dolor” (p. 13), lo cual es su “razón de ser” (p. 17), pues, según afirma, “yo me debo al dolor [;] al dolor que ejercito día tras día hasta lograr su perfección” (p. 17), termina enamorado de una joven que pone en riesgo su objetivo y lo sume en el temor. Con ello, el héroe queda en una posición defensiva. Y, sobre todo por sus rasgos, es una víctima asumida: se caracteriza a sí mismo de manera directa de la siguiente forma: “acostumbrado como estoy a sufrir injusticias, necedades y mal trato” (p. 14). Es un héroe muy curioso porque su acción y su objetivo se dirigen a profundizar una condición que ya es la de víctima, y, en ese sentido, si lograra su realización, su triunfo sería su derrota total: su autodestrucción.

Otros ejemplos: la protagonista de “El huésped” logra generar acciones orientadas hacia un objetivo, pero solo porque su diseño inicial como personaje fue el de una víctima de su marido, quien, no contento con la relación fría que le impone, le lleva a la casa un curioso ser de rasgos monstruosos y comportamiento agresivo; el de “Un boleto para cualquier parte” percibe como una amenaza tan intolerable

la visita de un señor desconocido que opta por abandonar todo y huir de su casa; Gabriel Valle, en “La quinta de las celosías”, comienza como agente o buscador al ir a casa de Jana con las intenciones más románticas de conquistarla, pero termina apresado en el espacio macabro y fétido de ella, bajo una lluvia de golpes cuyo origen apenas alcanza a identificar; María Camino, en “La celda”, y la señorita Julia, en el cuento homónimo, sufren, cada una, la presencia de un ente misterioso, tal vez vampírico, y una invasión de ratas imaginarias, o simplemente se van deslizando por el camino de la locura; el protagonista de “Alta cocina” ha pasado su edad temprana sufriendo por las muertes de unos extraños seres que su familia suele servir a la mesa, ha huido de esa situación intolerable y sigue reviviéndola, cada vez que llueve, como en el momento en que relata la historia, aun cuando han pasado años, con lo cual demuestra que ha quedado marcado para siempre como víctima; el protagonista de “Muerte en el bosque” se siente víctima de su mujer y del espacio *kitsch* y reducido donde ambos viven, y acaba por huir de todo hacia otra forma de opresión; la de “Tiempo destrozado” es mostrada como aventurera cuando se suelta de las manos de sus padres en busca de una manzana, pero acaba al borde de la muerte, padeciendo terrores, al final de cada segmento; los protagonistas de “El espejo”, madre e hijo, también son colocados en una situación límite y pavorosa, nunca explicitada, frente al objeto mencionado en el título (desde el principio, la madre es mostrada como víctima y el hijo como narrador testimonial, pero este, por ayudar a su madre, se transforma en narrador autodiegético y coprotagoniza, junto a la señora, el terror de cada noche frente al espejo); José Kraus, en “Moisés y Gaspar”, es presentado como agente al inicio del relato, cuando tiene la misión de ir a dar sepultura a su hermano y a hacerse cargo de las pertenencias que este le ha legado, pero pronto se da cuenta de que su vida se dedicará a huir de un departamento a otro, a esquivar las denuncias y ataques de sus vecinos, a perder, uno tras otro, todos sus hábitos, relaciones y propiedades, bajo el peso de ese par de demonios que son Moisés y Gaspar.

El personaje que constituye la excepción tampoco puede jactarse de salir con una victoria clara: es Durán, en “Final de una lucha”. Durán comienza como víctima al ser agredido en su identidad por la presencia de un doble; se convierte en un héroe-buscador o agente al perseguir al doble por diversos puntos de la ciudad; al final se deduce que lo ha matado, pero, como es evidente, por el tema del doble, ha destruido una parte de sí.

En general, abundan personajes de condición socioeconómica media (Mata, 2008, p. 20), en varios casos, oficinistas o empleados (los protagonistas de “Un boleto para

cualquier parte”, “Final de una lucha”, “Muerte en el bosque”, “La señorita Julia”, “El espejo” y “Moisés y Gaspar”), en otro caso, un estudiante (“La quinta de las celosías”).

Resumiendo, entonces, lo analizado hasta aquí, se tiene como patrón estático o marco un tema unificador, extraído del título del libro: una vida o parte de ella, frustrada; y como patrones dinámicos: focalización interna, con frecuencia fija; tiempos del pasado en la enunciación; historias ambientadas con cierto rango de probabilidad en la primera mitad del siglo XX, en una época cercana a la década en que fueron escritos y publicados los cuentos, es decir, 1950, y ubicadas en espacios imprecisos, aunque en varios casos puede deducirse que se trate de zonas de lengua española; cuentos protagonizados por héroes-víctimas, entre las que predominan las de condición socioeconómica media. Si en todos los casos no son los componentes más típicos de un ciclo cuentístico, parecen suficientes para afirmar que estamos ante un ciclo. Ahora bien, ¿qué consecuencias pueden deducirse y qué sentidos de conjunto pueden apreciarse a partir de esa condición genérica? Dicho con otras palabras, ¿para qué sirve postular y haber tratado de probar que estemos ante un ciclo cuentístico?

Una primera consecuencia puede ser la confirmación de la impresión inicial acerca del estilo, entendido como prácticas verbales o lingüísticas: el libro se va configurando como un conjunto en el que domina la homogeneidad, y no la variedad, y eso, que parece tan simple, se va constituyendo como el contexto en el que se inserta cada cuento nuevo, el cual, a su vez, ratificará este rasgo y servirá como indicio de otras características reiteradas, tendientes a formar un conjunto.

La segunda consecuencia —al menos en el orden en que hemos organizado el análisis— deriva de las restricciones implícitas en la constitución de varios componentes del mundo de la ficción. La focalización interna, a menudo fija, repetida de cuento en cuento, implica una limitación cognitiva muy fuerte para narrar y, por ello, para construir el mundo de la ficción, y acaba por suscitar una serie creciente de preguntas que quedará sin respuestas, de necesidades de conocimiento que nunca serán satisfechas, al menos por los textos (pues es obvio que cada lector real puede establecer relaciones y llegar a resultados propios, como más adelante se verá).

Este rasgo, junto con el tiempo del enunciado y el espacio, es responsable de un previsible efecto de incertidumbre en el lector implícito ante los déficits de información o las informaciones contradictorias. Dicho lector, como se sabe, normalmente no puede percibir nada que los personajes, o el narrador que focaliza por medio de sus sentidos y de sus conocimientos, no perciban o no describan con un mínimo de precisión. En los cuentos de *Tiempo destrozado* se produce la paradoja de que, por una parte, se muestre a seres anómalos o de conductas extravagantes o extrañas

(los protagonistas de “Fragmentos de un diario...”, “Un boleto para cualquier parte” y “Muerte en el bosque”, o personajes como el huésped, Jana, el “él” de “La celda”, Moisés y Gaspar, etcétera), que exigen datos para poder ser imaginados o inteligidos de manera mínimamente coherente y que, por otra parte, esos seres sean descritos con rasgos escasos o con frecuencia contradictorios, en medios que ni siquiera ofrecen la claridad de los espacios y tiempos maravillosos (exóticos, alejados en el tiempo) porque aluden a los cotidianos y conocidos, pero con vaguedad, sin que nunca se afirme que son ellos. Y aquí vale la pena retomar y enfatizar una observación que se ha hecho acerca de “El huésped”: “los personajes sí ven al ser en cuestión (el verbo que indica su percepción visual aparece en varias ocasiones); sin embargo, el discurso de la narradora crea ante el lector una opacidad acerca de su aspecto” (Vélez, 2013, p. 175). Como lo especifica el crítico, “los personajes en el plano de la diégesis sí [...] ven” (Vélez, 2013, p. 175) a ese ente monstruoso, lo cual puede generalizarse a todos lo demás; es en el discurso narrativo, como una estrategia retórica deliberada, donde ocurre ese escamoteo.

Ahora bien, si a lo largo del libro ese desconcierto puede mantenerse, la repetición de ese modo de narrar y de estructurar el mundo puede ir armando una respuesta a las preguntas que los textos generan, y esta sería una tercera consecuencia. La respuesta es que esos textos responden a una poética basada en carencias y contradicciones, y que habrá “aspectos esquematizados” (Ingarden, 2005, p. 80) que nunca llegarán a actualizarse o a concretarse en armonía. A esa conclusión se va llegando de modo progresivo, como resultado de la acumulación de afinidades.

Una cuarta consecuencia concierne a los protagonistas, y posibilita la recuperación del tema general del libro: el tiempo destrozado. Cabe observar que todos esos personajes contribuyen a crear una verdadera “galería”, como ya se ha dicho (Romano, 2009, p. 109), de seres atacados, asediados, victimizados, y que las fuerzas que los victimizan tienen en común el originarse en el entorno cotidiano del héroe y en su círculo más cercano: la pareja, la familia, a veces una mezcla de ambas, a veces el propio héroe. Esas fuerzas son el vector de la destrucción vital, del tiempo destrozado o de la ruina que condena a los personajes.

En “Fragmento de un diario” es la presencia de una posible pareja, una mujer a la que el masoquista ama, lo que amenaza con destrozarse su extraña vida; en “El huésped” es un ser monstruoso que el marido de la protagonista ha dejado como su representante simbólico; en “Un boleto para cualquier parte” es un desconocido percibido como siniestro, pero que desata en el protagonista un temor insistente (¿una culpa?) por la muerte de un miembro de su círculo familiar, su madre,

internada en un sanatorio, entre otros miedos; en “La quinta de las celosías” es la mujer amada —el objeto de la búsqueda— lo que se convierte en amenaza y termina destruyendo la vida de Gabriel Valle; en “La celda” es un “él” que aterroriza a la heroína en el espacio —su cuarto— y en el tiempo —la noche—, en los cuales podría ocurrir el amor, es decir, un “pretendiente” al parecer sobrenatural y violento, un amante imposible, que ella trata de reemplazar por un pretendiente “bueno”, aceptable para la familia y la sociedad, pero que finalmente no puede llenar el lugar del otro; en “Final de una lucha” es alguien tan íntimo y cercano como el propio yo, un desdoblamiento suyo, que retrotrae al héroe al momento verdaderamente importante de su vida, el del amor de pareja como imposibilidad; en “Alta cocina” son un cocinero y, sobre todo, una cocinera, seres aparentemente lejanos a la vida del héroe, pero que, si se ven como sustitutos simbólicos de quien ocupa el espacio doméstico y familiar por excelencia —la cocina u hogar—, pueden leerse como desdoblamientos de la madre; en “Muerte en el bosque” es la esposa, en una época del matrimonio en que el amor ha desaparecido y es un vacío, una imposibilidad; en “La señorita Julia” es una plaga imaginaria de ratas que surge relacionada con el señor De Luna, pretendiente de Julia, y que imposibilitará el amor de pareja; en “Tiempo destrozado” acabará por ser un desdoblamiento de la propia protagonista, en un mundo iniciado y terminado por la presencia peligrosa de la madre; en “El espejo” es una visión espantosa generada en el mundo de la madre y que llevará al hijo a tomar la extraña decisión de quedar encerrado en un sanatorio con ella, tras la muerte del padre, y en “Moisés y Gaspar” son los seres que responden a esos nombres, que han llegado a la vida de José Kraus por la decisión de su hermano ausente.

Y si se tiene en cuenta el sector social al que la mayoría de ellos pertenece, es decir, la clase media y media-baja, a menudo urbana o de pueblos de provincia, la imagen de mundo que este libro proyecta es demencial, asfixiante, desesperanzadora: un laberinto de callejones sin salida, como ya lo ha notado la crítica de modo general al referirse a la narrativa de este periodo.⁸ Solo que, en este caso, la indeterminación espacial —y en buena medida también la epocal— es un indicio claro del desinterés de la autora de dirigir el discurso hacia la vía de la crítica social. El juicio sobre ese mundo alucinado puede formularse, derivado de los textos, pero debe ser elaborado

⁸ Véase, por ejemplo, la siguiente caracterización: “En esa década, la de los cincuenta, que merece estudio especial, el cuento mexicano se multiplica, se diversifica y amplía su temática y estilística, con rupturas en que jugarán la recreación de lo introspectivo, el conflicto de la pareja, el amor y el desamor, el sexo, el erotismo, el barrio, la ruptura familiar, el aislamiento individual, la enajenación que causa la sociedad de consumo, la violencia urbana y todo lo que afecta la vida en una sociedad mal organizada” (Valadés, 2013, p. 481).

por el lector real, como una sugerencia que el libro en su conjunto —es decir, el ciclo cuentístico— le propicia. Ese modo elusivo de “opinar” es un lenguaje nuevo en una narrativa que había conocido demasiado bien los discursos directos, cargados de referencialidad y de denuncias.

Identificar, entonces, esa característica en el mundo de los personajes, junto con las demás afinidades del patrón dinámico mencionadas, permite notar ecos entre cuentos, con la consecuente posibilidad de comparación y de interpretación de una pieza a la luz o bajo el influjo de otras, y esto es también una aportación del modo de lectura derivado de la condición de ciclo cuentístico del libro.

Así, luego de leer el primer relato, “Fragmento de un diario”, parece evidente que “La quinta de las celosías” lo reproduce en esencia: hay un paralelismo entre héroes inicialmente buscadores y mujeres amadas que representan un peligro y una imposibilidad para aquellos. Incluso, en el segundo cuento, la secuencia narrativa es más extensa que en el primero, y se puede comprobar que para Gabriel Valle la amada es una especie de Circe malvada que vive en su “isla” tenebrosa y que le cobrará caro el ingreso a ese espacio.

Por otra parte, varios rasgos de “El espejo”, como los personajes, hijo y madre, y un espacio, el sanatorio u hospital, así como las preocupaciones del hijo por la salud de su progenitora, pueden llevar hacia el cuento “Un boleto para cualquier parte”, y permiten volver de regreso con más preguntas de las que ya de por sí deja sin responder cada historia tomada de manera individual: ¿se puede establecer una relación de equivalencia o paralelismo entre el padre muerto en “El espejo” y el personaje ominoso, tétrico, que llega en busca del protagonista en “Un boleto...”?; ¿la figura a la que no se quiere enfrentar y de la que se huye con pavor en “Un boleto...”, siempre temiendo que lleve una noticia culpable en relación con la madre para el héroe, es de algún modo la que no se puede nombrar ni describir y que aterroriza a madre e hijo en “El espejo”?; en caso de que pudiera establecerse esa relación, ¿por qué inspiraría el padre tanto terror y tanta conciencia de culpa en el primer cuento o qué “insensatez” (p. 78) habría obligado a reconocer a madre e hijo en el segundo?

En el plano de la adjudicación individual de sentidos al texto como resultado de esas relaciones internas, postular esa relación sí parece razonable, y no meramente arbitrario. Digamos que para reconocer en el personaje ominoso de “Un boleto...” a una figura de autoridad no es necesario comparar ese cuento con “El espejo” ni verlo dentro de un ciclo, pues algunas de las posibilidades de identificación que el protagonista baraja apuntan en ese sentido (“un emisario que enviaban los padres

de Irene” [p. 26], “un agente de la policía secreta” que llega por una denuncia del gerente de su empresa [p. 27]); pero, para suponer que se trata de una figura paterna, sí, aunque el motivo por el que le causa tal conciencia de culpa sea más difícil de imaginar. No obstante, llevar la interpretación a ese contexto es ya un paso hacia adelante en la tarea de comprender, aunque somos conscientes de que es un paso dado por el intérprete, sin mayores sustentos en el texto del cuento. Los sustentos, en todo caso, se ubican en la trama que el lector va tejiendo en un nivel superior al cuento: el ciclo. En esto se revela la tensión frecuente entre el todo y la parte en los ciclos cuentísticos: unas lecturas son más válidas en el nivel del cuento; otras se sostienen mejor en el nivel del ciclo. De igual modo, puede ser razonable, siguiendo este procedimiento interpretativo, pensar que la figura del padre es la que aterroriza en la superficie del espejo a la madre y al hijo, en la medida que este último ha pasado a ocupar el lugar del padre en el espacio de la casa y en el del sanatorio. Y la razón del terror de ambos puede estar relacionada con el hecho de rozar un tabú, el incesto, aunque evidentemente siempre en términos simbólicos, no concretos, que no son mencionados en el texto de “El espejo”.

La dedicatoria de este libro, el primero de cuentos de Dávila, “A mi padre”, y las relaciones tensas de ella con este, tocadas en entrevistas (por ejemplo, Lorenzo y Salazar, 1995b, pp. 118-119; Rosas, 2008-2009, pp. 67-68, 70), podrían dar argumentos para una lectura psicoanalítica. El libro, de hecho, se lo dedica como prueba de que la autora podría lograr lo que él le había negado reiteradamente: talento, originalidad, relevancia, formación cultural. No obstante, este estudio no pretende profundizar en este punto; hacerlo implicaría un marco teórico-conceptual diferente, entre otros requisitos. Por lo tanto, se menciona solo como una punta de iceberg, colocada en una de las partes más importantes de cualquier obra,⁹ en esa donde con frecuencia se encriptan discursos enigmáticos y brevísimos.

Relaciones del mismo modo complejas pueden establecerse retrospectivamente entre “Moisés y Gaspar” y “El huésped”. En ambos relatos, los protagonistas reciben de personajes muy cercanos (hermano, esposo) el mandato de vivir en compañía de seres terribles, que aquellos matan o tienen el deseo de matar, y el paralelismo entre el esposo de “El huésped” y el hermano de “Moisés y Gaspar” plantea más

⁹ En esta misma dirección habría que señalar que otros libros de cuentos de Dávila están dedicados solo a figuras muy cercanas como la madre y las hijas (Árboles petrificados) y un amigo, el conocido crítico literario Luis Mario Schneider (*Con los ojos abiertos*), aunque las razones en cada caso son diferentes (a Schneider le dedicó los cuentos de ese cuaderno tardío porque se los había prometido, y él murió antes de que la promesa fuera cumplida [Rosas, 2008-2009, p. 69; Arizpe, 2009, p. 185]). Las dedicatorias de Dávila, entonces, tienden más al mundo personal, de los afectos íntimos, que a la exhibición de erudición o de relaciones intelectuales.

preguntas, sobre todo en este último cuento, en el que las relaciones entre los hermanos tienen más indeterminaciones y matices que las observables entre la pareja de esposos. La más motivada, porque flota en la mente de José Kraus, es si se trata de una encomienda malintencionada de parte de su difunto hermano, como lo fue sin duda la imposición del marido en “El huésped”. José reflexiona al final: “Leónidas, Leónidas [...] No quiero pensar ni creer que me condenaste fríamente o que decidiste mi ruina” (pp. 86-87). Y aunque inmediatamente después parece exculpar al hermano, el argumento es enigmático (“sé que es algo más fuerte que nosotros” [p. 87]). El paralelismo, sin embargo, puede ayudar a comprender la situación, inclinando la balanza hacia el lado de una decisión perversa por parte de Leónidas. Aunque esto último no daría respuesta ni a la pregunta acerca de qué es eso más fuerte que ellos ni a las nuevas que lógicamente podrían surgir (¿por qué querría Leónidas condenar a José, si este muestra en todo momento a su difunto hermano como un individuo afectuoso?, ¿tuvieron algo que ver Moisés y Gaspar con la decisión de Leónidas de quitarse la vida?, ¿qué significan simbólicamente Moisés y Gaspar en la vida de Leónidas?, etcétera), al menos ayuda a reducir en un ápice la gran cantidad de indeterminaciones con la que este cuento deja al lector implícito, justo al final del libro, cuando se esperaría que aparecieran algunas certezas que propiciarán una síntesis para comprender el conjunto.

Retomando, entonces, la cuestión de si un libro de cuentos puede producir significados mayores —sobre todo concurrentes en una dirección determinada— que los que cada pieza proyecte de modo individual, se concluye que sí: *Tiempo destrozado* es un muestrario de vidas destruidas, arruinadas, por la presencia, la acción, la intervención y hasta por la ausencia de diversos personajes que forman o han formado parte del entorno más cercano y con frecuencia más familiar o íntimo de los protagonistas, o por las fuerzas generadas en ellos mismos. Si los cuentos por separado pueden hablarnos de los peligros y los ataques que representan determinados entes familiares para un hombre o una mujer, el libro nos indica que los peores enemigos de un ser humano son sus propios terrores, sus miedos no superados y, sobre todo, los seres, hombres o mujeres, de su círculo más íntimo.

Es necesario recalcar que tanto las víctimas como los victimarios son individuos de ambos géneros, porque eso es lo que el libro en su conjunto nos muestra —además, así lo reconoció explícitamente la autora (Lorenzo y Salazar, 1995b, pp. 119-120)—: mujeres victimizadas por hombres o por figuras masculinas o por terrores inculcados a la mujer por la sociedad tradicional y, por lo tanto, patriarcal, en “El huésped”, “La celda” y “La señorita Julia”; igualmente hombres victimizados por

mujeres o por sus propios sentimientos equivocados hacia mujeres que pueden o no ser agresivas, en “Fragmento de un diario...”, “La quinta de las celosías”, “Final de una lucha”, “Muerte en el bosque” y, quizá, “Alta cocina”; hombres victimizados por otros hombres, como en “Un boleto para cualquier parte” y “Moisés y Gaspar”. Esto, sin contar la posible ambigüedad en cuanto a la figura tiránica en cuentos como “El espejo”, “Alta cocina” o “La celda”, pues, si bien la víctima suele ser una sola en cada cuento (las excepciones son “El huésped” y “El espejo”), los victimarios a veces forman cadenas. El libro, más que cada cuento por separado, parecería decirnos que hay mucha gente dispuesta a destrozarse la vida de un ser humano, que las fuerzas listas para convertir una vida en pesadilla abundan entre quienes rodean al protagonista. Un punto de interés podría ser por qué esos protagonistas son tan vulnerables, qué hay en sus personalidades que los hacen blanco de las insidias de otros, hasta ausentes o ya muertos; pero eso es un tema que implicaría otras herramientas críticas y más estudio. Por lo pronto, baste con lo apuntado para mostrar la conveniencia de aplicar a este libro de Amparo Dávila —y seguramente a otros también— algunos instrumentos de análisis de las teorías de los ciclos cuentísticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIZPE, M.; Cardoso, R.; Cázares, L.; Coulon, A. L.; Díaz de León, G., y Zamudio, L. E. (2009). Entrevista a Amparo Dávila. En R. Cardoso Nelky y L. Cázares (eds.). *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 183-189). Toluca, Estado de México, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca, Universidad Autónoma Metropolitana.
- BREMOND, C. (1973). *Logique du récit*. París, Francia: Éditions du Seuil.
- BRESCIA, P., y Romano, E. (2006). Estrategias para leer textos integrados. En P. Brescia y E. Romano (eds.). *El ojo en el caleidoscopio* (pp. 7-43). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- CASTRO RICALDE, M. (2009). De solterías, soledades y aislamientos. En R. Cardoso Nelky y L. Cázares (eds.). *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 121-136). Toluca, Estado de México, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca, Universidad Autónoma Metropolitana.
- CLUFF, R. M. (2006). Historia de una tradición: el cuento enlazado en México. En P. Brescia y E. Romano (eds.). *El ojo en el caleidoscopio* (pp. 185-223). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- CORTÁZAR, J. (2016). Carta a Amparo Dávila, 20 de junio de 1959. En A. Dávila. *Árboles petrificados*. Edición conmemorativa (p. 152). Ciudad de México, México: Secretaría de Cultura, Nitro Press.
- DÁVILA, A. (2012). *Cuentos reunidos*. Distrito Federal, México: Fondo de Cultura Económica.
- DUNN, M., y MORRIS, A. (1995). *The Composite Novel. The short story cycle in transition*. Nueva York, Estados Unidos: Twayne Publishers, Maxwell Macmillan.
- ESCUTIA BARRIOS, D. C. (2017). *Amparo Dávila ante sus lectores. Acercamiento a la historia de la recepción de Tiempo destrozado* (Tesis de Maestría). El Colegio de San Luis. San Luis Potosí, México. Recuperado de <http://biblio.colsan.edu.mx/tesis/EscutiaBarriosDianaCatalina.pdf>
- FEYDEAU, E. de (2028). Le Galion. Presentation. Recuperado de <http://www.legalion.fr/presentation>
- GARZA ARREOLA, R. (2013). Carlos Fuentes, Homero Garza y el número de aniversario de *Kátharsis*. *Literatura Mexicana*, 24(1): 157-165. Recuperado de <https://revistas-filologicas.unam.mx/literatura-mexicana/index.php/lm/article/view/732>
- GOMES, M. (2000). Para una teoría del ciclo de cuentos hispanoamericanos. *Rilce*, 16(3): 557-483.
- GUTIÉRREZ, G. L. (2008-2009). Las historias ocultas de Amparo Dávila. *Casa del Tiempo* (14-15): 84-86. Recuperado de http://www.uam.mx/difusion/casadel-tiempo/14_15_iv_dic_ene_2009/casa_del_tiempo_eIV_num14_15_84_86.pdf
- HERRERA, J. L. (2007). Entre la luz y la sombra. Entrevista con Amparo Dávila. *El Universo del Búho* (86): 14-17.
- INGARDEN, R. (2005). *La comprensión de la obra de arte literaria*. Trad. G. Nyenhuis H. Distrito Federal, México: Universidad Iberoamericana.
- INGRAM, F. L. (2012). *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century. Studies in a literary genre*. La Haya, Países Bajos: Mouton.
- KENNEDY, G. G. (1995). Introduction. The American Short Story Sequence – Definitions and Implications. En J. G. Kennedy (ed.). *Modern American Short Story Sequences. Composite Fictions and Fictive Communities* (pp. vii-xv). Nueva York, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- LEAL, L. (2006). El cuento mexicano de estructura integrada: de José María Roa Bárcena a Carlos Fuentes. En P. Brescia y E. Romano (eds.). *El ojo en el caleidoscopio* (pp. 143-162). Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LORENZO, J., y SALAZAR, S. (1995a). La narrativa de Amparo Dávila. *Tema y Variaciones de Literatura* (6): 49-64.

- LORENZO, J., y Salazar, S. (1995b). Entrevista con Amparo Dávila. *Tema y Variaciones de Literatura* (6): 115-126.
- MANN, S. G. (1989). *The Short Story Cycle. A Genre Companion and Reference Guide*. Westport, Estados Unidos: Greenwood Press.
- MATA JUÁREZ, O. (2008). La mirada deshabitada (la narrativa de Amparo Dávila). *Tema y Variaciones de Literatura* (12): 13-24.
- MORA, G. (1993). *En torno al cuento: de la teoría general y de su práctica en Hispanoamérica* (versión corregida y aumentada). Buenos Aires, Argentina: Editorial Danilo Alberio Vergara.
- NAGEL, J. (2001). *The Contemporary American Short-Story Cycle. The Ethnic Resonance of Genre*. Baton Rouge, Louisiana, Estados Unidos: Louisiana State University Press.
- OCAMPO, A. M. (dir.) (1992). *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*. Tomo 2. Distrito Federal, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- PROPP, V. (2009). *Morphology of the Folktale*. Trad. Laurence Scott. 2nd ed., revised. Austin, Texas, Estados Unidos: University of Texas Press.
- ROMANO HURTADO, B. (2009). Lo indecible del dolor: la expresión del terror en *Tiempo destrozado*. En R. Cardoso Nelky y L. Cázares (eds.). *Amparo Dávila: bordar en el abismo* (pp. 107-118). Toluca, Estado de México, México: Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey Campus Toluca, Universidad Autónoma Metropolitana.
- ROSAS LOPÁTEGUI, P. (2008-2009). Amparo Dávila: Maestra del cuento (o un boleto a sus mundos memorables). Entrevista. *Casa del Tiempo* (14-15): 67-70.
- SARDIÑAS, J. M. (2003). Sobre la ambigüedad en *Tiempo destrozado* de Amparo Dávila. En A. M. Morales, J. M. Sardiñas y L. E. Zamudio (eds.). *Lo fantástico y sus fronteras* (pp. 223-232). Puebla de Zaragoza, Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- VALADÉS, E. (2013). Realismo e imaginación. En A. Pavón (ed.). *Historia crítica del cuento mexicano del siglo XX*. Tomo 1 (pp. 475-482). Xalapa, Veracruz, México: Universidad Veracruzana.
- VÉLEZ GARCÍA, J. R. (2013). Presencias indefinidas y relato fantástico. *Herejía y Belleza. Revista de Estudios Culturales sobre el Movimiento Gótico* (1): 163-183. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4111863>