

Yeats” la doctora estudia las obras teatrales del famoso autor irlandés a partir no sólo de su evolución personal y creativa, sino también de sus intereses nacionalistas, y deslinda con gran capacidad crítica su capacidad filosófica y dramaturgica, que para ella es un tanto cuanto mediana.

El profundo interés académico que la autora tiene por temas bíblicos y religiosos queda de manifiesto en su ensayo comparativo entre *La noche oscura* de san Juan de la Cruz y los *Cuatro cuartetos* de T. S. Eliot, en el que rastrea la forma en que el autor anglo-estadounidense recoge y transmite al lector del siglo XX el mensaje del gran poeta místico español. De igual manera, los ensayos que cierran el libro, en los cuales resalta el carácter literario de ciertos personajes, como David, y realiza un breve recuento histórico de la literatura sapiencial de Israel, responden al empeño que la doctora González Padilla tiene por que “la Biblia se estudie cada vez más como fuente perenne de humanismo” (p. 10) y son un ejemplo del tipo de material que estudia en su cátedra predilecta, la de la literatura bíblica, misma que imparte en la Facultad de Filosofía y Letras.

Los textos que conforman *Del ancho mundo y del alto sueño* constituyen una excelente introducción para estudiantes de literatura y para el público en general, pues son amenos, de agradable lectura y ofrecen una visión panorámica de obras claves de la literatura occidental. En gran medida, se puede decir que el hilo conductor que vincula a los artículos del presente libro es la preocupación moral con que la autora se acerca a las obras analizadas, lo que deja claro que para ella la literatura —y el análisis y comentario de ésta— no es sólo una mera manifestación estética, sino que está regida por una dimensión ética ineludible.

Nair ANAYA FERREIRA

Aline PETTERSSON, *Colores y sombras. Tres novelas*. México, CNCA, 1998. (Col. Lecturas mexicanas)

Ce pli de sombre dentelle, qui retient l'infini...
Mallarmé

El libro de Aline Pettersson, *Colores y sombras. Tres novelas*, es como un abanico cerrado; ocupa un lugar definido en el espacio, mientras que el tiempo le marca un momento en el ritual de la reedición: 1998. Pero, como todo abanico, en este libro se repliegan los tiempos y los mundos. Y es que en los innumerables pliegues de la conciencia se establecen identidades

secretas, formas de continuidad y de contigüidad insospechadas, que la publicación individual de cada novela querría desmentir y ya no podrá a partir de esta reedición.

Al abrir el libro-abanico comienza el despliegue de tiempos y mundos. Aun para el (la) lector(a) que no conozca la obra de Aline Pettersson, Silvia Molina, en el prólogo, se encarga de la ubicación cuidadosa de las obras —debidamente fechadas, para fijarlas en un pasado inaugural que hoy termina— y nos hace saber de otros mundos interpuestos y que no tienen cabida aquí; nos hace conscientes, en pocas palabras, de los casi diez años que median entre la primera y las últimas dos novelas de esta reedición, y nos habla de las obras interpuestas —*Casi en silencio* (1980) y *Proyectos de muerte* (1983)—, novelas que introducen formas de discontinuidad que este libro niega.

En efecto, entre *Círculos* (1977), *Sombra ella misma* (1986) y *Los colores ocultos* (1986), a pesar de los casi diez años que las separan, hay una continuidad del alma que se encierra en la figura que le da nombre a la primera novela: círculos. De manera casi alucinante reaparecen motivos, sensaciones y emociones que hacen de la primera y última novela, en especial, un juego de espejos. Aquel mercado descrito en *Círculos* puntual, sensualmente, reaparece transformado, en *Los colores ocultos*, con los colores, olores y sabores intensificados hasta convertirse en un verdadero cuadro, pasando por su evocación afantasmada en las flores que Adelina compra en el mercado, en *Sombra ella misma*. O bien, el motivo de la botella de vino abierto a la esperanza, desdeñado más tarde para acabar refundido en el refrigerador, en espera de un momento supuestamente más propicio, nos habla de la pervivencia de figuras emblemáticas del encuentro y del desencuentro amoroso en la escritura de Aline Pettersson. Así, podrían multiplicarse los ejemplos, los innumerables círculos y triángulos que va dibujando la obra de esta novelista.

Círculos, Sombra ella misma, Los colores ocultos; Ana, Adelina, Elena; un día, un momento, una vida... y el universo proyectado entre los pliegos de una conciencia que busca su identidad. Una continuidad del alma que sólo puedo decir extendiendo la metáfora del abanico a la del origami. Porque Aline Pettersson es maestra de las formas más elaboradas de la presentación de la conciencia. Decía Marcel Proust que la interioridad del ser humano es un territorio oscuro, amorfo, en el que indaga el investigador de sí mismo, quien no tiene otros bártulos que su propia oscuridad; ahí donde el buscador “y el paraje de la búsqueda son la misma cosa, una búsqueda para la cual todo el equipaje que lleva consigo no le sirve de nada. ¿Buscar? No solamente: crear. Ese buscador se topa con algo que aún no es y a lo que sólo él puede dar forma, para luego hacerlo entrar en su esfera de luz” (Por el camino

de Swann). Toda búsqueda es, por ello, creación. Mas el territorio de la conciencia, si bien oscuro y sin forma, no es ciertamente una superficie plana, sino plegada, replegada en sí misma. En territorios de la conciencia, todo el arte de la creación y de la búsqueda estriba en encontrar el punto de articulación de los pliegues, la forma que pueda hablarnos del alma. “Plegar es crear”, dicen los grandes maestros del origami. Y, en efecto, si el punto de partida narrativo es simple, incluso geométrico —como una hoja cuadrada, como unos círculos del alma— poco a poco los pliegues van encontrando figuras que se han dado por contigüidad pero que asumen la individualidad de un pájaro, una flor, un cuadro cubista... Así es la escritura de Aline Pettersson: pliegue tras pliegue hasta encontrar un mundo, hasta recorrer todos los tiempos en el tiempo estacionario de un punto —un día, un instante...

En *Círculos*, el punto de partida es la superficie anodina —“cuadrada”, en más de un sentido— de un día en la rutina de una ama de casa: despertar sin querer despertar a la constatación de la distancia de la “otra cama” que se agita, que “cruje”, que revela el desencuentro con un marido cuya presencia le pesa: —“¡Qué pesadez tan grandel!”, se dice Ana. Luego, preparar el desayuno, ver que los hijos estén listos para irse a la escuela; luego, ir al mercado, preparar la comida —un destello de placer allí—, esperar a que los hijos regresen de la escuela; y luego, la tarea, y luego la cena, y luego... y luego... y luego... Una superficie, una secuencia, siempre la misma, tal vez. Pero en los eslabones se abre la conciencia de Ana a otros tiempos, otras posibilidades hoy canceladas. Y entonces comienzan los pliegues.

Podríamos decir que, formalmente, los puntos de articulación son motivos, en general temáticos, aunque también verbales, donde se pliega la conciencia para mirarse en el espejo de otro *yo*, otro tiempo, otro espacio, donde las mismas palabras, los mismos actos significaban otra cosa, prometían otra vida. Así, por ejemplo, sobre el motivo idéntico del despertar, de la misma frase que nos anima a recomenzarlo todo —“¡Arriba!”— se abre la conciencia a un pasado feliz cuando despertar no era un lastre, cuando significaba aventurarse al “paseo tempranito”, en una mañana “limpia, brillante”, por los caminos de un rancho llamado *El Olvido* (p. 22). *El Olvido*, como la promesa de una vida nueva, diferente del tiempo de hoy donde el olvido —el otro, el que deslava y acomoda la vida a la resignación— ya no es más que un recuerdo.

A lo largo de toda la novela, la conciencia de Ana se va desplegando poco a poco hasta ocupar de manera desordenada —tan desordenada que es un “yo acuso” a la rutina estrecha que la aprisiona— todos los tiempos y los espacios de su vida. Los pliegues tienen esa misma forma, esas mismas líneas trazadas: el motivo compartido, el perfil de las cursivas ligeras para el pasado de la bailarina que nunca fue, de las redondas duras para el presente del ama

de casa que espera y recuerda —el origami de un pájaro al que le fueron cortando las alas poco a poco.

Pero, de pronto, a la mitad exacta de la novela irrumpe una nueva forma que no se ubica en las cursivas del pasado, ni está encerrada del todo en la jaula de las redondas del presente aunque en ellas aparezca y le den forma; un otro que le cambia el color a la conciencia, que introduce la posibilidad de un diálogo: un *tú*. “Te presentaste como alguien ajeno a mi vida establecida, a mi rutina ya aceptada” (p. 38). Con esa irrupción del *tú* se desdibuja la oposición nítida entre pasado y presente. ¿Quién es este hombre? ¿En qué tiempo, en qué espacio habría que ubicarlo? ¿Se trata de un amante clandestino en el presente del ama de casa en la que se ha convertido Ana? Tal vez, aunque la rutina de Ana es tan apretada en su banalidad —“días llenos de nimiedades”, como ella dice—, tan llenos, pues, de nada, que difícilmente podríamos darle cabida a un amante. Por otra parte, y de manera gradual, el pasado en desorden se ha ido alineando para irse acercando al presente. Irónicamente, en el momento en que pasado y presente convergen, cerrando así el círculo del tiempo, la temática del desencuentro se ahonda, pero no sin que se haya abierto la sospecha de que ese *tú* bien pudiera ser el marido pero en otro tiempo, o, tal vez, un amante que sólo vive en la ensoñación de Ana, también en otro tiempo, el de una realidad posible que no pertenece ni al presente ni al pasado. Así, el origami se complica y la conciencia en sus infinitos pliegues crea otro espacio, un círculo más para arrellanarse. “Quisiera estar en el nido de tus brazos” (p. 39). Es el deseo que se proyecta a otro mundo. No obstante, al final, el círculo cerrado sobre el presente carcelario acusa una ruptura o, más bien, una grieta apenas perceptible por la que se cuele una esperanza vaga: “quizá en la fracción de un segundo nos hemos encontrado” (p. 70), piensa Ana con respecto a la relación con su marido. Pero, por esa hendidura, con los ojos cerrados, Ana vuelve a escaparse a ese otro mundo de la ensoñación, de la evocación o del recuerdo, nunca lo sabremos: “Estoy cansada. Cierro los ojos. Pero siento tu mirada encima de mí. Y escucho tu voz que me habla de dicha, de amor, de ti, de mí. Me impregno de la melodía de tus palabras. Me hablas de buscar juntos, de la pequeñez de la vida. Recibo tu beso en mis párpados cerrados. Amor. Aquí” (p. 70). Vuelve, insistente, la pregunta ¿quién es este hombre? ¿En qué espacio ubicar sus miradas, sus palabras, sus besos? Llega al final como caricia que le hacen las ondas sonoras de una melodía, esa misma por la que se había roto el círculo de incomunicación con el marido y le había hablado del encuentro en esa fracción de segundo. ¿El marido, tal vez? ¿Un reencuentro? Pero ese *tú* no puede ser el marido; a él siempre se refiere Ana en tercera persona. Además, ese marido ya casi no le habla; lo hemos visto leyendo el periódico, fumando su pipa, regalándole apenas un

monosílabo o un cansado beso de buenas noches. Y aun así, tal vez la grieta, tal vez la esperanza, o, como habrá de decirlo Elena en *Los colores ocultos*: “A veces existe esa hendidura diminuta por donde se percibe el dolor de la medida que promete el restablecimiento” (p. 173).

Diez años más tarde Aline Pettersson ha refinado sus técnicas de plegado y desplegado de conciencias. Cierto es que entre *Círculos* y *Los colores ocultos* se tiende el puente de una misma forma, una misma búsqueda. Pero si en la primera, presente y pasado se dibujaban en perfiles nítidos, incluso tipográficamente nítidos, en la segunda los trazos son más abstractos, fragmentarios, discontinuos. Los tiempos y los espacios ya no se alternan sino se superponen, al igual que la multiplicidad de voces que habitan esta novela. En *Círculos*, la voz que domina es la de Ana, en sus múltiples avatares, pero es siempre ese mismo *yo* que va narrando en distintos planos; en *Los colores ocultos*, en cambio, si bien la elección vocal que rige el relato es la tercera persona narrando desde la conciencia de Elena, constantemente nos deslizamos al diálogo con la amiga, o entramos, de lleno y sin transición, al *yo* de Elena que busca dar forma a las voces que también la habitan interiormente. En un cierto sentido *Los colores ocultos* es aún más circular en su estructura que *Círculos*, puesto que la novela abre y cierra con la misma oración: “Entonces cerró la puerta, con ese golpe rutinario que mide, sin saber cómo, la presión justa que cierra sin golpear y caminó hasta perderse en la penumbra del anochecer” (pp. 151 y 231).

Esta especie de *reprise* narrativa tiene como efecto no sólo la sorpresa sino la desorientación y el descubrimiento de que a pesar de que la conciencia se ha abierto a la vastedad de los tiempos evocados, el tiempo exterior no ha transcurrido; que toda una vida se ha ido en un instante, en el intervalo entre la puerta que se cierra y el camino que se inicia. Puesto que la superficie de la que se parte es el tiempo-espacio exterior detenido en un momento, los puntos de articulación de los pliegues se multiplican de manera tan vertiginosa que ya no es posible identificarlos individualmente. No obstante, en cada pliegue la figura que se impone es el triángulo. Ese gran círculo que es *Los colores ocultos* se va llenando de triángulos, inacabados, empalmados, hasta construir un cuadro —como los de Elena— con líneas entrecortadas, encontradas, trazadas, oscuras, al carbón; balbucientes, deseando y temiendo llegar al final de las figuras. Desde el vértice de la mano de la conciencia, Elena traza las líneas que la llevan a dibujar su relación pasional con el otro: marido, hijo, amantes, amigas. Carlos, Andrés, Daniel, René, Lila, Isabel: líneas que se entrecruzan y sobreponen, que nos hablan de una vida siempre inacabada, siempre insatisfecha, siempre sola. Más aún, hay figuras dolorosas a las que la conciencia no quiere llegar: se aproxima, las esquiva, las va

rodeando, como si quisiera sitiar la zona oscura, amorfa e intolerable del dolor. Así, en los pliegues ocultos, se adivinan las figuras de un hijo muerto, un amante impotente, un encuentro homosexual, en el que prefiere no ahondar ni razonar. Pero, como en un palimpsesto, la otra superficie de este lienzo cubista se abre al vacío de un proyecto de vida frustrado —al igual que aquella Ana bailarina que se quedó en esbozo—: “sentir la inquietud de la propia mano que quisiera expresarse, pero que no tiene el tiempo para hacerlo. La vida escapa entre los proyectos ajenos. La vida huye mientras Elena organiza fechas para los otros” (p. 218).

En el concierto —que a veces, para Elena, es un desconcierto— de voces y de tiempos que orquestan la narración y atormentan a la conciencia, se erige la figura de una doble paradoja. A lo largo de toda la novela, Elena regresa una y otra vez, de manera obsesiva, a esa cena que ha dejado preparada y en la que ya no participará. Pero para que haya un retorno debe haber un avance, y si el tiempo exterior se nos revelará fijo en un instante, ¿cómo se puede regresar si no se ha avanzado? Pero hay aquí, en el seno de esta paradoja temporal, una figura resonante de significados, una figura que nos habla del espejismo de un vuelo congelado en un instante, de la ilusión de que la vida pasa, evoluciona, para descubrirnos estacionarios en ese mismo punto que es, a un tiempo, final y principio.

La otra paradoja es de voces. Si toda la novela ha sido un discurrir interior de la conciencia de Elena en el momento de cerrar una puerta, ¿a quién le habla? ¿Quién es el interlocutor de esta conciencia? Y no me refiero a los múltiples diálogos con los demás que aparecen como recuerdos, sino a ese *tú* que todo *yo* necesita, un destinatario. De manera insistente y más hacia el final de la novela, se multiplican las marcas de la interlocución, incluso podríamos decir que se trata de un *monodialogo*, puesto que el otro no contesta. Porque, en un nivel más profundo, Elena no habla para sí misma sino para su amiga Isabel. Ciertamente es que la conciencia de Elena vuelve una y otra vez, casi con la misma insistencia que el volver a la cena preparada, a la infinidad de pláticas que ha tenido con su amiga Isabel, donde el diálogo rememorado organiza el relato. No obstante, hay momentos en que, aunque las marcas de la amiga como interlocutora siguen sugiriendo una situación de oralidad, el contexto no permite leerlos simplemente como el recuerdo de un diálogo: “Las buenas intenciones al día siguiente se olvidan. Pero mientras esperábamos el momento, *créeme* que a pesar del cansancio de René en las noches, hicimos el amor como locos...” (pp. 173-174). “El termómetro que del invierno helado se remonta al estío. *Pero, Isabel, ¿por qué?* Entonces sus recuerdos de infancia...” “Un día hicieron los tres [Elena, Carlos y Andrés, el hijo] una excursión al nacimiento del río. *No puedo explicarte lo que fue,*

Isabel, porque una vez que te acostumbras... Elena infló la llanta de hule del niño..." (p. 201). (Las cursivas son mías.)

De hecho, podríamos decir que el verdadero diálogo con la amiga, el de la memoria, cuando ella contesta e interpela, conforme avanza la novela, pasa de ser un diálogo dramático en el recuerdo a un psicodiálogo en el que la amiga, "introyectada", como dirían los psicoanalistas, se convierte en el *alter ego* de la conciencia, no sólo espejo, sino identidad potenciada en el deseo. "A veces logro al hablar contigo, Isabel, explicarme un poco a mí misma, cuando te explico" (p. 216). "Isabel era la prolongación de Elena, Elena más Elena. Su roce, como el esmeril que bruñe la superficie oculta de otra manera. / Eso era, el espejo que le devuelve la confianza antes de la fiesta, que recibe y otorga el brillo ilusionado de sus ojos, el espejo, en fin, que la confirma, que la afirma" (p. 222). ¿A quién le habla Elena? Le habla a otra que es ella misma. Así la *otra* es la superficie reflejante, la potencia que eleva, mientras que el *yo* se queda de este lado del espejo, vacía y sola, mero reflejo, "sombra ella misma".

En el centro de este tríptico narrativo, *Sombra ella misma*, volvemos a la superficie cuadrada de un día en la vida de una mujer. Sólo que se trata del último, y desde este final, en estereofonía, dos voces recorren la totalidad de la vida de Adelina. En la primera parte, narrada en tercera persona, oímos una voz que registra incidentes, actos, gestos y trata de interpretarlos. Constantemente se pregunta sobre el significado de los actos de esta mujer gris, rutinaria, sin vida propia, en apariencia. "¿Qué sentirá Adelina? ¿Qué mensajes inscribirá en el muro? Su aspecto no lo dice" (p. 77). "¿Qué puede haberle sucedido a la señorita Adelina?" (p. 84). A veces, como lo sugiere esta última cita, la voz del narrador parecería colectiva, anónima, representante de todos aquellos extraños —vecinos o clientes de la papelería— que tienen algún contacto con ella en la vida de todos los días. La marca de la distancia en esta relación la da, sin lugar a dudas, la referencia a la protagonista como "la señorita Adelina". Así, se trataría de un narrador, en principio exterior, quizá testimonial, que sólo puede llevar un registro más o menos puntual de lo que hace esta mujer, de lo que se sabe que le ha sucedido, pero sin que se dé un ingreso efectivo a la conciencia de Adelina, salvo ciertas anomalías de las que hablaré más tarde.

Es la segunda parte de la novela la que habrá de despejar todos los enigmas. Narrada en primera persona, Adelina vuelve a recorrer su vida, a pasar por todas las estaciones en las que se detuvo antes la otra voz, para darnos otra perspectiva, el color y el significado ocultos tras la acción, para colmar el acontecimiento central de su vida que la marca para siempre, que hace dolorosamente inteligibles una serie de actos menudos que la otra voz había

registrado simplemente como tales. En el origami de esta vida son, pues, dos las superficies sobre las que el discurso narrativo va haciendo sus pliegues, una exterior, la otra interior. La voz exterior parece tener una información más o menos adecuada sobre los acontecimientos que le han ido dando forma —o más bien, habría que decir que le han ido robando forma— a la vida de Adelina.

La información es adecuada, sí, mas no siempre desemboca en la interpretación adecuada. Ejemplo de ello es el incidente de los baños termales. La familia iba los domingos al borbollón y Adelina disfrutaba de la sensación del agua en su cuerpo. Pero el día en que una mujer se ahoga ahí, todo cambia. La madre se la lleva del lugar donde aún se encuentra el cadáver, y el narrador simplemente registra: “Después de ese incidente la familia Pardo no volvió al borbollón y la joven debió ir olvidando la fuerza de la voz secreta que acaso antes le susurrara, el mundo volvió a secarse... porque la irrupción de la muerte en un sitio que no le pertenece, hace temblar, como si hubiera sido afrentada, la conciencia de la gente decente. La muerte así es una llaga dolorosa que conviene cubrir para que no perturbe” (p. 83). Parecería, entonces, que la familia, al haberse sentido “afrentada” por la muerte, decidió no volver, para mantener tranquila “la conciencia de la gente decente”. Sin embargo, en la segunda parte nos enteramos de que fue Adelina la que nunca quiso regresar: “Trataron de convencerme de que volviéramos, nunca quise” (p. 131).

De este modo, el narrador primero, exterior y especulador, nos da la impresión de que habla al tanteo; porque es indudable que en esa voz se multiplican, deliberadamente, los “acaso”, los “como si...”, los “podría pensarse...”, los “tal vez...” Incluso, al final de la novela, Adelina es consciente de estas otras miradas, de estas otras voces que intentan definirla y que ella, aun en el momento de agonía, desautoriza con lucidez: “las miradas ignorantes que me observaban sin descubrirme” (p. 144). Ese narrador en tercera persona encarnaría, entonces, una de estas “miradas ignorantes”. Y sin embargo, hay algo perturbador en esa voz, aparentemente exterior, algo que es más espejo y resonancia que mero reporte. Porque, además de las marcas de exterioridad, se multiplican los indicios que van marcando *genéricamente* a esta voz narradora. ¿Se trata de otra *mujer* que se identifica imaginativamente con Adelina? Podríamos definir esta voz como una narradora que, al mismo tiempo que narra desde afuera, se presenta casi como un *alter ego* de Adelina. Por principio de cuentas, la narradora tiende a hacer reflexiones sobre la vida que son similares a las de la protagonista. Es, sobre todo, en el dominio de la reflexión que Adelina y la voz que la narra, supuestamente desde fuera, se identifican hasta el unísono de la conciencia. “Para soñar —dice la narradora—

no se necesita de mucho y Adelina soñaba, así trascendemos las tristes fronteras que nos cercan, soñando, soñando” (p. 78). “*Caer para siempre* —modula Adelina al final de su vida— *en el mundo de los sueños, sin paldas mentiras cotidianas. Soñar siempre. Soñar*” (p. 145). Dice también la narradora que: “Los objetos se agrisan, su pérdida de volumen y su lenta transformación en sombras parecen convertirlos en recuerdos que se incorporan a la niebla” (p. 115), palabras que casi parecerían copiadas del discurso de la propia Adelina.

En otro momento, discurriendo sobre el diario de Adelina, la narradora se instala en el centro mismo de la ambigüedad —la escritura:

—Existen cavidades donde uno se sumerge siempre solo, más allá de las palabras o de los actos. Privadísima puesta en escena para un solo espectador.

Peró eso no lo dijo Adelina, ¿cómo saber si lo pensó? Porque aquello que llega a conmover la superficie de la conciencia adviene a ella después de un viaje largo y desgastante que va limando la intuición primera. Todo se desgasta, incluyendo las palabras. Pero, por otra parte, esas mismas palabras sujetas en un papel pueden, en ocasiones, brillar de nuevo (p. 109).

El espíritu de ésta, como de tantas otras reflexiones de la narradora, anima a muchas de las de Adelina, quien poco a poco lo va perdiendo todo, para irse convirtiendo en una sombra, nada, o una cuantas palabras sobre el papel que pudieran “brillar de nuevo”, tal vez, en otro tiempo, en otra voz. Porque la vida al vivirse nos va despojando (*cf.* 126), como bien lo siente Adelina, y luego es “*tan fácil dejarse llevar por la corriente, pero descubrí que mis días, de tan pulidos, se habían vuelto traslúcidos y que ya era tiempo*” (p. 145). “Todo se desgasta”, sí, hasta volverse transparente, como el tiempo mismo. Ser sólo tiempo...

“Pero eso no lo dijo Adelina ¿cómo saber si lo pensó?” He aquí el centro de la paradoja: si se trata de una narradora que narra desde fuera, cómo puede saber *ella* que Adelina *no* lo pensó. Más aún, ¿cómo puede saber lo que soñó la protagonista?, porque en varias ocasiones nos ofrece el relato de los sueños de Adelina. Y no es ésta ni la primera ni la última vez que asistimos a esta suerte de adivinación-identificación entre la narradora y Adelina, como si fuera su conciencia, incluso su inconsciente, puesto que puede decirnos no sólo lo que Adelina no dijo sino lo que no pensó pero que podría haber pensado. Habría que considerar, entonces, que esta voz que narra es, también, *sombra ella misma*. Porque, además, existe la posibilidad de que lo que de entrada

tomamos como estereofonía narrativa no sea sino una esquizofrenia oculta. Por una parte, el monólogo interior de Adelina es a un tiempo *monólogo* de agonía y *escritura* de diario, presente absoluto y pasado carcelario —no en vano el título original de la novela era *La jaula*— y, finalmente, ella misma puede verse desde dentro y desde fuera: “No sé si la vida es un largo camino o una mirada instantánea en la que se mezclan tiempos, personas, hechos. Tampoco sé si son estos ojos míos los que observan. Hay momentos, como ahora, en que lo miro todo desde tan lejos que alcanzo a verme con los ojos cerrados...” (p. 135).

¿Quién es, pues, esta narradora? Otra mujer, anónima como tantas; otra y la misma, la sombra de Adelina, quizá, o su reflejo, que no es sino otra forma de la sombra, del tiempo, en el seno de esta paradoja en la que convergen lo interior y lo exterior, lo distante y lo cercano. El “largo camino” y la “mirada instantánea” se funden, negando su contradicción en esa *con-fusión*; donde se traslapan el pasado y el presente, el sujeto y el objeto; donde se superponen incluso una novela y otra, escritas en distintos tiempos, en torno a distintas vidas. Ana, Elena, Adelina: tres mujeres, tres proyectos, tres esbozos. Las tres podrían decir que “la vida escapa entre los proyectos ajenos”. Las tres, prisioneras de sí mismas y del mundo social que las rodea, podrían figurar en una novela que se llamara *La jaula*. Lo cierto es que en este híbrido insospechado, esta suerte de archinovela que el lector ha construido a partir de la reedición enjaulada de tres novelas cortas de Aline Pettersson, *Colores y sombras* es tres novelas en una y un origami compuesto que nos da la figura de la jaula, de la espera, de un pájaro con las alas cortadas, con el color de la intensidad de la vida interior y la sombra de la promesa que nunca se cumplió.

Luz Aurora PIMENTEL

Luz Aurora PIMENTEL, *El relato en perspectiva*. México, UNAM/Siglo XXI, 1998. 191 pp.

Todos los libros que han intentando sistematizar en su momento el campo fértil de la narratología lo han hecho inclinándose hacia una tendencia o modelo analítico en particular. Así, Helena Beristáin en su libro de 1982, *Análisis estructural del relato literario*, dejaba ver desde el mismísimo título la orientación de su trabajo que se adhería en sus presupuestos teóricos a los planteamientos de los estructuralistas franceses de los años sesentas principalmente. Así la presencia y el peso de los colaboradores del famoso número de *Communications* 8 de 1966 se hacía evidente con figuras como Bremond,