

## EL TIEMPO EN LOS CUENTOS DE GUADALUPE DUEÑAS: UN INTENTO DE TEORIZACION

*Elena Calderón de Cuervo*

### 1— El pasado como tiempo propio del cuento.

En rigor, un análisis del cuento debiera comenzar por un examen de la acción narrativa, capaz de rendir cuenta del hecho particularísimo mediante el cual el hombre da, del universo de que es parte, una imagen poética. Esta exigencia parece aquí acentuarse toda vez que por narrar entendemos el acto de referir un suceso. Protagonista y testigo de su mundo, desde siempre el hombre se ha visto impulsado a expresar y transferir la realidad de diverso modo. Narrar proviene de “refero”, entre cuyas acepciones figuran las de restituir, restablecer, retroceder, volver hacia atrás. Por otra parte, cuento proviene de *computus*, es, no sólo recapitulación o restablecimiento del hecho, sino cuenta, es decir, razón, satisfacción de alguna cosa. El suceso, como acontecimiento puro, tributario del pasado, es el verdadero asunto, el solo “personaje”, si se quiere, del cuento y tanto es así que la bondad del mismo podrá medirse precisamente por la habilidad con que el narrador sabrá ajustar sus menores incidentes. En este imperio irreversible y singular del suceso radica su famosa brevedad, requisito tan simple como fecundo, del que deriva, forzosamente, el resto de sus exigencias clásicas: unidad, originalidad, intensidad, estilo depurado. De este asunto narrado con brevedad caemos inexorablemente en la noción del tiempo,

es decir en la categoría temporal propia del género en que, como en un molde, se vuelca el tracto de la fábula.

“La categoría formal del cuento se ordena en la primera de las instancias temporales que, con un criterio sucesivo y lineal se postula, analíticamente, como presente, pasado y futuro”.<sup>1</sup>

No incurrimos en exceso de metáfora al decir que una novela es una vida, en cuanto, existencialmente, su verdadero significado se logra al final. No abusamos tampoco de la imagen si, paralelamente, afirmamos de un modo obvio, que el cuento es un hecho. Volviendo a la temporalidad del cuento, diremos que, a diferencia del flujo progresivo y contemporáneo del acontecimiento que advertimos en la novela, en el cuento el suceso *ya ocurrió* al iniciarse la narración, a partir de cuyo momento vamos a enterarnos de los incidentes que le atañen. Este carácter retrospectivo, que hace del cuento una recapitulación, pertenece a su esencia recurrente y muestra en el género, como una característica que lo define en su temporalidad, la vigencia de un *pasado activo*. Esta presencia de un tiempo absoluto explica no sólo la naturaleza de su estructura como una forma cerrada, opuesta a la estructura abierta y actual de la novela, sino su aptitud peculiar para recoger ciertos temas donde aquel vigor cobra una autonomía particular: crimen, irrealidad, anacronismo, excentricidad, nostalgia, apuran la fuerza del acontecimiento, en la medida que introducen una pausa en la marcha continua de la vida. La pausa, como el caso (o lo extraordinario) son aislantes ideales, que llevan necesariamente a la forma breve. Las notas restantes, articuladas por la retórica desde Poe, son consecuencias de esta radicación formal de su estructura, que hace del género un orbe cerrado, temáticamente rígido, técnicamente difícil.

## 2— El tiempo subjetivo en los cuentos de Guadalupe Dueñas.

Pero una cosa es la categoría temporal propia del género y muy otra es el tiempo narrativo, es decir, el perteneciente a la captación y traslación estilística de los modos de la realidad. El problema del tiempo en la literatura ha sido estudiado con singular penetración por quienes vislumbran en el arte de la ficción los elementos filosóficos que le conforman de un modo particular. Un examen semejante era inexcusable a partir de Proust, de Joyce y de

---

1 Mario LANCELOTTI. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires, EUDEBA. 1965. p. 10.

Kafka, quienes sin otra ayuda que su intuición estética, descubrirían insospechados modos de temporalidad o, si se quiere, de comportamientos del tiempo dentro de la materia narrativa.

Dijimos que es de la esencia del cuento la presencia señera, recurrente, de un pasado absoluto en la medida en que el suceso que lo informa traspasa, por así decir, su contenido entero. Conviene, empero, entender este juicio de un modo formal, referido al tiempo que condiciona su estructura misma. De otro modo, la teoría se vería desmentida en aquellas narraciones que, sin aparente sujeción a un acontecimiento determinado, comprensivo de un desenlace impulsor, se resuelven en episodios de sola actualidad donde el verdadero suceso, incidiendo a distancia desde su órbita social, cede el primer plano a la aventura misma que, como la vida, puede incluso quedar trunca o indefinida, o se agota en el planteo, directo o alegórico, de una situación dada.

A partir de Kafka, el escritor descubre la insuficiencia del "suceso" como requisito dirimente, según lo asientan las preceptivas basadas en el principio anecdótico, sin perjuicio de evidenciar la transición del *hecho* a la *situación*, como resultado de un proceso que culmina en la problemática del hombre, hasta hacer precisamente de su *condición* el acontecimiento por excelencia.

Todas las expresiones del arte son una respuesta a las necesidades y aspiraciones de las sociedades que las producen. Perdida la brújula que lo trasladara a lo sobrenatural, el hombre busca en vano satisfacer sus ansias de misterio en las oscuras profundidades de su propia conciencia, que al haber olvidado su origen divino, no es más que un laberinto de interrogantes desordenados que, en vano buscan saciar su apetencia en lo inexplicable.

Una sociedad que ya no se ilusiona demasiado sobre su propio destino y que, cuando toma conciencia de sí, se torna dramáticamente reflexiva, encuentra respuesta a su angustia en un arte desquiciado. Esta situación nos revela la legitimidad de una teoría del cuento que inscribe la estructura del género en el dominio de su íntima temporalidad.

Observemos el procedimiento técnico con que Guadalupe Dueñas logra ubicarnos en esta difícil situación temporal:

"Siempre estoy sola, como el viejo naranjo que sucumbe en el patio. Vago por los corredores, por la huerta, por el gallinero durante toda la mañana".<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Guadalupe DUEÑAS. *Tiene la noche un árbol*. México. Fondo de Cultura Económica. 1968. p. 7.

La potencia del verbo conjugado nos sume, necesariamente, en un presente que la ausencia de un sujeto expreso traslada a la interioridad de una conciencia que es, a la vez, personaje, narrador e interlocutor. El adverbio *siempre* y la construcción *como el viejo naranjo que sucumbe en el patio* contribuyen a lograr esa circunstancia, que, en la medida de su irreversibilidad, nos lleva, paradójicamente, a un pasado absoluto e irrevocable. Esta persistencia del pasado absoluto como un presente sin término, como una *duración*, explica la rara y sobrecogedora atracción que el manejo del tiempo subjetivo desarrolla:

“Cuando me canso y voy a ver a mi tía, la vieja hermana de mi padre, que trasiega en la cocina, invariablemente regreso con una tristeza nueva”.<sup>3</sup>

*Cuando me canso*: la construcción nos acerca al gerundio y esa idea de continuidad que viene a completarse con el adverbio *invariablemente*, conforma una suerte de participio activo que por la modalidad inscripta en los complementos del verbo, refleja un presente inerte que no cesa de ocurrir, pero que en el fondo ya ocurrió.

“Siempre dicen que estoy sin hambre porque no quiero el arroz que me da la tía con un caldo rebotado como el agua del pozo. Me consuelo cuando robo teleras y las relleno con píldoras de árnica de las que tiene mi tío en su botiquín”.<sup>4</sup>

Nótese que se trata de un presente que, más que a crear un efecto determinado, tiende a patetizar un estado anímico. En definitiva, el uso del tiempo subjetivo apunta, más que a asombrarnos, a conmovernos. Su “tour de force” consiste en convertir la situación en un lenguaje.

En *Historia de Mariquita* la “situación” transcurre casi en su totalidad en un pretérito indefinido, salvo un breve epílogo en que la autora nos traslada bruscamente al presente:

“Ahora hemos vuelto a mudarnos y no puedo olvidar el prado que encarcela su cuerpecito. Me preocupa saber si existe alguien que cuide el verde limbo donde habita y si en las tardes todavía la arrullan las palomas.

3 *Ibid.* p. 7.

4 *Ibid.* p. 11.

Quando contemplo el entrañable estuche que la guardó veinte años, se me nubla el corazón de nostalgia como el de aquellos que conservan una jaula vacía, se me agolpan las tristezas que viví frente a su sueño; reconstruyo mi soledad y descubro que esta niña ligó mi infancia a su muda compañía.”<sup>5</sup>

Si siguiéramos la línea de tensión producida a todo lo largo del relato, advertiríamos que en los dos últimos segmentos narrativos los elementos intensificadores se agolpan en forma sorprendente. La recurrencia de ese presente irreversible hace que todos los sentimientos referidos se destaquen con una gran fuerza evocadora.

El tiempo en Guadalupe Dueñas es minucioso y su fluir casi material, tangible. Se diría que tiene un peso y un volumen.

### 3— El “yo” del monólogo interior.

El empleo de la primera persona propia del monólogo interior ya no señalaría, como en el romanticismo, el modo de adentrarnos en una subjetividad destacada, por un acto de rebeldía del agobiador ambiente que lo rodea, sino por el contrario, un medio de reflejar la dramática objetividad de un mundo adverso que encierra al hombre en el círculo fatal de su condición puramente humana.

En el cuento “El chimpancé” el uso del monólogo interior es sumamente violento. Se hace difícil determinar el sujeto dentro del cual fluye la reflexión conciente. Es casi imposible caracterizarlo y esa cerrazón agobiante, que le impide a la conciencia que cavila comprender su situación, se hace nuestra en el hermetismo de las últimas líneas.

“Y mientras él pensaba que su intimidación me helaría los huesos, serena alegría iba alzándose en mis desiertos como una aurora lenta y triunfal. Hasta entonces no lo supe. El decía que era mi fuerza, siendo mi lasitud; que era mi prisionero, cuando se había erigido en mi tirano.

Si él parte mañana ;que se vaya! . El ronquido de su ancho tórax no manchará el aire de mi amanecer.”<sup>6</sup>

El narrador en primera persona no es el sujeto en su totalidad, sino sólo el fluir de su conciencia, a la que le resultan ajenos hasta

---

<sup>5</sup> *Ibid.* p. 27.

<sup>6</sup> *Ibid.* p. 79.

los miembros que constituyen el cuerpo que la encierra, como vemos en *Caso clínico*:

“No estoy enferma, no: sucede que mis brazos vienen a mi encuentro y me empujan; mis piernas huyen, son ellas las que viajan, mientras permanezco hundida en mi cansancio.”<sup>7</sup>

No hay pues una identificación conciencia—cuerpo, ni siquiera la conciencia se identifica con la vida. En *Guía en la Muerte*, el yo pasa por una serie de instancias de muertos hasta que logra emerger y recuperar el cuerpo, que es el que tiene la vida:

“No resisto más, me adelanto a todos, hacia la vida. Es música el zumbido de abejas que me recibe bajo el sol. Palpo mis cabellos, mis latidos y mi piel ¡todavía vivo! Puedo llorar sobre mi instante fugaz. La certidumbre de que existo me golpea las arterias.”<sup>8</sup>

En ese sujeto que monologa, se advierte una especie de desdoblamiento, que no siempre es fácil de percibir. Hay un aspecto del yo que permanece, invariable a los acontecimientos ante los cuales experimenta sorpresa, aún cuando se produzcan en él mismo. En el cuento *El Correo* leemos:

“Tampoco esta carta va a llegar, aunque la haya escrito para mí: por si no llegara me he quedado con una copia”.<sup>9</sup>

Desde la pérdida del sentido de lo sobrenatural, el cuento debe escribirse desde dentro. A esta inversión del punto de vista y de la técnica corresponde el rigor de un estilo depurado, capaz de absorber en el testimonio las más variadas formas de la expresividad.

#### 4— La evocación y el presentimiento como elementos impulsores.

Ahora bien, ¿de qué medios se vale el monólogo interior para producir, desde esta temporalidad inerte y subjetiva, alteraciones en ese sujeto que cavila? Solamente las actitudes anímicas, propias de ese espacio, que es la conciencia donde se desarrolla el “asunto”,

<sup>7</sup> *Ibid.* p. 123.

<sup>8</sup> *Ibid.* p. 85.

<sup>9</sup> *Ibid.* p. 34.

podrían servir de elementos impulsores: estas son la *evocación* y el *presentimiento*, disposiciones del alma que en la autora adquieren una honda fuerza de actualidad, un logrado carácter dramático y poético. Una y otra son una técnica y en cierto modo la inflexión misma del relato. Así se explica que cuando tales sentimientos se manifiestan de una manera expresa muestren un vigor, una fuerza de sugestión que sobrecoge el ánimo.

Un ejemplo claro son los párrafos citados de *Historia de Mariquita*. Allí, esa suerte de epílogo no es más que una evocación cuya función es dar al resto del relato una tonalidad nostálgica significativa.

En *Judith* la trama se va tejiendo por medio de prefiguraciones y presentimientos:

“Ramiro no me ha dicho nada. Mi risa, mi turbación, debieran obligarlo a seguirme, pero sólo aparece su temerosa palidez. Voy hasta su casa, hablo con sus hermanas y siento que, invisible, grita su poder, su deseo, su extravío”.<sup>10</sup>

En este cuento las transposiciones son constantes y bruscas. Una representación dramática se superpone a la realidad de dos amantes, de cuyas inflexiones nos vamos enterando por los cambios continuos de puntos de vista, desde el monólogo interior a una tercera persona omnisciente.

En la *Tía Carlota*, al palpar la muñequita china escondida bajo su almohada, la niña presiente (que no otra cosa es el llanto) su abandono definitivo:

“Mi tía me llama para la cena. Le digo que tengo frío y me voy derecho a la cama.

Cuando empiezo a dormirme siento que ella pone bajo mi almohada un objeto pequeño. Lo palpo, y me sorprende la muñequita china.

No puedo contenerme, descargo mis sollozos y grito:

— ¡A mi nadie me quiere, nunca me ha querido nadie!”.<sup>11</sup>

Un “tempo” circular, eternamente presente, anima la angustiada nostalgia de felicidad de que están hechos estos relatos. Y por eso todo lo que es, en ese discurrir conciente, ya fue de algún modo.

10 *Ibid.* p. 113.

11 *Ibid.* p. 13.

A una concepción en que las distintas instancias del tiempo asumen una vigencia omnipresente, no menos que a un pesimismo teológico que considera inalcanzable la Gracia, corresponde la circunstancia de que seres y situaciones se debatan en un eterno preliminar.

Si en cada instante se contiene la eternidad, si el hecho más sencillo posee una trascendencia inalcanzable, entonces poco importa el epílogo y lo que nos parece preliminar es justamente lo eterno, lo verdadero, lo único con que contamos.

## BIBLIOGRAFIA

ANDERSON IMBERT, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*. Buenos Aires, Marymar, 1979.

DUEÑAS, Guadalupe. *Tiene la noche un árbol*. México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

FORSTER, E. M. *Aspects of the Novel*. New York, Brace and Company, 1972.

GERTEL, Zunilda. *La Novela Hispanoamericana Contemporánea*. Buenos Aires, Nuevos Esquemas, 1970.

LANCELOTTI, Mario. *De Poe a Kafka: para una teoría del cuento*. Buenos Aires, Eudeba, 1965.