

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES  
ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX**

**LA MEMORIA Y LO ONÍRICO POR MEDIO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL  
ESPACIO Y LA REPRESENTACIÓN DE LOS OBJETOS EN *TRAS LA VENTANA*  
*UN ÁRBOL*, DE ESTHER SELIGSON**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS  
PARA OBTENER EL DIPLOMA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA  
MEXICANA DEL SIGLO XX**

**PRESENTA: SONIA DÍAZ JACUINDE**

**ASESOR: DR. VICENTE FRANCISCO TORRES MEDINA**

**CIUDAD DE MÉXICO. OCTUBRE DE 2022**

**Esta investigación recibió apoyo del Sistema Nacional de Posgrados, CONACYT**

Este trabajo presenta el análisis de tres cuentos del primer libro publicado por la escritora Esther Seligson, *Tras la venta un árbol* (1969): “Evocaciones”, “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol”. En principio, se ofrece una breve contextualización sobre la autora, esto permite observar temas recurrentes, como la memoria y lo onírico, presentes en los tres cuentos seleccionados. A través de estos dos temas, la autora realiza la representación del espacio y los objetos, por esto, se plantea un análisis por medio de los conceptos orden, duración y pausa descriptiva, con base en la teoría narratológica de Gerard Genette. Una vez identificados los momentos específicos en los tres cuentos, se realiza el cruce entre la memoria y el sueño por medio de la teoría de Luz Aurora Pimentel y Gastón Bachelard.

Empecé a moverme sobre el piso encerado, sin ruido ni inquietud, sintiendo el contacto con una pequeña alegría a cada lento paso. Calmándome y excitándome cada vez que mis pies tocaban el suelo, creyendo avanzar en el clima de una vida breve en la que el tiempo no podía bastar para comprometerme, arrepentirme o envejecer.

“Naturaleza muerta”, *La vida breve*, Juan Carlos Onetti

## Índice

Introducción.....	1
1. Esther Seligson y su obra .....	3
1.1 Revisiones sobre su obra, tiempos y circunstancias de sus publicaciones .....	3
1.2 La crítica sobre su obra.....	8
1.3 Relaciones e interacciones de Esther Seligson con el ámbito literario de la época ....	12
2. El tiempo del relato: análisis de los tres cuentos.....	15
2.1 Representación de la memoria y el exilio en “Evocaciones” .....	16
2.2 La despedida del espacio en “El candelabro” .....	21
2.3 El rechazo de los objetos en “Tras la ventana un árbol” .....	24
3. La memoria y lo onírico en el espacio .....	30
3.1 La descripción del espacio .....	30
3.2 La perspectiva dentro y fuera en los componentes del espacio: naturaleza, puerta, ventana .....	40
3.3 Elementos como símbolos: candelabro, árbol, la luz y oscuridad .....	43
Conclusiones.....	44
Bibliografía.....	47

## Introducción

La presente investigación consiste en el análisis de tres cuentos del primer libro de relatos de la escritora Esther Seligson, *Tras la ventana un árbol*, publicado en 1969: “Evocaciones”, “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol”. Al realizar el primer acercamiento a la crítica sobre la obra de Esther Seligson se pueden señalar los escasos estudios en comparación a las reseñas y entrevistas sobre su obra. Las investigaciones suelen inclinarse por el rastreo de la mitología y la identificación de lo místico en su obra; además de lo anterior, existen temas presentes en toda su narrativa, como lo onírico y la memoria. Resulta interesante cómo a través de estos dos conceptos la autora construye los espacios y las representaciones de los objetos; sobre estos ejes se presenta el análisis de los tres cuentos del primer libro publicado de Seligson.

El objetivo general de esta investigación es analizar los cuentos “Evocaciones”, “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol” con base en la representación de la memoria y lo onírico y por medio del análisis narratológico de la construcción del espacio y la representación de los objetos. Para adentrarnos al estudio propuesto, se abordan los objetivos particulares de la siguiente manera: Ofrecer una breve revisión de la obra de la autora y su estudio crítico; contextualizar *Tras la ventana un árbol* (1969), de Esther Seligson, en la narrativa mexicana a través del proceso de su publicación y del diálogo que establece con distintas tradiciones literarias; desarrollar los ejes temáticos de la memoria y lo onírico en las representaciones del espacio y los objetos.

En el primer capítulo se presenta una revisión de la obra de Esther Seligson con base en artículos de investigación, reseñas, entrevistas y tesis de maestría y doctorado, con la finalidad de obtener una concepción general de su narrativa y para encontrar los símiles de

su obra, específicamente, los que estudiaremos en los tres relatos del libro *Tras la ventana un árbol* (1969); además, la ubicaremos en el contexto histórico y social. Particularmente se mencionan los estudios de los siguientes investigadores: Geney Beltrán Félix, Sandra Lorenzano, José María Espinasa, y Karla Marrufo Huchim.

En el segundo capítulo se presenta el análisis del tiempo del relato en “Evocaciones”, “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol” con el objetivo de identificar los momentos específicos referentes a la construcción del espacio y la descripción de los objetos. Por consiguiente, dicho análisis se realiza por medio de los conceptos orden, duración (pausa descriptiva) y frecuencia, propuestos por Gerard Genette en su libro *Figuras III* (1989).

Una vez realizado el análisis del tiempo en los tres relatos desde el punto de vista de Gerard Genette, se desarrollan los ejes temáticos de los dos elementos que constantemente aparecen en la obra de Esther Seligson: la memoria y lo onírico en las representaciones del espacio y los objetos. Para entender mejor el concepto de pausa descriptiva y enfocarnos en la construcción del espacio, seguimos la teoría de Luz Aurora Pimentel, en específico su libro *El espacio en la ficción* (2016) y *La poética del espacio* (2000), de Gaston Bachelard. Ambos teóricos contribuyen a realizar el cruce entre la memoria y el sueño y a ubicar elementos desde la perspectiva de adentro y fuera del espacio; así como los símbolos presentes en los relatos.

## 1. Esther Seligson y su obra

Esther Seligson fue escritora, traductora, ensayista y maestra durante más de treinta años en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Nació el 25 de octubre de 1941 en la Ciudad de México y falleció en el mismo lugar el 8 de febrero de 2010. Provino de una familia judío ortodoxa, su madre fue de origen ruso, y su padre, de origen polaco. Por presión familiar comenzó la carrera de Química, sin embargo, decidió realizar estudios en Letras españolas y francesas en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. También realizó estudios de la cultura judía y de temas relacionados con lo místico en sus estancias en otras ciudades, cuando vivió en París, Lisboa, Jerusalén y en el Tíbet.

### 1.1 Revisiones sobre su obra, tiempos y circunstancias de sus publicaciones

Para Geney Beltrán Félix, Esther Seligson es una escritora experimental, porque en su técnica podemos encontrar la falta del desarrollo de la historia, construcción dramática y psicológica de los personajes: “[...] los hechos usualmente ya han ocurrido, y lo que se registra es la forma en la que la consciencia y la sensibilidad los reviven, explican o reconstruyen”;<sup>1</sup> además, uno de los objetivos de Seligson era verbalizar los procesos interiores, “[...] que la estructura fuera adquiriendo la forma que toma la percepción humana en instantes determinados de la existencia”<sup>2</sup> para así, dejar ver los poderes que la psique ejerce sobre los personajes. Dichas características son perceptibles en el libro *Tras la ventana un árbol* (1969).

---

<sup>1</sup> Esther Seligson, *Cuentos reunidos*, México, Malpaso Ediciones, 2017, p. 389.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 392.

La producción literaria de Esther Seligson abarca distintos géneros literarios, como el cuento, novela, poesía, ensayo y, a pesar de que nunca incursionó en la dramaturgia, dedicó gran parte de su crítica, reseñas y ensayos al teatro. Sus primeros escritos literarios los publicó en 1965 en *Cuadernos del viento* de Huberto Batis y en la *Revista Mexicana de Literatura* a cargo de Juan García Ponce. En 1969 publicó su primer libro *Tras la ventana un árbol*; en 1973 publicó la novela *Otros son los sueños* que la harían merecedora del Premio Xavier Villaurrutia; también obtuvo el Premio Magda Donato en 1978 por el libro *Luz de dos*. Fue becaria del Centro Mexicano de Escritores de 1969 a 1970 y miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte en México en el periodo de 2006 a 2009.

La mayoría de su obra fue publicada por la editorial independiente Ediciones Sin Nombre: *Hebras* (1996), *Escritura y el enigma de la otredad* (2000), *Rescoldos* (2000), *Toda la luz* (2002), *Apuntes sobre E.M. Cioran* (2003), *Simiente* (2004), *Jardín de infancia* (2004), *Alba marina* (2005), *Oración del retorno (tikun)* (2006), *A los pies de un Buda sonriente* (2007). Después, el Fondo de Cultura Económica reunió su obra en tres volúmenes: *A campo traviesa* (2005), *Toda la luz* (2006) y *Negro es su rostro / Simiente* (2010); sin embargo, actualmente es difícil tener acceso a estas ediciones. La publicación más reciente sobre su obra fue editada en 2017 por Malpaso Ediciones, *Cuentos reunidos* incluye las obras de Seligson dedicadas a este género literario. Si en vida fue clasificada “autora de culto”, una vez fallecida, su obra está descatalogada.

Es importante señalar la decisión de Esther Seligson de nombrar su producción literaria como relatos o textos, pues, de acuerdo con Geney Beltrán Félix, en el epílogo de *Cuentos reunidos* menciona: “[...] sus creaciones eran tejidos en los que hacía convivir los hilos y atributos de un cuento, una anécdota, un poema en prosa o un ensayo personal” por

eso Seligson “[...] es una escritora [...] de procesos”.<sup>3</sup> En estos se encuentra su experiencia personal, la cual, según Sandra Lorenzano, conforma su obra en relatos autobiográficos; en ellos la autora va dejando y buscando fragmentos de sí misma, e incluso se puede observar de una forma caleidoscópica, pues son “[...] viajes en el que tiempos y espacios tienen fronteras porosas y límites difusos. El aquí y ahora son solo un modo de concebir la memoria”.<sup>4</sup>

En una entrevista con Miguel Ángel Quemain, Esther Seligson confirma los supuestos de Lorenzano sobre su obra: “[...] mi literatura siempre era un diálogo con mis propios sentimientos, con mis propias sensaciones, y dirigido generalmente a un interlocutor... Siempre me decía: cuándo voy a llegar a escribir algo que no sea a partir del dolor, a partir de la experiencia amorosa personal”.<sup>5</sup> Además de estos sentimientos de melancolía, nostalgia, amor, ausencia, dolor y soledad presentes en su obra, entre los temas principales se encuentran lo mítico y lo religioso, debido a su estudio dedicado sobre la astrología, tarot, acupuntura, gemoterapia y Cábala; asimismo, el sueño, la memoria ancestral y el transcurso de la vida entre el pasado, el presente y el futuro también fueron temas de su interés. Esta representación de los procesos vitales permite realizar un cruce entre los orígenes de su familia, los viajes y estancias en otros países, pues por su ascendencia estará en frecuente relación con el sentimiento del nómada en busca de hogar y el extrañamiento del transterrado al igual que, según Lorenzano, “[...] muchos escritores judíos, [ella] sentían la marca del desarraigo, la llamada de un cierto misticismo, la búsqueda de lo sagrado”.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 391.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>5</sup> Miguel Ángel Quemain, *Reverso de la palabra*, México, El Nacional, 1996, p. 291.

<sup>6</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 8.

En “El espacio de la escucha”, José María Espinasa señala dos razones por las cuales Seligson se alejó de la escritura del género dramático:

El interés por el teatro es fruto de una nostalgia por lo ritual y por su condición colectiva. [...] Esta nostalgia se ve subrayada por el origen judío de la autora: una comunidad nómada, o más bien una comunidad sin comunidad, que sólo encuentra su cohesión en el rito como nostalgia. Por eso ir al teatro, estar en el teatro y hacer teatro son formas de crear una comunidad.<sup>7</sup>

Esta opinión refuerza el tema del exilio como un motivo recurrente presente en la vida de Seligson, no sólo en su trabajo de creación literaria, sino también en la forma de abordar su vida profesional y el teatro desde una perspectiva académica.

La segunda razón señalada por Espinasa es que en los relatos de la autora se encuentra una asimilación de la vocación teatral por la forma como construye a sus personajes, es decir, tienen condición verbal y dramática y esto deja entrever sus caracteres y su funcionamiento dentro del texto, debido a esto existe la posibilidad de la adaptación de los monólogos de sus personajes para ser puestos en escena. El teatro es un espectáculo donde intervienen distintas personas, por este motivo su relación con el espectador es de forma colectiva y, en ciertas ocasiones, evoca a la representación de mitos y ritos, por esto Espinasa no considera la constante preocupación de Seligson por su origen judío como una limitante para los temas de sus relatos, y, en el caso del teatro, estos motivos sirvieron para valorar el nexo ritual entre la teatralidad y la ceremonia.

Esther Seligson vivió un momento crucial del teatro mexicano donde el texto escrito se vio eclipsado ante la representación y por la figura del director de escena, por lo que el texto literario se encontraba entre la función del escritor y el director. A pesar de ser espectadora del teatro comercial o del teatro de compañías independientes, siempre mostró

---

<sup>7</sup> José María Espinasa, *Para una política del texto (Notas sobre la literatura mexicana después de 1968)*, México, Ediciones Sin Nombre, p. 288.

una inclinación mayor hacia el teatro universitario. Héctor Azar invitó a Seligson, en 1965, a dar un curso sobre Teatro Clásico en la Casa del Lago, después de conocer sus traducciones y ensayos sobre el teatro del absurdo. En 1976, Héctor Mendoza la llevaría al CUT, del que formaría parte desde su ubicación en la calle San Lucas, en Coyoacán, hasta su cambio de instalaciones al Centro Cultural Universitario en 1982. Seligson se desempeñó como docente en las materias sobre la Historia del Teatro con el objetivo de destacar las obras y movimientos más importantes de este género. Nunca dio clases de actuación, ni siquiera se subió a un escenario y tampoco escribió o dirigió una obra de teatro, sin embargo, le apasionó todo sobre la puesta en escena, definió su gusto al convertirse en espectadora de una obra de teatro como una “fascinación irrestricta”.<sup>8</sup>

En *El teatro, festín de lo efímero (Reflexiones y testimonios)*, libro de ensayos y entrevistas publicado por la Universidad Autónoma Metropolitana en 1989, Esther Seligson define la representación teatral como dinámica porque no está restringida por una definición estricta ni académica, pues al tratarse de un hecho efímero, un hecho creativo, desarrolla nuevos planteamientos y cuestionamientos sobre el significado del teatro en cada nueva puesta en escena.<sup>9</sup> Los escritos de este libro se compilaron años después, en el 2005, en la antología *A campo traviesa* del Fondo de Cultura Económica, entre ambas ediciones hay variaciones sobre el contenido, se agregaron textos publicados en otros suplementos culturales y se retiran, por ejemplo, donde habla del Premio Rodolfo Usigli de 1983 y el de los concursos de dramaturgia de 1984.

---

<sup>8</sup> Esther Seligson, *Para vivir el teatro*, México, UACM, 2008, p. 469.

<sup>9</sup> *Id.*, *El teatro, festín de lo efímero (Reflexiones y testimonios)*, México, UAM, 1989, p. 13.

En esta última edición del FCE, en la sección titulada “Travesías” destaca su trabajo como entrevistadora de las figuras involucradas en el teatro mexicano del siglo XX, por ejemplo, Luis de Tavira, Julio Castillo, Ludwik Margules, Jerzy Grotowski y Margarita Sanz. Además del intercambio epistolar con los dos primeros, se muestra su interés por el teatro de compañías independientes y su admiración por la obra de Óscar Liera, a quien dedica tres textos en la compilación. También dentro de sus reflexiones se encuentran sus exploraciones a Jacob Robert Kantor, el teatro del absurdo, el teatro indígena, y su interés por las funciones de la máscara, además de la traducción de la obra *Agatha* de Marguerite Duras.

En el prólogo de *Para vivir el teatro*, libro donde aparecen las reseñas de Esther Seligson publicadas en el semanario *Proceso* desde 1976, Vicente Leñero escribe que “[...] hacer teatro no significa montar obras únicamente”, sino “[...] dar rumbo comunitario a la actividad en movimiento de los hacedores de teatro”.<sup>10</sup> Esta cita define la importancia de Esther Seligson en el ámbito teatral del siglo XX, además de ser maestra, formó parte de una comunidad en crecimiento; algunos de sus libros están dedicados a sus alumnos en formación de convertirse en los próximos directores o actores de escena, para ella el conocimiento era rotación y se nutría de la comunicación con el otro. Sus escritos sirven para rastrear los datos sobre las representaciones de distintas obras, estudiar la historia teatral contemporánea, además del valor de su trabajo de difusión como crítica teatral y cronista.

## 1.2 La crítica sobre su obra

Geney Beltrán Félix utiliza la etiqueta “autor de culto”, asignada a autores pocos conocidos del siglo XX, los cuales en su momento fueron bien recibidos por la crítica literaria, pero que

---

<sup>10</sup> *Id.*, *Para vivir el teatro*, México, UACM, 2008, p. 12.

actualmente tienen poca circulación de sus obras en las librerías; dentro de esta categoría está inscrita, según Beltrán, Esther Seligson, pues las características de su obra la alejaban de las grandes editoriales y de los temas de actualidad:

Su obra hace casi nulos intentos por dialogar con lo real inmediato, lo real político de todos los días, que le habría permitido establecer alguna afinidad con la conversación que a la mayoría de lectores en México, supondríamos, cree importarle más. Su mirada no estaba, o solo muy lateralmente, en lo social o lo histórico.<sup>11</sup>

Esta etiqueta también la ha recibido debido a las diversas opiniones sobre una complejidad de sus textos, esto ha tenido como consecuencia el desconocimiento de su obra entre los lectores. La misma autora realizó declaraciones acerca de la importancia de un lector especializado para poder entender, no sólo su obra, sino la Literatura en general. Al respecto José María Espinasa considera importante el contexto de sus textos, pues este mismo permite entender la obra de Seligson, el lector es capaz de entretrejer las conexiones de sus escritos dentro de la narrativa donde siempre combina lo personal y lo anecdótico: “Distinto es si se quiere descifrar o analizar su literatura, pero ella entra de inmediato en sintonía con el lector y si bien no con todos, esto no depende de la formación cultural”.<sup>12</sup>

Tanto la obra narrativa como ensayística de Seligson se ha visto en constante reordenamiento a lo largo de los años. Tenemos el caso de la última edición de Malpaso, *Cuentos reunidos*, donde los textos aparecen con un diferente orden en comparación a la última versión del Fondo de Cultura Económica, edición a cargo de la propia autora. Geney Beltrán Félix, editor de la edición de Malpaso, pero además amigo y albacea de Seligson, decide incluir como primer libro publicado *Tras la ventana un árbol* (1969) con sólo tres relatos. Sobre la escritura de este libro, Seligson declaró:

---

<sup>11</sup> *Id.*, *Cuentos reunidos*, México, Malpaso Ediciones, 2017, p. 389.

<sup>12</sup> José María Espinasa, *Para una política del texto (Notas sobre la literatura mexicana después de 1968)*, México, Ediciones Sin Nombre, p. 286.

Mi proyecto está básicamente encaminado a la profundización y experimentación —si se puede emplear este término— no sólo desde el punto de vista técnico sino también espiritual, dentro del terreno de la narración corta o en nouvelle. De tal manera que el relato o los relatos que se vayan creando, formen un todo dentro de un espacio literario y diferente, y puedan, dado el caso, establecer su propia teoría literaria.<sup>13</sup>

De acuerdo con Beth Miller la primera publicación de *Tras la ventana un árbol* de la editorial Bogavante de 1969 contiene diez relatos unidos por la experiencia amorosa desde diferentes perspectivas. En la entrevista a Seligson, incluida en el libro *26 autoras del México actual* (1978), se menciona la publicación de varios de los relatos de este libro en revistas y suplementos, así que la versión de 1969 es una compilación. Esther consideraba este libro malo y lo observaba como una conquista del idioma español, pues ella tenía 10 años escribiendo, leyendo y pensando en francés debido a su formación universitaria; los relatos le parecían malos o le molestaban por ser “muy negros y deprimentes, horriblemente fatalistas en cuanto al sentimiento y a la relación humana”.<sup>14</sup>

Esta opinión puede ser la explicación sobre la decisión de no incluir en las dos antologías posteriores los diez relatos. En la entrevista de *26 autoras del México actual* (1978) se menciona el cuento “Un incesto” y en las Notas de *Toda la luz*, “La espera”, incluido en la sección “Hebras”, como parte del corpus de *Tras la ventana un árbol* (1969), sin embargo, no hay una revaloración por parte de la autora ni de los editores sobre una publicación posterior del primer cuento mencionado y sobre los restantes. El primer cuento de la edición de Malpaso “Evocaciones” aparece dentro de la sección titulada “Jardín de infancia” en *Toda la luz* (2006), de la edición Fondo de Cultura Económica y es el único seleccionado de los tres cuentos, objetos de estudio de esta investigación.

---

<sup>13</sup> Elena Urrutia, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*, México, El Colegio de México, 2006, p. 71.

<sup>14</sup> Beth Miller, *26 autoras del México actual*, México, Costa-Amic Editores, 1978, p. 350.

De acuerdo con Espinasa, “[...] sus libros de prosa narrativa han sufrido una constante mezcla bajo un sistema de atracciones variable según la época y la perspectiva de la autora”.<sup>15</sup> *Tras la ventana un árbol* (1969) nunca se reeditó como un libro en solitario, sino que ha sido “reordenado en otros contextos”.<sup>16</sup> Y, además, considera la constante reordenación de sus escritos como una condición de *work in progress* que la autora mantuvo en vida en relación con sus procesos de escritura. También es importante señalar el cambio de nombre de los tres cuentos. De acuerdo con la nota final en la edición de Malpaso, “Evocaciones” fue titulado originalmente “Infancia”; “El candelabro”, “El encuentro”; y “Tras la ventana un árbol”, “Contorno”. El cambio de título fue decisión del editor, debido a un ejemplar donde la autora escribió anotaciones sugiriendo cambios en los nombres de los relatos.

En *Reverso de la palabra*, Miguel Ángel Quemain compila las entrevistas realizadas a grandes figuras de la literatura mexicana; en principio estas entrevistas aparecieron en la *Revista Mexicana de Cultura*, suplemento del periódico *El Nacional*, alrededor del año 1996. Sobre Esther Seligson, Quemain considera sus escritos como una búsqueda por lo divino, pero no afiliada a ninguna religión, más bien como una búsqueda por la trascendencia. Por esto Esther Seligson rechazó las etiquetas colocadas a su obra como literatura judía y se negó a ser clasificada como una escritora judeo-mexicana porque, en principio, no creía en estos “estancos”, pero, además, consideraba que en mucha de su escritura no se encuentra presente la cultura judía, debido a la utilización de diversos motivos como elementos de la mitología griega, del hinduismo, y del taoísmo: “Me gusta imaginar, por eso me encanta la astrología,

---

<sup>15</sup> José María Espinasa, *Para una política del texto (Notas sobre la literatura mexicana después de 1968)*, México, Ediciones sin nombre, p. 285.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 286.

la mitología y la acupuntura. El escritor es eso, jala hebras de aquí y de allá para componerse una realidad, para hacer un mosaico, un caleidoscopio”.<sup>17</sup>

Esther Seligson no realizó una escritura con perspectiva de género, no aceptaba ser considerada una escritora feminista o se negaba a ser incluida en las antologías donde solo se compilan textos escritos por mujeres, le interesaba “[...] calibrar [...] la buena escritura, escritura así, a secas, ni femenina ni masculina, ni marxista, ni nada que no sea eso, escritura”.<sup>18</sup> Y justamente el no militar en alguna causa social permite observar su postura ante otros temas como lo religioso. Sin embargo, observamos una gran inclinación de Seligson por la escritura de figuras como Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Marguerite Yourcenar, Anna Ajmátova, Clarice Lispector y Elena Garro. Christopher Domínguez Michael menciona que “[...] la verdadera escuela de Seligson es la escuela de las mujeres”,<sup>19</sup> pues es desde esta condición de lo femenino de donde toma la esencia de su obra.

### 1.3 Relaciones e interacciones de Esther Seligson con el ámbito literario de la época

José María Espinasa inscribe a Seligson en la Generación del 68, junto a autores como Hugo Hiriart, Federico Campbell, Juan Tovar, Jesús Gardea y Héctor Manjarrez. Algo importante de mencionar sobre estos autores en su obra literaria es la inexistente crítica hacia la sociedad o a un contexto específico, estuvo desligada de un activismo político. En el caso de Esther Seligson, su literatura es un reflejo de sus vivencias, por ejemplo, sus viajes y recorridos por importantes ciudades que aumentaron su deseo y su búsqueda por lo divino, encontrar el sentido de la existencia y cuestionar la creación y el arte. Con base en este criterio y

---

<sup>17</sup> Miguel Ángel Quemain, *Reverso de la palabra*, México, El Nacional, 1996, p. 292.

<sup>18</sup> Beth Miller, *26 autoras del México actual*, México, Costa-Amic Editores, 1978, p. 355.

<sup>19</sup> Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, FCE, 2013, p. 590.

considerando que Octavio Paz influyó en la escritura de la generación del 68, Espinasa les otorga la denominación “Generación de los hijos del limo”.

Sin embargo, al haber formado parte del Centro Mexicano de Escritores, estuvo en contacto con autores como Julio Torri, Agustín Yáñez, Margaret Shedd, Jorge Ayala, Óscar Mata, Andrés González, Vilma Fuentes, Carlos Navarrete y José Emilio Pacheco. La beca dentro de este Centro le permite la escritura de *Tras la ventana un árbol* en 1969. Es importante señalar el momento donde este grupo desarrolla su oficio como escritor y escritora, el cual se da por medio del financiamiento público o privado, podemos entender la búsqueda de nuevas temáticas como el motivo por el cual Esther Seligson se aleja de los acontecimientos sociopolíticos actuales y se decide por abordar distintos temas en sus creaciones.

Dichos temas tendrán atención con el surgimiento de la revista *Plural*, dirigida por Octavio Paz, en 1971. De esta publicación, José María Espinasa rescata el dossier sobre la nueva literatura mexicana del número 20 de la revista, donde incluye a los autores: José Joaquín Blanco, Carlos Montemayor, Esther Seligson, Carlos Isla, Raúl Garduño, Alejandro Aura, Ulises Carrión y Joaquín Xirau Icaza; Juan Tovar, Gustavo Sainz, Ignacio Solares; y Hugo Hiriart o Jorge Arturo Ojeda.<sup>20</sup>

En relación con su origen familiar encontramos la tradición de la cultura judeo-mexicana presente en la literatura mexicana, sobre esto, la escritora Angelina Muñiz-Huberman declara una de las características más importantes de la obra de Seligson, el tiempo como el origen de la mayoría de sus relatos: “Tiempo y tradición podrían ser equivalentes a

---

<sup>20</sup> José María Espinasa, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 290-291.

instante y eternidad”,<sup>21</sup> esto sobre el éxodo judío y continúa la escritora: “[...] quien no pueda vivir en el espacio lo hará en el tiempo”.<sup>22</sup> En este sentido, es notable la búsqueda de identidad, la búsqueda de pertenencia a un lugar, pero también la presencia de un espíritu errante explorando su historia personal.

---

<sup>21</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2015, p. 168.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 169.

## 2. El tiempo del relato: análisis de los tres cuentos

De acuerdo con Sandra Lorenzano, el tiempo es uno de los elementos recurrentes en los cuentos de Esther Seligson:

En el fondo, la escritura es siempre un intento por fijar lo fugaz [...] se percibe ansiedad ante el tiempo que fluye, ante lo inasible del instante. Allí están también, una y otra vez, el mar como espejo de ese movimiento constante, como patria y lejanía a la vez; los cuerpos que buscan espacios de libertad, el amor y el desamor; el encuentro erótico como trascendencia. Y en esas texturas densas y ricas que las palabras van creando los mundos pasan de lo real a lo onírico, de lo cotidiano a un cierto extrañamiento que roza lo fantástico, porque hay un universo más allá de lo visible que solo la escritura permite descubrir.<sup>23</sup>

Por lo anterior, la identificación del tiempo en los relatos “Evocaciones”, “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol” nos permite observar los momentos específicos referentes a la construcción del espacio y la descripción de los objetos para abordar el análisis de la memoria y lo onírico. En este capítulo se presenta el análisis del tiempo de los tres relatos desde el punto de vista teórico de Gerard Genette.

En *Figuras III* (1989), Genette señala la importancia de identificar la ambigüedad de la palabra relato, pues en ocasiones se utilizan sin distinción las palabras relato, historia y narración para referirse a lo mismo, cuando historia y narración sólo existen por mediación del relato, es decir, por el discurso narrativo. Al analizar el relato desde este punto de vista posibilita profundizar en las relaciones entre: relato / historia; relato / narración; historia / narración. Lo anterior se puede llevar a cabo siguiendo los conceptos orden, duración y frecuencia, para identificar la correspondencia entre el orden temporal de la historia y del discurso, es decir, si se narran en el mismo orden como ocurre en la historia.

En este caso, la anacronía presente en los tres relatos de *Tras la ventana un árbol* (1969) es la analepsis, y desde esta figura se dará un orden a los sucesos. Sobre la duración,

---

<sup>23</sup> Esther Seligson, *Cuentos reunidos*, México, Malpaso Ediciones, 2017, p. 13.

Genette desarrolla cuatro movimientos narrativos para identificar los ritmos de un relato: las descripciones de tipo narratorial detienen el tiempo de la historia y no se implica el estado de conciencia de ningún personaje. En este sentido, la pausa descriptiva permite analizar la descripción del espacio presentado en los tres relatos.

Respecto a la frecuencia, se analizarán las repeticiones presentadas en la historia y en el discurso. Las tres narraciones sugeridas por Genette están presentes en los tres relatos: en “Evocaciones” hay una narración iterativa, donde hay dos viajes diferentes para llegar a un lugar, pero se narra una sola vez, haciendo un relato conjunto de dos historias. En “El candelabro” la narración es singulativa, la voz narradora sólo nos cuenta una vez el recorrido de Adriana por el departamento. Y en “Tras la ventana un árbol” se presenta la narración repetitiva, en la historia se muestra una vez la acción, por ejemplo, Martha y Ernesto recostados en el diván, pero se narrará en más de una ocasión.

De acuerdo con Genette, estudiar el orden temporal de un relato significa confrontar el orden de los acontecimientos del discurso con el orden de sucesión del discurso temporal.<sup>24</sup> En este sentido, la representación de las discordancias entre el orden de la historia y el relato, por medio de estos aspectos, nos permitirá ver cómo existe una dualidad entre estos dos tiempos. Veamos el análisis de los tres cuentos a partir de estas categorías.

## 2.1 Representación de la memoria y el exilio en “Evocaciones”

La creación literaria se construye con base en historias personales en las que, desde luego, intervienen dos procesos: la memoria y el olvido. De esta manera, nuestro cerebro selecciona la información para almacenarla y por medio del lenguaje se realiza la enunciación: “la

---

<sup>24</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, 1989, p. 91.

memoria resulta de su apalabramiento”.<sup>25</sup> Por este motivo, para evocar se deben poner en práctica los juegos de construcción de la memoria. De acuerdo con Néstor Braunstein: “La memoria no es una capacidad mimética que permite copiar o reproducir una experiencia anterior; no es una recuperación objetiva del pasado sino su reconstrucción diegética, la aventura novedosa de contar oralmente o por escrito una vivencia cuyo referente sería un episodio ausente o re-presentado”.<sup>26</sup> En este sentido, el cuento “Evocaciones” refiere de inmediato al significado del verbo evocar al colocar dos historias con un punto similar para realizar la construcción de la narración. El cuento está dedicado al padre y a un amigo español de la autora, ambos desterrados del lugar donde nacieron.

En “Evocaciones” se realiza la reconstrucción del lugar donde un niño pasó su infancia, por medio de una voz en primera persona: “Me dijiste una vez que habías nacido en un pueblo junto al mar”.<sup>27</sup> Existe una capacidad de ambos sujetos por decidir cuál es la información proporcionada a la narradora, recuerdan, olvidan o eligen evadir y no compartir dicha información. La voz narradora no tiene ninguna precisión de los hechos y recurre a su imaginación para seguir con la descripción: “Así es como yo te imagino, en la mirada de los otros niños, delgaducho y pálido, enfermizo, con la ropa demasiado ajustada, con los ojos muy abiertos y no mirando a nadie”.<sup>28</sup> Por esto, la voz narradora declara lo enunciado como una invención de su imaginación, pues no ha recibido suficiente información de su interlocutor y todo se construye con “fragmentos de una historia ajena”.<sup>29</sup>

---

<sup>25</sup> Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI, 2008, p. 29.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>27</sup> Esther Seligson, *Cuentos reunidos*, México, Malpaso Ediciones, 2017, p. 19.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>29</sup> *Loc. cit.*

Estas reconstrucciones aparecen como un tópico en la obra de Seligson y también son una muestra de sus intereses literarios. En el ensayo “*In illo tempore*” compilado en *A campo traviesa*, menciona sobre la obra de Elena Garro:

La infancia es el tiempo que no transcurre, el secreto de las palabras, la verdad de lo increíble, la realidad del sueño, la luminosidad pura. [...] Después está el exilio. El paraíso perdido del artista es su infancia, el jardín de todos los olores y todos los sabores, de todos los colores y todas las texturas, de todos los sonidos y todos los silencios. [...] En este tiempo sin tiempo, las palabras existen por sí mismas, redondas o cuadradas, multiformes, ligeras o catastróficas, con su propio peso y significado. Pronunciarlas es invitar inmediatamente a que lo pronunciado se realice, tome forma y adquiera consistencia. El mundo de las palabras es el ámbito de la magia. En la ceremonia del lenguaje, nombrar las cosas es crearlas, apropiárselas, dominarlas; hablar es entrar en comunicación con las almas de todo lo existente, es romper la gruesa capa que cubre la monotonía de lo cotidiano para integrarse a lo maravilloso y sobrenatural.<sup>30</sup>

En “Evocaciones” encontramos un reclamo por la imprecisión de esta reconstrucción, pues la narradora cuenta con el testimonio de otro exiliado: “¿Cómo podría reconstruirte de otra manera si lo que sé de ti nunca me lo has dicho así, sino con fragmentos de una historia ajena?”<sup>31</sup> La voz narradora pone en práctica el uso del lenguaje, ya sea oral o escrito, por medio de la construcción de la trama y a través de la historia del amigo ante la falta de conocimiento y, sobre todo, de la nula relación de confianza con su padre: “Eso es lo que sé de él y eso es lo que sé de ti; y a veces pienso que si, en vez de ser tu hija, hubiera sido tu hijo, me habrías confiado muchas otras cosas, tus sueños, tus deseos, tus temores, y no sé por qué él me hizo pensar en ti, ni por qué me fue imposible escribir dos historias separadas”.<sup>32</sup> Siguiendo esta línea, en el relato se presenta la narración iterativa, es decir, en la narración ocurren dos acontecimientos similares que aparecen más de una vez en la historia, sin embargo, sólo serán relatados una vez.

---

<sup>30</sup> *Id.*, *A campo traviesa*, México, FCE, 2005, pp. 85-86.

<sup>31</sup> *Id.*, *Cuentos reunidos*, México, Malpaso Ediciones, 2017, p. 20.

<sup>32</sup> *Loc. cit.*

Esta reconstrucción no persigue más que otorgar y encontrar una identidad a la figura del padre; en este sentido, Braunstein menciona: “La identidad es la construcción social de una memoria personal. De un Otro al otro”.<sup>33</sup> Esta cita refuerza la idea central del relato, la finalidad de la narradora es construir las memorias de su padre con base en las de su amigo. No obstante, para lograrlo es necesario recurrir a los orígenes, a la infancia, a las primeras imágenes observadas, por eso en el relato se presenta una descripción del espacio; el lugar donde el niño vivió su infancia es un pueblo cercano al mar; también existe, por lo tanto, una descripción de la naturaleza y el clima de este lugar.

En este sentido, el espacio diegético se determina por el tiempo del discurso, es decir, la duración, según Genette. Para ello, empleamos los ritmos del relato para entender la relación entre el espacio y el tiempo, en específico el concepto pausa descriptiva, el cual, a su vez, deviene en las descripciones de tipo iterativas: “[...] no se refieren a un momento particular de la historia, sino a una serie de momentos análogos y, por consiguiente, no pueden contribuir en modo alguno a retardar el relato, muy al contrario [...] esa descripción no determina nunca una pausa en el relato, una suspensión de la historia”.<sup>34</sup>

Estos episodios forman la identidad del padre: “Yo sé que tú tenías miedo”.<sup>35</sup> Las condiciones de crecimiento del niño, causantes de la emigración, influyen en el forjamiento del carácter del padre: “Así es como yo te veo, solitario, vagabundo, escuchando los ruidos del campo”.<sup>36</sup> Sobre esto Marrufo apunta:

Si la vida adulta es el exilio de la infancia sin probabilidad alguna de retorno, el único consuelo es el de aventurarse en los vericuetos de la memoria para por lo menos recrear o inventar esa imagen que aún se conserva del pasado, pues como afirma Antonio Muñoz Molina y como más o menos he venido esbozando, ni siquiera «las imágenes que mejor

---

<sup>33</sup> Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI, 2008, p. 88.

<sup>34</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, 1989, pp. 155-156.

<sup>35</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 19.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 21.

conservamos o que más lealmente vienen a nosotros son nada de fiar [...]. Creyendo recordar, [...] con mucha frecuencia estamos inventando, o recordando recuerdos, y no hechos reales, copias de otras copias mediocres o ya parcialmente falsificadas. Volver al jardín o al aula de nuestra infancia es comprobar que siempre la memoria exageraba o mentía» (60). Y sin embargo, a través de la literatura se advierte una clara insistencia en regresar a esos años o intentar recrear cómo eran entonces las cosas y la vida. En Seligson, esta etapa representa una más de las muchas realidades que nos conforman o habitan en todo momento, la infancia o los instantes que preceden su final son el punto clave en que tiene lugar un parteaguas en la vida de los personajes.<sup>37</sup>

Se mencionó con anterioridad a la analepsis como la anacronía correspondiente a este relato, es decir, la evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos en el relato. A partir de esta idea, la voz narradora realiza el juego de rememorar, y construir, la infancia de su padre: “Así es como yo te imagino”.<sup>38</sup> Aquí se presenta una de las características del cuento “Evocaciones”, la imaginación, es decir, recurrir a la memoria por medio del lenguaje permite identificarnos. En *Diálogos con el cuerpo*, Esther Seligson menciona lo siguiente: “[...] un cuerpo es el nacimiento de la voz”.<sup>39</sup> Pero también es nombre, en este sentido es necesario enunciar para encontrar la identidad y escribir para recordar.

De acuerdo con Genette para estudiar el orden temporal de un relato es necesario: “confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto”.<sup>40</sup> Por este motivo, el lenguaje y la memoria son importantes, se vuelven esenciales ante la idea de la repetición. Además, la construcción del relato permite observar la dualidad entre el exilio y la memoria, debido a que “son

---

<sup>37</sup> Karla Marrufo Huchim, *La reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*, Tesis de doctorado. Universidad Veracruzana, 2014, p. 75.

<sup>38</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 20.

<sup>39</sup> *Id.*, *Toda la luz*, México, FCE, 2006, p. 177.

<sup>40</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, 1989, p. 91.

imborrables huellas, irreductibles a la transitoriedad. Y aunque el exilio sea un tránsito, nunca perderá el sentido de eternidad. Pertenece a un terreno de lo sagrado”.<sup>41</sup> Tanto el padre como el amigo de la narradora son seres entre el recuerdo y la construcción del relato de la narradora, se encuentran entre los límites de lo real y la ficción. La infancia se convierte en el forjamiento de su vida, por este motivo es necesario realizar el viaje interior.

## 2.2 La despedida del espacio en “El candelabro”

“El candelabro”, segundo cuento, narra la historia de Adriana, quien decide visitar por última vez el departamento compartido con su amante. En una entrevista con Jacobo Sefami, Esther Seligson afirma: “[...] el tiempo no existe, y en consecuencia, tampoco el espacio, es el ámbito del sueño, ámbito en el que se mueven absolutamente todos mis escritos”.<sup>42</sup> Por la manera como comienza el cuento, podemos entender su construcción a partir de una imagen onírica, Adriana en lugar de entrar por la puerta, a pesar de contar con las llaves, decide retirar el vidrio de una ventana para adentrarse por última vez al espacio compartido con Sergio.

En este caso, el relato presenta mayormente una relación de concordancia entre el orden temporal de la historia y el discurso, pues los acontecimientos se narran de la misma forma como ocurren en la historia. Adriana comienza a recorrer las habitaciones y a reconocer en los objetos la distancia de quien fuera su amante: “Parecía que solo los objetos habían podido retener aquellos detalles que la memoria perdiera, fatigada ya de tanto recordar”.<sup>43</sup> El recorrido tiene como única finalidad la despedida, pero no de Sergio, sino del espacio y de los objetos porque son precisamente estos los contenedores de las emociones de

---

<sup>41</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2015, p. 169.

<sup>42</sup> Jacobo Sefami, “Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: La morada en el tiempo, de Esther Seligson”, *Literatura Mexicana*, vol. XX, núm. 1, 2009, p. 132.

<sup>43</sup> Esther Seligson, *Cuentos reunidos*, México, Malpaso Ediciones, 2017, p. 23.

ese amor. Sólo el candelabro está fuera de este grupo, es el único aparentemente vivo, cuando Adriana prende sus velas la iluminación permite a la mujer despojarse de los sentimientos de tristeza: “[...] los fantasmas estaban integrados a las cosas, el polvo al recuerdo, el tiempo al pasado”.<sup>44</sup>

Sin embargo, se presentan acciones ocurridas antes del recorrido realizado por Adriana, entonces, las analepsis presentes en el relato son la visita de los amantes al lago, el momento cuando adquieren el candelabro en la tienda de antigüedades y las mañanas juntos: “olvidando en el sueño lo que los ataba a las otras personas, y, considerando solamente la languidez de sus cuerpos, volvían a amarse porque querían perderse, otra vez, en el oleaje sordo, único que adquiriría realidad, del vaivén amoroso”.<sup>45</sup> Sobre el sentido de repetición en el relato, tenemos el caso de una narración de tipo singulativa, es decir, hay un nivel de concordancia entre la acción de la historia y las veces narradas, en este caso, sólo se narra una vez.

Desde el inicio del relato tenemos una desapropiación del espacio, cuando nuestra protagonista entra al departamento por la ventana advierte “[...] la forma más fiel de llegar hasta ahí”.<sup>46</sup> A pesar de ser un espacio visitado con frecuencia, ella necesita confirmar que realmente entra por la ventana que da a la cocina del lugar. Al respecto, Braunstein apunta “[...] un sueño es la memoria, puesta en palabras, de una vivencia que el sujeto dormido encuentra, al despertar, grabada en él; no hay sueño que no sea el recuerdo de un sueño, agujereado por el olvido y retapizado por la imaginación. Y no es cuestión de creencias: sueños hay que son creíbles y recuerdos que no lo son”.<sup>47</sup>

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>45</sup> *Loc. cit.*

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>47</sup> Néstor Braunstein, *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI, 2008, p. 21.

Esto nos hace pensar en la existencia de una concepción del ensueño por cómo se conforma el relato, es decir, por la manera como Adriana entra al departamento y por el recorrido del lugar. Este espacio tiene un ambiente de penumbra y sólo se ilumina por la luz de una vela encendida en lugar de recurrir a la luz eléctrica. Esta suposición se reafirma en el momento cuando Adriana logra tocar algo pegajoso, pero en realidad se trata del polvo convertido en tiempo: “polvo espeso y compacto, tiempo hacinado sobre el tiempo, sobre las cosas”.<sup>48</sup>

La falta de iluminación dentro del relato refiere a la memoria de los objetos, la despedida se lleva a cabo por medio de esta oscuridad, por eso, al iluminar el espacio, se desintegran las memorias y el dolor de esa relación desaparece, sobre esto se puede señalar que Adriana: “[...] no va a rescatar los residuos del pasado, sino a eliminarlos”<sup>49</sup>; el departamento es un lugar con “[...] el futuro incierto”.<sup>50</sup> Esta visión de oscuridad nos permite pensar en la detención del tiempo en el historia; sin embargo, apunta Genette: “Esa descripción no determina nunca una pausa del relato, una suspensión de la historia o, según el término tradicional de la acción”.<sup>51</sup> De esta manera, la autora emplea la técnica de la descripción (pausa descriptiva) para realizar la construcción total del espacio, gracias a la falta de una visualización del espacio y la contemplación de objetos desde la protagonista, pues todo se construye desde el punto de vista del narrador.

Agotada del recorrido y de las emociones provenientes de la despedida, Adriana se duerme en el sofá, cuando despierta la vela está apagada y el tiempo parece suspendido, pero acostumbrada a la oscuridad, logra descifrar la forma del candelabro y lo observa: “[...] tenía

---

<sup>48</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 22.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>51</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, 1989, p. 156.

forma de vida”.<sup>52</sup> La descripción del espacio se da por medio de un recorrido en el cual confluye lo onírico y el tiempo. Así, Adriana decide encender todas las velas del candelabro, de esta forma el espacio se ilumina completamente, los tonos amarillos permiten a el espacio adquirir un nuevo significado, ya no tiene tristeza porque con la luz logra sentirse acompañada y capaz de sanar, ahora entiende que “[...] los fantasmas estaban integrados en las cosas, el polvo al recuerdo y el tiempo al pasado”.<sup>53</sup> Adriana se ha encontrado a sí misma, la despedida ha terminado y alegre puede salir del departamento por la puerta.

### 2.3 El rechazo de los objetos en “Tras la ventana un árbol”

El tercer cuento da nombre al libro, en “Tras la ventana un árbol” Martha, la protagonista, mantiene una relación con Ernesto, mientras éste realiza su retrato. En este relato existe una personificación del espacio, en el departamento de Ernesto los objetos parecen tener ojos, son celosos y guardianes. Martha no se siente segura, pero, a pesar del rechazo de los objetos, ella intentará pertenecer a este lugar.

La composición del espacio nos permite reconocer las imágenes oníricas creadas por Seligson en este relato. En este sentido, la ensoñación se presenta en el relato por medio de las imágenes aludidas a la realidad; sin embargo, también se recurre a la memoria para recrear las imágenes de nuestros sueños. Gaston Bachelard las llama imágenes cargadas de realidad onírica: “Es necesario perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes cargadas de una materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material”.<sup>54</sup> En el relato esta reconstrucción correrá

---

<sup>52</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 24.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>54</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978, p. 35.

a cargo de Martha: “Así fue exactamente, Martha lo dibujó paso a paso en su mente como si hubiera querido retrasar el momento en que la mano desnudó sus hombros y ella se tiró en el diván”.<sup>55</sup>

Además, apunta Bachelard: “Desde el momento en que un poeta le da a una imagen particular un destino de grandeza, un cosmos particular se forma alrededor de la imagen. El poeta le da al objeto real su doble imaginario, su doble idealizado. Éste se vuelve inmediatamente idealizante y así nace un universo de una imagen en expansión”.<sup>56</sup> Por medio de la perspectiva del personaje de Martha observamos a los objetos fuera de un “mundo real”, es decir, la personificación de los objetos no sucede, sólo se trata de un lugar invadido por las emociones transferidas de los humanos hacia el espacio y los objetos: “Todo eso a primera vista. Después los detalles, los objetos que empezaron a brotar como si fueran ojos, celosos guardianes de ese algo indefinible y vago que flotaba en el cuartito y emanaba de las cosas”.<sup>57</sup>

El tiempo diegético y el tiempo del discurso nos permiten observar las secuencias del orden cronológico, en este relato desde el inicio podemos hablar de dos rupturas: prolepsis y analepsis. En primer lugar, referimos al caso de la prolepsis, pues se nos narra el momento de los amantes recostados en el diván. El narrador nos adelanta un acontecimiento posterior a los hechos de lo narrado a continuación, apunta Genette: “[...] se junta con el relato primero no en su comienzo, sino en el punto mismo en que se había interrumpido para cederle paso: es decir, que su amplitud es rigurosamente igual a su alcance y el movimiento narrativo realiza una ida y vuelta perfecta”.<sup>58</sup> Siguiendo a Genette, la voz narradora nos anticipa la escena que, en relación al tiempo de la acción, ocurre después: “Tendida boca abajo en el

---

<sup>55</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 26.

<sup>56</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982, p. 264.

<sup>57</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 27.

<sup>58</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, España, Lumen, 1989, p. 117.

diván, sobre el cubrecama rojo, Martha sentía los dedos de Ernesto recorriéndole la espalda”.<sup>59</sup>

Sin embargo, también podemos dar orden al relato por medio de las analepsis, debido a las regresiones del relato, por ejemplo, la misma escena del inicio del relato o cuando Martha recuerda los momentos junto a Ernesto. Si consideramos el momento cuando ambos amantes se encuentran recostados como el inicio del relato, la analepsis se presenta cuando el narrador nos enuncia acontecimientos anteriores al encuentro, por ejemplo, la elección de Martha por su vestimenta o su llegada a la casa de Ernesto.

Más adelante, los acontecimientos se narran desde la perspectiva de Ernesto, éste prepara el lugar para la llegada de Martha y, al contrario de ella, ve su presencia como lo que llena un vacío complementado con los colores del espacio. Sin embargo, al no tener buena comunicación, los amantes atraviesan esos momentos de silencio donde el espacio pasa a ser el elemento principal del relato. Aquí aparecen las dos formas del concepto de analepsis mixta, pues el punto de partida es anterior y el punto de amplitud es posterior al comienzo del relato. Genette define a las analepsis mixtas de la siguiente manera: “[...] está determinada en realidad por una característica de amplitud, ya que se trata de analepsis externas que se prolongan hasta alcanzar y superar el punto de partida del primer relato”.<sup>60</sup>

Para hablar sobre el concepto de frecuencia, de acuerdo con Genette, las analepsis dan la impresión de que el acontecimiento ocurre una sola vez, pero es narrado en más de una ocasión. Por esto referimos a una narración repetitiva, su función radica en mencionar los acontecimientos referidos en las analepsis o en las prolepsis. Entonces tenemos una

---

<sup>59</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 26.

<sup>60</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 115.

acción referida una o más veces, veamos dos ejemplos. El primero narra a Martha como observadora: “Pero en tanto, mientras físicamente continuara ahí, frente a Ernesto y frente a las cosas, en cada nueva cita, sus ojos iban y venían por todo el cuarto tratando de absorber los contornos de esas cosas, de palpar su abrupta e incontenible presencia”.<sup>61</sup> El segundo es desde la perspectiva de Ernesto:

Trató de hacer un poco de orden: vació los ceniceros, recogió unos vasos sucios, acomodó los cojines, escondió unas horquillas, enderezó unos cuadros y dio un leve empujón al esqueleto suspendido sobre el sofá-cama. No estaba habituado a esa clase de preparativos y se sintió molesto por lo que pudieran significar dentro de esa no-costumbre. Un ligero toque en la puerta —siempre llamaba una sola vez—, un traje en tonos lila, botas, libros bajo el brazo, mano fría. “Pasa, hoy está un poco nublado, trabajaremos más tarde”.<sup>62</sup>

Anteriormente mencionamos el concepto pausa descriptiva, el cual se da por medio de la perspectiva del narrador, pues gracias a la enunciación de éste se construye el espacio y sus componentes. Esto lo vemos de nuevo en este relato, sobre todo cuando Martha tiene la sensación sobre el tiempo detenido, sobre esto Genette nos dice: “La conclusión ineludible es, pues: la descripción [...] se transforma en narración y el segundo tipo canónico de movimiento —el de la pausa descriptiva— no se da en ella, por la sencilla razón de que la descripción es en ella cualquier cosa menos una pausa del relato”.<sup>63</sup> De esta forma, encontramos la existencia de una perspectiva fuera del departamento y una perspectiva dentro de éste. En principio, hay un desprendimiento de la protagonista al llegar al lugar, pues se está viendo “desde fuera”, a partir de este momento del relato es una extraña en este nuevo espacio. Martha tendrá conciencia de esta dualidad afuera/dentro durante el relato por eso su indecisión del permanecer ahí o retirarse:

Ese día escogió un vestido amplio y de cierre largo, en su cuerpo el perfume había caído abundante y en el pelo los rizos fueron cuidadosamente marcados. Antes de apretar el timbre

---

<sup>61</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 27.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>63</sup> Gérard Genette, *op. cit.*, p. 160.

mojó sus labios reseco y, al momento de rozar con los nudillos la puerta, como alguien que no fuera ella, otra Martha ausente pero que se viera desde fuera, advirtió que el temblor en su cuerpo no se aquietaba y que de pronto una camisa y un pantalón claro estaban ante sus ojos, que aún permanecieron bajos durante unos segundos.<sup>64</sup>

La descripción del estudio de Ernesto permite observar la personificación del espacio, al cual se le atribuyen características y sentimientos propios de los seres humanos. Es interesante observar la incomodidad de Martha en el espacio debido al rechazo de los objetos. Cuando Martha decide hacer contacto con los objetos, por ejemplo, el vino y un libro, recibe restricciones por parte de Ernesto, no puede tener contacto con los objetos porque siente su cuerpo habitado y la sensación de estar flotando:

“Es una tontería, y, además, ese libro no es mío. Déjalo.” ¿Qué era lo que él no quería decirle? De pronto se sintió al borde de una certeza, a punto de descorrer ese velo que mantenía el cuarto y las cosas en la semipenumbra de un misterio cuya sombra móvil pudiera traducirse, en una palabra, ¿transformarse, acaso, en un nombre en otro rostro? [...] Y no era precisamente la sensación de estar flotando, porque incluso el más mínimo espacio en su cuerpo era habitado, latía, se concentraba en su propio e independiente peso, como el árbol que pudiera ver, reconocer y palpar cada una de sus ramas y, en ellas, cada una de sus hojas.<sup>65</sup>

Si seguimos con la idea de una recreación onírica, la restricción de Ernesto se trata de una delimitación entre la realidad y el sueño de Martha, Bachelard apunta lo siguiente: “El *cogito* difuso del soñador de ensoñación recibe de los objetos de su ensoñación una tranquila confirmación de su existencia”.<sup>66</sup> Por este motivo son constantes las menciones de Martha sobre la naturaleza exterior mientras ella es rechazada por los objetos dentro del hogar de Ernesto. El no poder tocar los objetos y no pertenecer a este lugar confirma este supuesto.

La incomunicación en la pareja detona la inseguridad de Martha, teme hacer preguntas por miedo a la burla, además, el tiempo parece no transcurrir, pero esta sensación proviene del rechazo de los objetos, los cuales reclaman una presencia anterior. Martha

---

<sup>64</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 26.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>66</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982, p. 252.

descubre el rostro de otra mujer y siente celos al encontrar la posible existencia de otra mujer en el espacio: “Una sensación de celos y de vago temor la envolvió al detenerse en la imagen de algún posible rostro, de otro distinto al suyo”.<sup>67</sup> Incluso, por esto, su cuerpo se modifica: “[...] la sombra de las cosas era ahora más densa, y su propio cuerpo más pesado bajo el peso de esa presencia que ella había adivinado al dar el primer paso sobre la alfombra gris”.<sup>68</sup>

Cuando Martha decide cuestionar a Ernesto sobre su pasado ya no espera respuestas, pues se siente tan ajena al espacio y confirma el reclamo de la presencia de la mujer anterior. No quiere irse, pero tampoco quiere tener una relación con Ernesto sin poder entrar a ese espacio sin sentirse rechazada y sólo ser una observadora desde fuera: “«¿Quién es la mujer de tus cuadros, cómo se llama?» Pero no, no iba a preguntárselo, ni siquiera podía asegurar, a pesar de su temor y duda, que se trataba de una mujer”.<sup>69</sup>

La solución sería ver a Martha en el espacio, apropiarse de él, ordenarlo a su gusto, crear un nuevo orden, contemplarse desde adentro, pero, sobre todo, reconocerse como parte del espacio. Cuando Martha decide irse, el espacio vuelve la normalidad: “Todo ahora recuperaba su verdadera dimensión, su orden original, los cuadros, los libros, el olor sin aroma, las caricias y el hueco entre sus cuerpos, los objetos, su temor inicial.”<sup>70</sup> En el final del relato Martha decide no apropiarse del espacio debido a la confirmación de Ernesto sobre una relación anterior. En este momento termina la ensoñación de Martha, el espacio adquiere su orden normal, en el espacio de su ensoñación ella nunca es acogida por los componentes, por eso la revelación la lleva a una especie de descubrimiento de sí misma.

---

<sup>67</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 31.

<sup>68</sup> *Loc. cit.*

<sup>69</sup> *Loc. cit.*

<sup>70</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 35.

### 3. La memoria y lo onírico en el espacio

La obra de la escritora Esther Seligson retoma motivos personales, y, a la vez, muestra un posicionamiento determinado hacia el tratamiento del tiempo y el espacio. Encontramos un diálogo constante entre su presente y el contexto de escritura, debido a la relación entre el ámbito cultural de la época y sus intereses literarios. Para realizar dicho diálogo con la tradición literaria es necesario hacer memoria, recordar y conectar diversos motivos entre sí, que, una vez unidos, adquieran sentido. Angelina Muñiz-Huberman menciona: “El arte de la memoria y la asociación establece sus reglas. El género mismo se ve sujeto a la intertextualidad por su entremezcla de poesía-ensayo-relato-historia”.<sup>71</sup> Por lo anterior, es importante haber identificado el tiempo del relato en los tres cuentos, pues esto permite continuar sobre nuestro análisis del concepto pausa descriptiva, ubicar la construcción del espacio y realizar el cruce entre la memoria y el sueño.

#### 3.1 La descripción del espacio

En los tres relatos aparece un listado de las cosas-objetos como componentes del espacio, Luz Aurora Pimentel nos dice: “[...] la forma discursiva privilegiada para generar la ilusión del espacio es la descripción”,<sup>72</sup> pues es ésta misma la encargada de relacionar los espacios del universo diegético con la narración de los sucesos; ambos se oponen y a la vez están subordinados, por esto el texto narrativo cobra sentido cuando el universo diegético entra en contacto con el mundo real. Pimentel también explica cómo la narración se encuentra subordinada a la descripción, y, siguiendo a Genette, “[...] la descripción es más importante

---

<sup>71</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2015, p. 170.

<sup>72</sup> Luz Aurora Pimentel, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, 2016, p. 7.

que la narración puesto que es más fácil describir sin contar que contar sin describir –quizá porque los objetos pueden existir sin movimiento, pero no el movimiento sin objetos.”<sup>73</sup> Por este motivo, el espacio diegético y la narración están en relación directa con la descripción, obteniendo de este modo un efecto diferente de ritmo en el tiempo de la acción.

En “Evocaciones” la descripción se inclina hacia los componentes de la naturaleza; en contraste con “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol”, la enumeración se refiere a objetos localizados en un espacio interior. Es este sentido, el propósito es poner un objeto a la vista, con la finalidad de llegar al reconocimiento y realizar el análisis; el cual se puede llevar a cabo con una de las formas simples de la descripción, por ejemplo, el inventario, el catálogo o la enumeración de las particularidades del objeto descrito:

Esta tendencia al inventario marca una práctica textual que privilegia el despliegue sintagmático del saber léxico del descriptor, lo cual conlleva la ingenua idea de que un conocimiento de palabras equivale, necesariamente, a un conocimiento de “cosas”, y que, por lo tanto “decir bien” las cosas del mundo es “ponerlas ante nuestros ojos”; es dar un “fiel reflejo” de la realidad.<sup>74</sup>

Otro punto señalado por Pimentel gira en torno a la sinécdoque como figura de construcción para realizar las descripciones, es decir, para señalar cómo se realiza la exposición de los elementos desde lo general a lo particular, porque de esta forma “[...] la descripción adquiere cohesión y coherencia”.<sup>75</sup> Por ejemplo, en “Evocaciones” la descripción del espacio comienza indicando la ubicación del lugar de origen del padre: “Me dijiste una vez que habías nacido en un pueblo junto al mar, no precisamente a orillas de la playa, sino que estaba situado un poco más adentro, enclavado en las rocas grises, entre altos peñascos y vertiginosos acantilados”.<sup>76</sup>

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>76</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 21.

La ubicación geográfica del pueblo sirve para profundizar en las diversas características del lugar. La escritora Esther Seligson recrea este espacio, arrebatado por circunstancias políticas y sociales, por medio de historias fragmentadas, sobre esto Muñiz-Huberman apunta lo siguiente al respecto de la literatura del exilio:

Todo escritor que pierde su tierra de origen penetra en el campo apocalíptico: el paraíso ha sido sellado: las fuerzas del mal han dado lugar a la destrucción. Su esperanza será hallar un rincón de orden en el caos circundante. El exilio nace de dos fuerzas rectoras: el movimiento y la ruptura. Es un constante caminar después de que las fronteras se han cruzado, de que las amarras se han cortado y los mares se han navegado. Es una condena a no permanecer en quietud. A escuchar el sonido de los recipientes rotos, como hacían los cabalistas. A aprender a construir una nueva vida con los fragmentos salvados.<sup>77</sup>

Ya hemos señalado el interés de nuestra escritora por el rescate de estos motivos en su literatura y su constante búsqueda del origen relacionada directamente con la indagación de la memoria, del deseo de transportarnos a otro lugar. Siguiendo esta línea, podemos abordar el ensueño como forma de vivir de nuevo el recuerdo, de trasladarnos y reconstruir el recorrido para llegar a ese sitio ideal. Gaston Bachelard menciona: “Las imágenes puestas en serie por la invitación al viaje adquirirán en su orden bien escogido una vivacidad especial que nos permitirá designar un movimiento de la imaginación”.<sup>78</sup> Con esto ubicamos el motivo del viaje de un lugar a otro por el desplazamiento de una comunidad como un proceso de la imaginación para lograr la recreación del espacio real no conocido. También apunta Bachelard: “Se sueña antes de contemplar. Antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica”.<sup>79</sup> Por eso nuestra protagonista reitera en el texto afirmaciones fundamentadas en la veracidad de sus descripciones: “Yo sé que tenías miedo, [...] Sé también que te asustaba el mar”.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Angelina Muñiz-Huberman, *op. cit.*, p. 176.

<sup>78</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, FCE, 1958, p. 12.

<sup>79</sup> *Id.*, *El agua y los sueños*, México, FCE, 1978, p. 12.

<sup>80</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 19.

El agua es un elemento destacable en el relato. En principio, se menciona como un componente de la naturaleza y de las prácticas tradicionales de esta comunidad: “Al amanecer, el mar apenas es un murmullo que opacan las gaviotas, los gritos infantiles y el ajetreo del mercado; al mediodía, el aceite empapado de mariscos, el vino, el sopor de la digestión y la siesta, lo aplazan hasta el atardecer cuando la partida de ajedrez, o un enamorado solitario, lo incorporaba a sus meditaciones”.<sup>81</sup> Sin embargo, en el desarrollo del relato, el agua se convierte en un elemento atemorizante para un niño, incluso daña su integridad física: “[...] el impacto de esa capa delgada de hielo que tu cuerpo, enfermizo y frágil, rompe en las mañanas a orillas del río”.<sup>82</sup>

Finalmente, el agua aparece como un medio para llegar a otro lugar: “[...] dejaste tu casa, tu bosque y tu país y te embarcaste rumbo a América”.<sup>83</sup> Al respecto Bachelard menciona: “[...] agua es también un tipo de destino, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consuma, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser”.<sup>84</sup> De esta forma, entendemos las experiencias de la infancia como determinantes del carácter del padre y la perspectiva de la narradora al procesar el desapego con su figura paterna. El cruce entre realidad y ficción en la creación de este relato nos permite observar la relación entre el sueño y la memoria: “[...] perseguir esas imágenes que nacen en nosotros mismos, que viven en nuestros sueños, esas imágenes cargadas de una materia onírica rica y densa que es un alimento inagotable para la imaginación material”.<sup>85</sup>

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>83</sup> *Loc. cit.*

<sup>84</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 14-15.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 35.

Los relatos “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol” dan cuenta de la descripción de un departamento-estudio, si seguimos la idea planteada anteriormente por Luz Aurora Pimentel, el narrador nos coloca en el espacio donde se desarrolla la acción: “El departamento se encontraba en la parte baja, en un recodo del pasillo que desembocaba en un patio interior sucio y oscuro”.<sup>86</sup> Para, después, focalizar los diferentes componentes como el sofá-cama, el diván, libreros, libros, lámparas, fotografías y pinturas: “Libros, más cuadros, una guitarra, algunas máscaras negras, un esqueleto de cartón suspendido sobre el sofá-cama, un farol de transparencia violeta”.<sup>87</sup>

Nuestras protagonistas, Adriana y Martha, aparecen como seres difusos entre la narración debido a la forma como sus presencias están relacionadas con la existencia del espacio donde habitan, al respecto Bachelard apunta:

El hombre de la ensoñación vive siempre en el espacio de un volumen. Habitando verdaderamente todo el volumen de su espacio, el hombre de la ensoñación está en su mundo por todas partes, en un dentro que no tiene fuera. Por algo se dice corrientemente que el soñador está hundido en su ensoñación. El mundo ya no está enfrentado a él. El yo no se opone más al mundo. En la ensoñación no hay no-yo. En la ensoñación el no carece de función: todo es acogida.<sup>88</sup>

En este sentido, el estado de protección sólo lo veremos a través del personaje de Adriana, pues es ésta quien realiza una doble significación del sentido de los objetos, ya no sólo cumplen con la característica de ser sólo decoración, además, se idealiza al objeto real dando una característica imaginaria: “[...] se vuelve inmediatamente idealizante y así nace un universo de una imagen en expansión”.<sup>89</sup> El candelabro recibe la carga emocional de la relación entre la pareja: “[...] y él estaba ahí, [el candelabro] tendiendo los brazos sinuosos,

---

<sup>86</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 22.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>88</sup> Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, México, FCE, 1982, p. 253.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 151.

semioculto entre unas vigas, como si desde siempre los hubiera estado esperando precisamente a ellos”.<sup>90</sup> Por eso, ante la despedida del espacio, los objetos presentan un juego con la luz como símbolo de compañía y sanación:

Buscó a tientas y encendió una vela del candelabro; la llamarada azul se tiñó de rojo y ella se sintió menos sola; encendió la segunda y un leve temblor atravesó por sus miembros, parecía embrujada por ese robusto tridente negro que no era solo un sostén, sino que irradiaba la luz anaranjada desde sus más profundas partículas; la última vela iluminada arrancó de sus labios una sonrisa y al instante buscó, con una inquietud infantil, las dos gruesas velas moradas reposando sobre sus cucharones de metal. Nada recordaba ahora tristeza alguna, todo había recobrado su concreta significación bajo el violento resplandor amarillo.<sup>91</sup>

En *La poética del espacio* Gaston Bachelard define: “[...] todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”,<sup>92</sup> de acuerdo con esta definición observamos el espacio en “El candelabro” y en “Tras la ventana un árbol” como el concepto “casa”. Bachelard considera a la casa como un ser privilegiado al cual se le debe considerar como objeto, debido a la descripción, tanto objetiva como subjetiva, pues al ser dador de imágenes, aumenta los valores de la realidad. La casa funciona como un espacio donde encontramos seguridad al ser nuestro primer universo o cosmos, y aquí es donde nuestra imaginación construye muros, ilusiones de protección: “[...] el ser resguardado sensibiliza los límites de su refugio”.<sup>93</sup> Por este motivo podemos entender el comportamiento de Adriana y Martha, sus sentimientos logran invadir ese espacio habitado, pues la casa se relaciona con el recuerdo, resultado de la memoria y la imaginación. A su vez los recuerdos se reinventan y reconstruyen, como un sueño, por medio de las imágenes y así nuestro albergue tiene un valor onírico: “Todo un pasado viene a vivir, mediante el sueño, en una nueva casa”.<sup>94</sup>

---

<sup>90</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 23.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>92</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México, FCE, 2020, p. 41.

<sup>93</sup> *Loc. cit.*

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 42.

Si consideramos el término casa como un lugar habitado, el inventario de objetos de Adriana y Martha funciona como el reconocimiento de su espacio: en el caso de Adriana, es seguro, pues le permitirá dejar en él sus incertidumbres respecto a la separación amorosa; y, en el de Martha, inseguro, ante el rechazo de los objetos. Los rincones de una casa representan la soledad para la imaginación, pero al mismo tiempo funcionan como refugio para el cuerpo; además de ser su zona de ensoñación donde el personaje rememora y hace su examen de conciencia, bien podríamos preguntarle a Adriana: “¿Qué pensarán de ti los objetos que te fueron tan amables, tan fraternalmente amables contigo?”.<sup>95</sup>

Los recuerdos se albergan en la casa y, en función de sus espacios, hallan sus refugios, por ejemplo, la casa puede hacer referencia a los recuerdos de la infancia y, en la mayoría de los casos, provocar la sensación de protección porque “[...] la casa resguarda el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz”.<sup>96</sup> Sin embargo, este sentido de protección no se experimenta en “Evocaciones”; por la dedicatoria pensamos inmediatamente en la Guerra Civil española y en un personaje con deseos de vivir lejos de su caótica infancia: “Recuerdas tu infancia como un día nublado y cenizo, como un enorme cajón lleno de juguetes hermosos que no te decides a sacar del fondo y que llevas contigo de un lado a otro, pesado, agobiante, indescifrable”.<sup>97</sup> De acuerdo con Bachelard “[...] los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden”.<sup>98</sup> Para nuestro personaje central es necesario mantener presente este pasado, pues esta evocación de la infancia lo configura como un

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 43.

<sup>97</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 20.

<sup>98</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 208.

adulto evasor de su realidad, quien cuenta las cosas de manera vaga: “[...] dices las cosas como si no se tratara de ti, como si contaras una historia ajena”.<sup>99</sup>

Si la casa se convierte en nuestro universo, le damos un sentido de protección a vernos “envueltos” en las contradicciones generadas en este estado, por ejemplo, cuando Adriana siente frío en el departamento significa una negación del estado de protección: “Tenía miedo y calosfríos, de un momento a otro esperaba escuchar un quejido o el rasgueo de un cerillo”.<sup>100</sup> En el caso de Martha pasa algo similar, pues a pesar de ser ella quien desea la acogida del espacio, es éste mismo quien la rechaza: “Todos y cada uno de los objetos eran parte de ese rechazo inicial”.<sup>101</sup> En “Evocaciones” no existe dicho sentido de protección debido al exilio: “Pero a veces algo emerge concretamente, o una voz que te habla y que sabe que tienes miedo”.<sup>102</sup> Si bien la casa es un espacio con un sentido maternal, que guarda y sostiene, otorga ternura y fuerza, los sentimientos se desvinculan de ambas historias al ser desplazados del lugar de origen.

Cuando depositamos este sentido de protección a un espacio es inevitable plantear la relación entre el comportamiento de un espacio inanimado y las características humanas. Bachelard nos dice “[...] los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano”.<sup>103</sup> En “El candelabro”, en el espacio, “[...] todo parecía estar solamente dormido”,<sup>104</sup> esta característica asignada al espacio permite a los objetos ser los encargados de contener los sentimientos de una relación: “Parecería que solo los objetos habían podido retener aquellos

---

<sup>99</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 21.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>103</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 91.

<sup>104</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 22.

detalles que la memoria perdiera, fatigada ya de tanto recordar”.<sup>105</sup> Deseamos tanto pertenecer a algo que pasamos de un lugar a otro, de una casa a otra, realizamos un recorrido comenzando en la casa natal para llegar a la añorada casa soñada, sin embargo, recomienda Bachelard, convenir en habitar una casa del porvenir, pues es más sólida. En una casa final nuestros sueños no son posibles y más bien habría pensamientos tristes, por eso es mejor vivir en lo provisional y no en lo definitivo. Adriana bien sabe cuál es el ritual realizado en ese espacio, lo reconoce como un lugar no terminante y por ello decide realizar la despedida: “Pero no volvía ahí para tratar de rescatar los residuos del pasado: al contrario, Adriana sabía que en el amor las reedificaciones son fósiles que se desintegran al contacto de la luz, flores secas que se pulverizan entre los dedos. Buscaba un algo, un diluvio que, sin destruir, lo sepultara todo”.<sup>106</sup>

Para llevar a cabo el acto de la despedida, es necesario el examen de conciencia de nuestra protagonista por medio del lugar en función al nivel de protección. En este sentido, Bachelard menciona a los rincones del espacio como una función del refugio, la cual asegura la inmovilidad: “[...] es necesario designar el espacio de la inmovilidad convirtiéndolo en el espacio del ser”.<sup>107</sup> De esta forma construimos una barrera de protección alrededor de nuestro cuerpo, esto provoca la sensación de estar oculto: “Se sentó en el sueño apoyando la espalda contra el sofá, los brazos alrededor de las rodillas y la cabeza sobre ellos. Quería hacer el silencio en sus pensamientos, y no mirar cada una de las sombras que se desprendían de los objetos y de la habitación que parecía una gran cripta familiar poblada de fantasmas ansiosos de aire”.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>106</sup> *Loc. cit.*

<sup>107</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 200-201.

<sup>108</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 23.

Adriana lleva a cabo, a través de la ensoñación, la realización de sus deseos por medio de lo habitado en los rincones de este espacio, poco a poco, ha quitado el valor sentimental a los objetos por esto, con la ayuda de la luz, es capaz de reconocer su realidad: “Trataba de reconocer, de distinguir los contornos de las figuras, de los libros, de los grabados en la pared”.<sup>109</sup> Bachelard apunta al respecto:

El soñador en su rincón ha deshecho el mundo en un mundo minucioso que destruye uno a uno todos sus objetos. El rincón se convierte en un armario de recuerdos. Habiendo franqueado los mil pequeños umbrales del desorden de las cosas polvorientas, los objetos-recuerdos ponen el pasado en orden. Se asocian a la inmovilidad condensada los más distantes viajes a un mundo desaparecido.<sup>110</sup>

Es importante también observar los adjetivos, adverbios y frases calificativas de las descripciones, pues éstas, además de explicar las propiedades de los objetos, “[...] dan cuenta de una reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor, impresión que se intensifica con los otros adjetivos y frases calificativas, asociados constantemente a los primeros, y obsesivamente reiterados, que califican al objeto descrito”.<sup>111</sup> En este sentido, debemos observar el contexto donde se describen los objetos, en los tres relatos *Tras la ventana un árbol* (1969) estas descripciones dan una impresión melancólica, pues se narra una despedida: en el primer caso, es una despedida filial que evoca la infancia; y, en los otros dos casos, son despedidas amorosas, por ello las descripciones se experimentan desde los “[...] ojos lejanos, tristes”;<sup>112</sup> “[...] era polvo, polvo espeso y compacto, tiempo hacinado sobre el tiempo, sobre las cosas”;<sup>113</sup> y “[...] sus ojos iban y venían por todo el cuarto tratando de absorber los contornos de esas cosas, de palpar su abrupta e incontenible presencia”.<sup>114</sup>

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>110</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 207-208.

<sup>111</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 27.

<sup>112</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 21.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 27.

### 3.2 La perspectiva dentro y fuera en los componentes del espacio: naturaleza, puerta, ventana

En los relatos de *Tras la ventana un árbol* (1969) se encuentran elementos componentes del espacio para analizar desde una perspectiva de adentro y fuera. Si adoptamos este punto de vista obtenemos, al poner en práctica el ejercicio de la lectura, una ambivalencia por encontrar imágenes de la ficción como referentes en nuestro mundo real y como resultado de los procesos de reconstrucción de la memoria y el ensueño. De este modo, con nuestra lectura, nos adentramos en la ensoñación del relato, pues vamos, como Adriana y Martha, buscando las coincidencias del orden de la descripción del espacio y de los objetos con nuestro referente real. Por lo anterior, salta a la vista cuando algo no se encuentra en cierta ubicación establecida.

En “Evocaciones” la dualidad se presenta por la descripción de la naturaleza, el lugar de origen es un pueblo cerca del mar, sin embargo, existe algo en el espacio exterior como impedimento de la seguridad del niño. Ante esto, utiliza su casa como un refugio: “[...] casi nunca salías de tu casa —concha tercamente impenetrable”.<sup>115</sup> El testimonio del padre apoya la construcción de un relato ambivalente, pues debido a la desvinculación presenta sobre sus interacciones con los miembros de su familia, se exterioriza y, así, se lleva a cabo el efecto de verse desde fuera: “[...] y de pronto, no sé en qué momento preciso, pues lo que tú me has platicado es demasiado vago, dices las cosas como si no se tratara de ti, como si contaras una historia ajena”.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 19.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p. 21.

Adriana, en “El candelabro”, ingresa al departamento por la ventana, en lugar de elegir la puerta como normalmente se hace: “[...] pensó que sería la forma más fiel de llegar hasta ahí”.<sup>117</sup> Anteriormente anotamos el valor onírico de esta forma de entrar al espacio compartido, pues, a pesar de ser una acción para causar sorpresa en Sergio, no hay necesidad de hacerlo, ya que en el espacio sólo se encuentra ella. El espacio adquiere la cualidad de contener los sentimientos desde el momento cuando los amantes deciden rentar el departamento: “[...] para poder guardarlo todo, incluso el tiempo miedoso de futuro y el futuro incierto, era menester una habitación, un lugar apartado capaz de contenerlo todo”.<sup>118</sup> Una vez finalizada la narración, Adriana decide salir por la puerta. La puerta representa el cosmos de lo entreabierto, donde se acumulan deseos y tentaciones. Es doblemente simbólica porque representa ambas posibilidades: abierta y cerrada.

Algo similar ocurre con Martha, cuando llega al departamento de Ernesto: “[...] como alguien que no fuera ella, otra Martha ausente pero que se viera desde fuera”.<sup>119</sup> Bachelard menciona: “Lo de afuera y lo de dentro son, los dos, íntimos; están listos para invertirse, para intercambiar su hostilidad”.<sup>120</sup> Desde el inicio del relato existe un deseo por ser algo más, por desprenderse del cuerpo y verse desde fuera, como representación de las interrogantes al comenzar una nueva aventura, en este caso, una relación sentimental. Esta lejanía también se observa en la anécdota después de conocerse en la exposición de arte: “Cuando se despidieron aquella noche en el interior del automóvil, había tenido la misma sensación de alejamiento —la voz de Ernesto comentaba los incidentes de la exposición, hablaba consigo

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>120</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 299.

mismo, aunque la presencia de ella pareciera serle necesaria—, de ser el reflejo, el solo eco de algo distante”.<sup>121</sup>

Para las protagonistas de “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol” el lugar dentro funciona para realizar un examen de conciencia y de su relación actual; y el espacio de fuera representa el ámbito donde fueron felices, ambas añoran los paseos por la naturaleza, es decir, la libertad para mostrarse tal y como son; el encierro representa un secreto. Martha añora la libertad del árbol observado desde la ventana del estudio, por eso son constantes las reiteraciones al exterior y al interior del lugar: “[...] levanta la cabeza para mirar afuera; dentro, y a pesar de ser temprano, huele a tabaco”.<sup>122</sup>

Estar dentro del estudio provoca tristeza en nuestra protagonista porque no se reconoce como parte de la vida de Ernesto. Por eso cuando atiende a las características en el espacio y los objetos y éstas sugieren la presencia de alguien más, el adentro se vuelve aun más hostil, entonces Adriana se da cuenta de no querer ser parte de ese espacio comparándose con el árbol: “[...] tampoco quería quedarse ahí, tendida boca abajo, ahí, como el pájaro en el árbol, como la flor, o como el árbol mismo, contemplando desde fuera a través de la ventana”.<sup>123</sup>

Estos relatos se entienden como el reflejo de una realidad por la descripción del espacio diegético, por ejemplo, en la pequeña subversión de “Tras la ventana un árbol”, cuando los objetos y espacio parecen tener vida, significa un reflejo de las emociones de Martha porque se nos plantea un espacio con completa referencia con el mundo real. Cuando los objetos adquieren cualidades humanas y logran verse rostros humanos es una asimilación

---

<sup>121</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 29.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 33

de las expresiones humanas, de depositar en ellos los estados de ánimos del ser humano. Por eso cuando ella muestra un cambio emocional, el espacio se muestra tal y como es, en este sentido, el espacio sólo se distorsiona por sus emociones.

### 3.3 Elementos como símbolos: candelabro, árbol, la luz y oscuridad

La enumeración de ciertas características colabora a crear la idea de un objeto, incluso la redundancia, la repetición y el nombre suman a la concepción general de la construcción y descripción de dicho objeto. Esta construcción también se apoya por la relación de diversas artes, Pimentel nos dice: “[...] la ilusión de realidad creada por un relato es un fenómeno esencialmente intertextual, pues entran en juego tanto la relación entre semióticas construidas como la relación de éstas con la semiótica del mundo natural”.<sup>124</sup> En el caso de *Tras la ventana un árbol* (1969) destaca la relación entre la pintura y la literatura, apoyada por la representación de luz y oscuridad.

Una ilusión siempre se relaciona con una referencia y con un objeto de significado específico, además, se coloca de cierta forma para relacionarse con otros objetos del mundo real. Por ejemplo, el candelabro lo podemos observar como el significado “[...] de la luz espiritual y de la salvación”.<sup>125</sup> Se convierte en el objeto más relevante del cuento del mismo nombre, debido a las características otorgadas. En este sentido, este objeto tiene directa correlación con la luz de las velas al ser su complemento para cumplir su función: iluminar la vida de Adriana. El final del relato se convierte doblemente simbólico, pues al objeto se le atribuye vida y al iluminar el espacio, nuestra protagonista puede, al fin, sentir consuelo.

---

<sup>124</sup> Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 9.

<sup>125</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2018, p. 221.

La luz proveniente de las velas encendidas es el significado de la trascendencia, la luz de esperanza ante el final de una relación y el comienzo de algo más. Los diferentes tonos de la luz de las velas se oponen a la oscuridad mencionada en el relato. La oscuridad está relacionada con el origen, con el principio de algo, de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, no debe de atribuírsele un significado moral hasta la existencia de un desarrollo de la luminosidad y sombras. Y en este sentido, dicho significado se da por el término de la relación.

La presencia del árbol visto a través de la ventana se presenta como significado de vida, de ascendencia y representación de la asimilación de Martha deseosa de ser el árbol, de formar parte del exterior, pues afuera: “El aire había dejado de soplar, y, en las ramas del árbol, sólo el pájaro se movía de vez en cuando, sin cantar. Dentro, en el cuarto, también estaba nublado, o al menos así lo pensó Martha porque la sombra de las cosas era ahora más densa”.<sup>126</sup> Esta cita también nos sirve para reforzar la idea de la perspectiva dentro y fuera del espacio, pues demuestra una ambivalencia entre lo real y lo onírico.

---

<sup>126</sup> Esther Seligson, *op. cit.*, p. 31.

## Conclusiones

A través de esta investigación se llevó a cabo el análisis de tres cuentos del primer libro publicado por la escritora mexicana Esther Seligson, *Tras la venta un árbol* (1969). El primer capítulo resulta importante porque a través de la revisión de su obra realizamos el rastreo de sus intereses culturales, lo cuales podemos ubicar como motivos en su producción literaria. Por ejemplo, el exilio, representado en “Evocaciones”, es un tema constante debido a su historia familiar. Hablar de los orígenes de su familia nos invita a relacionar su gusto por el teatro como modo de espectáculo colectivo, en colaboración con el teatro universitario llevado a cabo por sus alumnos. Esther Seligson no desarrolló en sus escritos los temas actuales de su contexto, sino que utilizó diferentes recursos narrativos con la finalidad de plasmar de forma subjetiva sus experiencias personales, para obtener como resultado la búsqueda de lo divino y el sentido de su existencia.

Si seguimos la idea sobre el tiempo como uno de los elementos más importantes en la obra de Esther Seligson, resulta destacable cómo el concepto de la memoria y lo onírico atraviesan su obra literaria y, en este sentido, analizar el tiempo del relato, con base en la teoría narratológica planteada por Gerard Genette, nos permitió destacar la construcción de los relatos. En “Evocaciones”, a través del recuerdo de un lugar arrebatado, observamos la representación de la naturaleza, de las relaciones familiares y el comportamiento y carácter del que después se convierte en adulto. En “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol” abordar la idea del onirismo contribuye a la construcción del espacio y a observar cómo se realizan las descripciones y la representación de los objetos.

Las descripciones del espacio son un recurso de Esther Seligson para realizar el acumulado de objetos con la finalidad de obtener la referencia con nuestro real inmediato.

Sin embargo, se logra el cruce con el ensueño cuando esta realidad se ve modificada por los sentimientos humanos. En los tres cuentos existe una melancolía enmarcada por la despedida del lugar de origen y del ser amado. Es evidente la estrecha relación entre el espacio diegético y la narración con la descripción, pues esto nos permite observar cómo las protagonistas de “El candelabro” y “Tras la ventana un árbol”, a través de la ensoñación, son capaces de su autodescubrimiento. Por esto también es importante la perspectiva dentro/fuera en estos relatos, pues enmarcan dos posibilidades.

Se habla de cierta complejidad en los textos de Seligson y, en consecuencia, de la poca circulación de su obra entre los lectores; sin embargo, una vez inmersos en ellos nos damos cuenta que resultan de retratar una realidad personal y anecdótica de la autora. En los cuentos mencionados podemos observar la elaboración de un entorno a través de una conciencia estética y de los modos de percepción sensorial.

## Bibliografía

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, trad. Ernestina de Champourcin, México, FCE, 1958, pp. 327.

\_\_\_\_\_, *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, México, FCE, 1978, pp. 298.

\_\_\_\_\_, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, México, FCE, 1982, pp. 321.

\_\_\_\_\_, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, 3ª. ed., México, FCE, 2020, pp. 326.

Braunstein, Néstor, *La memoria, la inventora*, México, Siglo XXI, 2008, pp. 189.

Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 2018, pp. 1046.

Domínguez Michael, Christopher, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2011)*, México, FCE, 2013, pp. 1008.

Espinasa, José María, *Historia mínima de la literatura mexicana del siglo XX*, México, El Colegio de México, 2015, pp. 378.

\_\_\_\_\_, *Para una política del texto (Notas sobre la literatura mexicana después de 1968)*, México, Ediciones sin nombre, 2019, pp. 490.

Genette, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, España, Lumen, 1989, pp. 338.

Marrufo Huchim, Karla, *La reescritura del mito en la narrativa de Esther Seligson*, Tesis de doctorado. Universidad Veracruzana, 2014, pp. 224.

Miller, Beth, *26 autoras del México actual*, México, Costa-Amic Editores, 1978, pp. 463.

Muñiz-Huberman, Angelina, *El siglo del desencanto*, México, FCE, 2015, pp. 300.

Quemain, Miguel Ángel, *Reverso de la palabra*, México, El Nacional, 1996, pp. 422.

Sefamí, Jacobo, “Sueño de evasión y libertad, entre la errancia y la utopía: La morada en el tiempo, de Esther Seligson”, *Literatura Mexicana*, vol. XX, núm. 1, 2009, pp. 119-141.

Seligson, Esther, *El teatro, festín de lo efímero (Reflexiones y testimonios)*, México, UAM, 1989, pp. 226.

\_\_\_\_\_, *A campo traviesa*, México, FCE, 2005, pp. 419.

\_\_\_\_\_, *Toda la luz*, México, FCE, 2006, pp. 361.

\_\_\_\_\_, *Para vivir el teatro*, México, UACM, 2008, pp. 499.

\_\_\_\_\_, *Cuentos reunidos*, prol. Sandra Lorenzano, México, Malpaso Ediciones, 2017, pp. 393.

Pimentel, Luz Aurora, *El espacio en la ficción*, México, Siglo XXI Editores, 2016, pp. 250.

Urrutia, Elena, *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo XX y una revista*, México, El Colegio de México, 2006, pp. 395.