

¿Cómo ser sin límites? Análisis semiótico del cuento “Tina Reyes” de Amparo Dávila

How to be without limits? Semiotic analysis of Amparo Dávila’s “Tina Reyes”

Socorro García Bojórquez¹
María Edith Araoz Robles²

¹ Universidad de Sonora, México. Correo electrónico: coyogarciab6@gmail.com
² Universidad de Sonora, México. Correo electrónico: edith.araoz@unison.mx

Resumen

Como parte importante de los estudios culturales y sin perder su riqueza literaria y especificidad estética, la literatura es un medio a través del cual podemos reflexionar y explicar temas que aluden a la condición humana y a las formas de ser en el mundo. Así, desde un suceso ficcional, es posible examinar a personajes literarios y reconocer en ellos aspectos de nuestra realidad como valores, emociones, sentimientos y roles sociales, todos ellos contruidos de acuerdo a determinados preceptos culturales. En este trabajo realizamos una lectura analítica del cuento “Tina Reyes” de la escritora mexicana Amparo Dávila. Por medio del modelo semiótico propuesto por Julia Kristeva, y utilizando la categoría analítica de género, reflexionamos sobre cómo se configura la identidad y la subjetividad del personaje femenino Tina Reyes, inserto en una historia ficcional de mediados del siglo XX, bajo un sistema patriarcal. El

propósito de este artículo es problematizar cómo opera la transformación del ser de Tina Reyes respecto a su relación con Rosa y Juan Arroyo y cómo ella trastoca el orden social simbólico a partir de la sujeción de los mecanismos de poder que la invaden dentro de su cotidianidad. En este mundo representado por Amparo Dávila ¿qué importancia adquiere la configuración de un sujeto femenino abyecto a mediados del siglo XX? ¿De qué recursos estéticos se apropia la escritora para configurar a un personaje femenino que trastoca el orden social patriarcal? Estos son algunos de los cuestionamientos sobre los cuales reflexionamos en este artículo.

Palabras clave: identidad, subjetividad, poder, transgresión, abyección

Abstract

As an important part of cultural studies and furthermore to its literary richness and aesthetic specificity, literature is a mean to reflect upon and explain topics pertaining to the human condition and the states of being in the world. Thus, from a fictional event, it is possible to analyze the characters and perceive in them aspects our world's reality such as values, emotions, feelings and social roles which are based upon established cultural principles. This project involves an analytical reading of Amparo Dávila's "Tina Reyes". Applying Julia Kristeva's semiotic model and using the gender analytic category we'll reflect on the configuration of the identity and subjectivity of the female character Tina Reyes as it appears in the fictional short story written in the middle of the XX century under a patriarchal system. The purpose of the current project is

to problematize the transformation of being undergone by Tina Reyes as she interacts with Rosa and Juan Arroyo, and how she disrupts the social order from the binding mechanisms of power which act upon her quotidian existence. In the world represented by Amparo Dávila, what is the relevance of the configuration of an abject female subject in the middle of the XX century? Which aesthetics resources are adopted by the author to construct a female character that disrupts the patriarchal social order? These are some of the ideas upon which the current article directs its attention.

Keywords: identity, subjectivity, power, transgression, abjection

RECEPCIÓN: 27 DE JULIO DE 2018 / ACEPTACIÓN: 03 DE OCTUBRE DE 2018

¿Cómo puedo ser sin límite? Ese otro lugar que imagino más allá del presente, o que alucino para poder, en un presente, hablarles, pensarlos, aquí y ahora está arrojado, abyectado, en “mi” mundo. Por lo tanto, despojado del mundo, me desvanezco.

Julia Kristeva

La literatura, como toda obra de creación, es una manifestación artística compleja y diversa que refleja una realidad social de una época determinada. Es una disciplina que aun cuando posee sus propios métodos de estudio, puede examinarse en interacción con otras disciplinas para enriquecer su comprensión e interpretación.

En este trabajo, reflexionamos sobre la condición humana de los personajes literarios y la forma en que están constituidos dentro de la ficción, esto con la finalidad de mostrar otra forma de ser de las mujeres durante el devenir del tiempo de la historia.

Realizamos aquí una lectura analítica del cuento “Tina Reyes”, perteneciente al volumen *Música Concreta* (1964), de la escritora mexicana Amparo Dávila. Por medio de un análisis semiótico y utilizando la categoría analítica de género, reflexionamos en torno a la configuración de la identidad y la subjetividad del personaje femenino, Tina Reyes, representado en un contexto espacio temporal del México de mitad del siglo XX. Nuestro propósito es problematizar cómo opera el proceso de performatividad del ser de Tina Reyes durante el tiempo del relato y cómo trastoca el orden simbólico social en la representación.

Partimos del modelo semiótico propuesto por Julia Kristeva (1978), en el cual desarrolla el concepto de “semanálisis” para explicar la teoría de la significación textual. Esta teoría considera al signo como “elemento especular”, que asegura una representación de

una práctica social y que engloba, en su interior, las leyes del tiempo-espacio que representa. Por medio de este semanálisis damos cuenta de los recursos estilísticos de los que se apropia la autora para ofrecernos un personaje literario arrojado en la zona abyecta, en la cual los límites se vuelven espejismos, puntos de sutura³,

³ Stuart Hall (2011) se refiere a los puntos de sutura como la forma de construirse una identidad a través de las prácticas discursivas: “las identidades, son por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre ‘sabe’... que son representaciones” (p. 19). Las “posiciones” representan los distintos estados que sufre un sujeto en el proceso de una transformación, momentos que se concretizan a través de la reiteración de las normas, tal como lo explica Judith Butler (2005) con el concepto de performatividad.

borraduras que potencian el *borderline* ontológico y social que sufre el personaje femenino.

Apuntes sobre el fenómeno de lo ominoso en la narrativa de Amparo Dávila

La narrativa de la escritora Amparo Dávila se compone de 37 relatos reunidos en cuatro volúmenes: *Tiempo destrozado* (1959), *Música concreta* (1964), *Árboles petrificados* (1977) y *Con los ojos abiertos* (2008). Son relatos que recogen historias de personajes configurados en atmósferas sombrías los cuales frecuentemente rompen la narrativa con la presencia de figuras siniestras, *doppelgänger* y finales abiertos e inesperados. En la cuentística de Dávila, el lector se encuentra de pronto con infinidad de códigos soterrados, y sólo a través de una mirada aguda se puede dilucidar la historia que yace bajo la penumbra. Rafael Lemus señala que en la obra de Dávila nada acaba de revelarse, la segunda historia encubre una tercera, la tercera una cuarta, y así sucesivamente, menciona que “ninguna luz atraviesa esa espesa madeja de historias y personajes y palabras” (2009, s/p).

Como es conocido por los estudiosos de Dávila, su narrativa ha sido clasificada dentro de la literatura fantástica, no obstante, catalogar los cuentos de la autora sólo en este género es reducir la complejidad de su obra. Coincidimos nuevamente con Lemus cuando afirma que existen otras formas de abordar los mundos davilianos, y que es necesario “desbrozar” la obra y abrir camino entre tanta tin-

ta, “con machete en mano, segando la maleza hasta toparnos con el trigo” (2009: s/p). En el cuento “Tina Reyes”, nos interesa encontrar el trigo que se anida en el fondo de la urdimbre tejida en la oscuridad del relato y que exhibe, a la luz del análisis, a los *borderline* davilianos que discurren en realidades alternas a lo largo de su narrativa, en lo “ominoso” que recorre su obra.

En Dávila encontramos un universo paralelo de representaciones. En este sentido, Freud (1975) señala que el concepto de ominoso —*Hemlich*— posee desde su génesis un carácter ambivalente; sostiene que lo ominoso pertenece a dos círculos de representaciones que, si bien no son opuestos, sí son ajenos entre sí: “el de lo familiar y lo agradable, y el de lo clandestino, lo que se mantiene oculto” (1975, p. 225). En este universo de representaciones se encuentra el entramado sociocultural donde están insertos los personajes femeninos davilianos; a través de su obra se observa cómo los personajes deambulan dentro de una zona densa y oscura. Sus narraciones representan *eso* oscuro y siniestro en donde lo ominoso se anida al interior de los personajes. ¿Cuáles son las características del mundo de ficción en que se encuentra Tina Reyes? ¿De qué manera lo ominoso adviene en el personaje?

Tina Reyes: esbozo de una cultura patriarcal de mediados del siglo XX

El cuento “Tina Reyes” es una narración disruptiva contada por un narrador omnisciente que focaliza la trama de la historia a través

de los actos y las interacciones de Tina Reyes con Rosa y Juan Arroyo. El tiempo de la historia inicia la tarde de un viernes y concluye al anochecer del mismo día. El mundo representado es un contexto socio histórico en México alrededor de 1950. En este tiempo se transmitía el melodrama radiofónico *Anita de Montemar*, considerado un éxito en la sociedad mexicana, particularmente entre las mujeres, cuyo rol social pertenecía por completo al espacio doméstico. En ese entorno íntimo, los melodramas mexicanos tuvieron una función moralizante y buscaron resaltar algún valor humano en el público radioescucha (Samayoa, 2007). Aquí es importante mencionar que, desde la historiografía (Scott, 2012), la historia de las mujeres comienza a escribirse alrededor de la década de 1960, como resultado del movimiento feminista y de las luchas sociales que eclosionaron alrededor del mundo; es el momento en el cual las mujeres son visibilizadas como sujetos dentro de la historia occidental. De acuerdo con estas ideas, el personaje de Tina Reyes se encuentra representado dentro de una ideología patriarcal dominante, en un período de rupturas epistémicas y de carácter ontológico respecto a la condición de las mujeres⁴.

⁴ Gabriela Cano (2007) señala la importancia del hecho histórico del decreto del sufragio femenino en México. El 17 de octubre de 1953, se publicó en el Diario Oficial de la Federación la reforma a los artículos 34 y 115 constitucionales, que estableció la igualdad de los derechos políticos de las mujeres, visibilizándolas como actores políticos y sociales.

En el discurso literario se evidencian los signos culturales de esa época que nos permiten mostrar el imaginario social en el cual se vinculan cotidianamente los personajes: la temática de las conversaciones, el vestuario, la vivienda, la rutina laboral, las expre-

⁵ Espacio social y habitus son dos conceptos acuñados por Pierre Bourdieu (2015). El espacio social constituye el sistema de patrones existentes y coexistentes que establecen vínculos de proximidad, de vecindad y de relaciones entre los sujetos y/o los grupos sociales. Los habitus son las características intrínsecas y extrínsecas que definen las estructuras que sostienen los esquemas en los cuales se representa una práctica social. El espacio social posee entonces una serie de principios regulatorios de orden simbólico que organiza formas de ser y deber ser en el mundo, y establecen los “principios de visión y de división, de gustos, que producen diferencias y operan distinciones entre lo que es bueno y malo, lo que está bien y lo que está mal, entre lo que es distinguido y vulgar, etc.” (p. 32).

siones culturales que consumen a través de las radionovelas, el trabajo en las fábricas, el transporte urbano, etcétera, son los elementos de la realidad social en que se encuentran organizados los personajes; es el *habitus* que señala Bourdieu⁵. Algunas de las expresiones que se desprenden del discurso de Tina Reyes giran en torno a su circunstancia femenina, a la forma de ser y estar en el mundo representado: “No quería pensar en ella misma” (Dávila, 1964, p.

112), “no soportaba aquellos domingos” (p. 111), son marcas discursivas en el relato, que describen a un sujeto histórico atrapado dentro de un espacio social opresor:

[...] toda la semana de trabajo completo sin tiempo para nada, ni siquiera para pintarse las uñas. Esto pensaba mientras se veía el barniz maltratado y comenzando a descascararse [...]. Ahí envejecería en ese triste cuarto, tan triste como ella misma, como esa desesperanza que le iba aumentando día tras día... tal era su destino haberse quedado sola en el mundo. (Dávila, 1964, pp. 111-112)

Los domingos representan en el relato, el “detonador” de las alteraciones emocionales de Tina Reyes; las turbaciones mentales son un elemento especular que, concatenado a la cotidianidad en que

está arrojada, devienen en un sujeto que se desplaza a la zona de abyección, a un exterior constitutivo al cual se adscriben los sujetos “invivibles” (Butler, 2005). Los “domingos” de Tina Reyes representan parte de la configuración de la nueva mujer que se incorpora a la esfera pública: el trabajo fuera del hogar⁶. Ella representa a la generación de mujeres que trabajaron en las fábricas ensambladoras, su voz da cuenta de ello: “un trabajo diferente donde no habría que cumplir con una tarea obligada como en la fábrica de suéteres donde tenía que hacer cien mangas o cien cuellos sin que le quedara tiempo ni para respirar...” (Dávila, 1964, p. 118). La protagonista está inmersa en un contexto que la constriñe psicológica y socialmente dentro de esas nuevas alternativas laborales que representaron las maquiladoras en el México de mediados del siglo xx.

Marcela Lagarde afirma que “las mujeres están cautivas porque han sido privadas de la autonomía, de independencia para vivir, del gobierno sobre sí mismas, de la posibilidad de escoger y de la capacidad de decidir” (2015, p. 137). Así, el personaje Tina Reyes no sólo se encuentra cautiva dentro del espacio laboral, también su hogar es una prisión. El mundo para ella representa una especie de jaula en la cual se encuentra sometida y violentada psicológicamente. En palabras de Judith Butler “el sometimiento consiste precisamente en esta dependencia fundamental ante un discurso que

⁶ Si bien los trabajos emergentes de las fábricas en los años cincuenta y sesenta simbolizan el desarrollo económico de un México que se abre a otras políticas de inversión, también son parte de los logros de y para las mujeres, los cuales se hicieron efectivos hasta después del sufragio femenino en 1953. Es importante señalar también que aun cuando las mujeres lograron salir del espacio privado al público, ello no significó la obtención de mejores privilegios para ellas. De acuerdo con Eugenia de la O, el trabajo femenino representó una transferencia de las habilidades y disposiciones femeninas reconocidas en el hogar, hacia el trabajo: “la docilidad y la destreza” femeninas se convirtieron en características necesarias para el trabajo “minucioso y repetitivo de ensamble” (2006, p. 412). La autora menciona que lo sucedido en esta ruptura epistémica y ontológica en torno al deber ser de la mujer, se fundamentó en las actitudes y habilidades propias del género. Es decir, se crearon fuentes de trabajo basadas y determinadas por los roles sociales que regulaban el orden social a mediados del siglo xx.

no hemos elegido pero que, paradójicamente, inicia y sustenta nuestra potencia” (2011, p. 12). De esa manera, la rutina laboral, la soledad, la pobreza, la orfandad, son “borraduras” o “puntos de sutura” que Stuart Hall define como “los puntos de adhesión temporaria” (2011, p. 20) y que su articulación y/o “encadenamiento” constituye una identidad a partir de las subjetividades. En el devenir de la narración, observamos cómo Amparo Dávila devela a una Tina Reyes contenida y/o desbordada en los límites de la ominosidad.

Fantasmaticarse dentro de un mundo patriarcal

Amparo Dávila configura en la historia dos estereotipos femeninos. Por un lado está Rosa, quien representa el “deber ser” dentro de la historia: casada, dedicada a las tareas domésticas y al cuidado de los hijos. El otro estereotipo está representado por Tina Reyes: soltera, trabajadora en una maquiladora, huérfana y enfrentada al espacio público para salir adelante. Para este personaje no existe ni la esperanza del cuidado de los padres, tal y como dictan las reglas de una sociedad conservadora en donde la mujer, si no cumple con el rol social de “madresposa”, entonces debe asumir el rol de la “solterona” o “la quedada”, dedicada al cuidado de los padres. En ese sentido, de acuerdo con Marcela Lagarde (2015), el cautiverio es una categoría antropológica que define el estado de las mujeres en el mundo patriarcal, y “se concreta políticamente en la relación específica de las mujeres con el poder y se caracteriza por la priva-

ción de la libertad” (p. 137). En este mundo narrado, Tina Reyes se ha quedado desarmada para seguir “cumpliendo” los roles que la sociedad espera de ella y su propio accionar social se ha convertido en un cautiverio. Es una víctima del orden simbólico social representado por el poder del Estado, la Iglesia y la Familia. La falta de una identidad articulada socialmente, como el matrimonio y la maternidad, son cargas simbólicas que violentan a Tina Reyes frente al *otro* representado en Rosa, su amiga.

Siguiendo con la idea del poder que desarrolla Foucault en *Vigilar y Castigar* (1978), el cuerpo y la mente de Tina Reyes están sujetos a las reglas de dominación de la jerarquía de los sexos. El autor señala que “el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten al suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (p. 32). Es la macro física del poder que se cierne sobre los ciudadanos, que ata, que obliga, que los convierte en seres autómatas y los despoja de cualquier acción volitiva. Ninguna de las actividades que el personaje realiza logra el propósito del ser humano: la felicidad. Esa idea de felicidad construida a partir de la compleja red institucional en la cual los roles femeninos son determinados socialmente (Freud, 2005); Tina Reyes está sometida a un trabajo ordinario, una vida precaria, una cotidianidad moral y social dominante que no le permite cumplir con el “*deber ser*”, entonces, bajo este escenario social, su mundo interior comienza a resquebrajarse.

De esta forma, observamos cómo al interior del personaje hay una crisis constante entre la dialéctica del ser y el deber ser. Sus pensamientos giran en torno a su rol social determinado culturalmente; al mismo tiempo que su imaginación estalla en un torbellino de fantasías relacionadas con el bar denominado “Barba Azul” y con las escenas nocturnas que ella observa a través de su ventana, y que ensordecen sus noches desoladas. Frente a estas acciones de los sujetos, Bourdieu explica que la dominación es un proceso de internalización de las normas “entendidas como un consenso práctico y dóxico” (2007, p. 49), es decir, tomadas como verdades fijas dentro de determinada cultura y reproducidas principalmente por la institución de la familia. No obstante, a pesar de la carga ideológica que asedia a Tina Reyes, vemos cómo el personaje se cuestiona su condición femenina:

¿Cómo sería tener un departamento, cómo sería tener marido, hijos, un hombre que la abrazara y le dijera Tina con voz cariñosa?, aunque tuviera que trabajar tanto como Rosa, pero sabiendo que al anochecer él llegaría; cenar juntos platicando de todas las cosas del día, de los niños, ver después la televisión y, si no había, por lo menos oír un rato el radio, después dormir con la cabeza apoyada en el hombro de él, ya no sentiría tanto frío por las noches, dormiría tranquila oyéndolo respirar, ver crecer a los niños, oírlos decir mamá... (Dávila, 1964, p. 113).

Juan Arroyo es otro personaje importante en este semanálisis. Su presencia dentro de la historia constituye el elemento que provoca que se revelen las alteraciones emocionales que sufre Tina Reyes. Durante la conversación que sostienen Tina y Juan se aprecia a una mujer aturdida y espantada ante el contacto masculino. Anhelaba que no fuera un extraño, ni siquiera un amigo de Santiago, el esposo de Rosa: “Mira Tina, te presento a X, es mi mejor amigo... X dice que cuando le aumenten el sueldo te pedirá que te cases con él” (Dávila, 1964, p. 120). Las escenas evasoras son el elemento que devela la angustia de Tina para cumplir con las reglas morales que están internalizadas en su psique. Es la inestabilidad mental y social que se origina en la vida de este personaje la que la instala en la zona de abyección. Como señala Butler, “se puede acceder a otra realidad a través de la fuerza de la exclusión y la abyección” (2005, p. 21), y Tina se adentra en una zona ominosa, un exterior constitutivo al cual sólo se puede acceder a través de la evasión de la realidad inmediata. Al respecto, Kristeva expone que

el interior del cuerpo viene a suplir el derrumbamiento de la frontera adentro/afuera. Como si la piel, frágil continente, ya no garantizara la integridad de lo “propio”, sino que, lastimada o transparente, invisible o tensa, cediera ante la deyección del contenido. (2015, p. 74)

Esta idea de desfronterizarse, de desvanecerse, la observamos en el momento en que Juan Arroyo aborda a Tina Reyes: “sintió que

había entrado en un callejón sin salida y su mente empezó a girar como un trompo acelerado” (Dávila, 1964, p. 120); vemos a Tina Reyes aterrorizada ante la presencia masculina dentro de un estado coercitivo en donde la angustia, lo ominoso, el asco, la desesperación y el deseo reprimido se instalan en su imaginación. Ahí no queda más que el miedo, pues, como señala Julia Kristeva, “El fóbico no tiene más objeto que lo abyecto. Pero esta palabra ‘miedo’ —bruma fluida, viscosidad inasible—, no bien advenida se deshace como un espejismo e impregna de inexistencia, de resplandor alucinatorio y fantasmático, todas las palabras del lenguaje” (2015, p. 14).

De esta manera, a través de la atmósfera alterna que va creando Amparo Dávila, vemos cómo el personaje femenino se va instalando en la zona de abyección. Una zona ominosa, ajena, oculta. Es otra realidad fantasmática; una construcción literaria en la cual el autor permite que germinen “todas las condiciones para la génesis del sentimiento ominoso válidos en el vivenciar, y todo cuanto en la vida provoca ese efecto” (Freud, 1975, p. 249). Así, la escritora ha llevado a Tina Reyes al borde del abismo, hacia un camino a la ominosidad, en los límites del *yo* dentro de la zona de abyección: la imaginación.

¿Cómo ser sin límites?

Hemos señalado que uno de los recursos estilísticos presente en la narrativa de Amparo Dávila es el uso de las realidades alternas.

Ella construye la narración no solamente a través del discurso y la imaginación de Tina Reyes, sino también a través de los diálogos que Tina sostiene con Rosa y con Juan Arroyo, es a través de ellos como conocemos sus hábitos y preocupaciones, su condición femenina⁷. Son elementos de significación que proyectan información sobre la época en la cual el personaje femenino está arrojado. Su representación.

⁷ El concepto de condición femenina de acuerdo con Lagarde se refiere a “la creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico” (2015, p. 87).

Nos parece importante subrayar el uso de los puntos suspensivos como elementos gramaticales que enfatizan los aspectos emocionales de Tina Reyes. La escritora utiliza alrededor de treinta veces los signos suspensivos en el relato. Al momento de construir el esquema de la historia, estas marcas añaden tensión a las vivencias de la protagonista. Los puntos suspensivos aparecen únicamente en el discurso de Tina Reyes —como se aprecia en las citas seleccionadas e incluidas en este semanálisis—, son los espacios vacíos que nos llevan al interior de las honduras psicológicas del personaje femenino. Durante el relato, esta estrategia sintáctica no solamente añade tensión y suspenso al discurso de Tina Reyes, su uso reiterado también conduce paulatinamente a atestiguar el destino que se cierne sobre la protagonista. Los puntos suspensivos simbolizan aquí las lagunas del propio accionar psicológico en la dialéctica del deber ser en que se debate Tina Reyes bajo un orden simbólico heteronormativo. Que asfixia su cuerpo. Que sujeta su voluntad. Que lo invalida socialmente. Son las marcas que representan a un sujeto que se mueve entre dos fronteras, y cuyo reco-

ruido inicia con un acto —a nuestro juicio— volitivo. Una fuerza de ir más allá, de transgredir, infringir, violentar de alguna manera el aparato social-regulador en el cual está presa.

Es aquí, en este límite, donde opera la performatividad en el personaje. Como señala Butler, ésta no debe entenderse como un acto aislado o una puesta en escena, sino que opera por medio de “la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra” (2005, p. 18). Así, el uso de los puntos suspensivos que aparecen reiteradamente en el transcurso de la acción, indican el proceso de performatividad que está operando al interior de Tina Reyes. Mediante este recurso, Amparo Dávila delinea a Tina Reyes como un sujeto abyecto, adscrito —por el fenómeno de la imaginación— dentro de la otra zona, la ominosa, la de lo oculto. Ella no está en las antípodas de lo familiar, sino que más bien le es ajeno, extraño, indiferente. Son dos espacios que sujetan a Tina Reyes: el de orden hegemónico, el familiar, la norma; y el exterior constitutivo, la zona ajena, lo ominoso.

En ese sentido, ¿cómo puede Tina Reyes ser sin límites? ¿Cómo opera el fenómeno de la transgresión? ¿Se crea una nueva identidad a partir de la concatenación de las subjetividades? ¿Se evade realmente del imperativo heterosexual?

Tina Reyes imaginó las historias de los periódicos de mujeres secuestradas y violentadas sexualmente; imaginó el refresco de cola adulterado, se figuró a ella misma en su propio cuarto agredida sexualmente por Juan; lucubró un escenario de horror en el cual ella era la víctima. La escena de la pareja de jóvenes que se besa

delante de ellos originó en Tina Reyes un estallido de imágenes. Se desplegaron ante ella las escenas nocturnas del “Barba Azul” como fognazos obscenos que exacerbaban sus propias historias siniestras. La protagonista no puede luchar contra “el destino” y es la imaginación el mecanismo que utiliza Amparo Dávila para que Tina Reyes transgreda esa zona patriarcal que la arrincona “como si fuera un animal agazapado” (1964, p. 127). La única forma de violentar ese marco es por medio de la alucinación de historias que la evaden del mundo opresor que trata de sujetarla violentamente. Foucault señala que el sujeto se encuentra inserto en un sistema ideológico represor, y aquí el cuerpo de Tina Reyes es un “cuerpo como una arquitectura cerrada, como una prisión asediada políticamente” (1978, p. 33). No hay esperanza.

Podemos considerar entonces que sí existe una transgresión, porque Tina Reyes va más allá, infringe, violenta, quebranta, desacata, traslimita, demanda, se insubordina, desobedece no solamente el orden social establecido, su transgresión va más allá, al bordear los límites mentales del ser humano. Ella desacata las leyes divinas porque desobedece a la ley eterna y contraviene la voluntad divina; siguiendo con las ideas de San Agustín, “el pecado es una palabra, una acción o un deseo contrario a la ley divina”⁸ (Le Goff y Schmitt, 2003, p. 641) que está “dirigida a conservar el orden del mundo y hacer que el hombre desee más el bien mayor y menos el menor” (2003, p. 27). En este sentido, Tina Reyes transgrede el orden social al bordar los límites entre la cordura y la locura, entre lo

⁸ Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (2003) reflexionan en torno a la concepción de la idea del pecado a partir de los textos patrísticos de San Agustín citados en *Contra Faustum*, xxii. 27, y en cómo se relacionan con la condición humana y la historia occidental.

familiar y lo oculto, entre la imaginación y la realidad. Transgrede su propia realidad. Entonces, ¿Tina Reyes es el trigo?

Como se ha visto a través del análisis de los personajes, Juan y Rosa son los personajes que utiliza Amparo Dávila para apuntalar la identidad de Tina Reyes dentro de una ideología patriarcal, en donde los personajes quedan sujetos a los roles asignados a su género. Porque, como señala Stuart Hall, las identidades individuales se construyen a partir de la diferencia con el *otro*, como es el caso de Tina respecto a Rosa y Juan. Así, observamos cómo Amparo Dávila nos revela un “yo incesantemente performativo” (Hall, 2011, p. 13) durante el proceso de performatividad de Tina Reyes. Transformación que adviene en el personaje por medio de la constante repetición del acto de fantasmaticarse, de evadirse. Los puntos suspensivos son utilizados estratégicamente a lo largo del relato como una metáfora de entrada a otro portal: abyecto, ominoso. Por medio de cada entrada —los puntos suspensivos— se va formando una concatenación de los llamados puntos de sutura, esas subjetividades que sujetan la identidad que se ha construido a través del proceso de performatividad. Está presente aquí el proceso de inmersión al que alude Julia Kristeva y que Amparo Dávila (1964) lo resuelve en el cuento aproximando a Tina Reyes a la frontera que separa las dos realidades: “sentía como si se soltara el sostén de la cuerda, por donde caminaba, cayendo en el vacío, precipitándose de golpe en lo oscuro” (p. 126).

Como bien señala Kristeva, “la abyección se sostiene como lugar de otro, hasta el punto de procurarle un goce, con frecuencia el único

para el *borderline*, que en virtud de ello transforma a lo abyecto en lugar del Otro” (2015, p. 74). De esta forma Tina Reyes se ha transformado. Se ha fantasmaticado. Es un sujeto volitivo que se ha adentrado a la zona ominosa. Quizá a resguardo de la dominación social.

Para finalizar este semanálisis, es importante indicar otro importante elemento especular dentro de la organización del relato... si desbrozamos, seguimos los hilos que apuntalan la historia, llegamos al trigo, al ser ontológico de Tina Reyes. Entonces, se puede encontrar en la penumbra de su angustia, la luz, esa luz en que se ha desvanecido transformando su ser. El elemento especular es el nombre del bar: “Barba Azul”, el cual representa un fuerte símbolo en la cultura occidental. Ana Kaminsky (1998) señala que la barba representa, en la historia de Perrault, un símbolo de masculinidad y, por extensión, de la ideología patriarcal. A lo largo de la historia narrativa del occidente ha sido asociada con el poder, con la soberanía y con el uso indiscriminado de sujeción de las mujeres. No es gratuito, entonces, que la historia esté anclada en este referente literario. La historia que encierra el relato del *Barba Azul* sobre las prácticas binaristas, sujetas bajo el poder hegemónico del patriarcado, es espeluznante.

La imaginación evidencia el caos existencial en el cual se debate el personaje entre el deber ser que representa el modelo tradicional de la mujer y el ser que ella desea para sí. Los escenarios con los que fantasea Tina Reyes son aterradores porque en ellos —bajo la luz de este semanálisis— podemos observar cómo se develan las reglas

represoras que condicionan “vidas vivibles” para las mujeres sólo dentro de la institución del matrimonio, cuya función principal es la reproducción. Tina es un personaje que sufre porque trastoca el estereotipo femenino. Durante su encuentro con Juan Arroyo, sus pensamientos se desbordan y detonan un universo ominoso plagado de imágenes siniestras, mezcladas con las historias del “Barba Azul” y las publicaciones sobre violencia femenina. Es ahí, donde “el miedo cimienta su recinto medianero de otro mundo” (Kristeva, 2015, p. 13). Ahí eclosiona la luz. “El sujeto encuentra lo imposible en sí mismo: cuando encuentra que lo imposible es su ser mismo, al descubrir que él no es otro que siendo abyecto” (p. 12). Tina Reyes se desvanece. Emerge como un sujeto transgresor que recorre los límites de la realidad. El proceso de difuminarse que opera en Tina Reyes es el mecanismo liberador que le permite transgredir las reglas que la constriñen social y psicológicamente. Lagarde (2015) afirma que las mujeres renuncian a ese sistema opresor a través de la locura; otra forma de ser mujer ante el conjunto de dificultades que ellas tienen para cumplir con las experiencias estereotipadas del género.

En la narración, fantasmaticarse, evanescerse, esfumarse, son actos performativos reflexivos a través de los cuales la escritora configura a Tina Reyes frente al sistema opresor del mundo en que está representada. La imaginación se desborda como un torbellino purificador en el cual Tina es un personaje sometido sexualmente, en cuadros orgiásticos, ante un público espectador que la señala y la castiga socialmente:

[...] qué terribles debían ser las delegaciones, la policía, las preguntas bochornosas, ¿qué diría él?, los careos, los dos frente a frente llenos de odio, ella como blanco de todas las miradas, los fotógrafos acosándola, la revisión médica, ella completamente desnuda en una mesa fría, sujeta de las muñecas y los tobillos y todos como buitres sobre ella, manos, ojos, en ella, adentro, afuera, por todas partes, y ella desnuda ante cien ojos que la devoraban, jamás, jamás, era preferible sufrir ella sola lo que fuera, en silencio, sin que nadie más lo supiera... (Dávila, 1964, p. 128)

La imaginación constituye un espacio, los nuevos límites en los cuales está contenido el ser de Tina Reyes. Es ese el trago al que se refiere Rafael Lemus. Amparo Dávila, bordeando los límites de la representación de las mujeres, decide construir un mundo fantástico para insertar a Tina Reyes al margen del imperativo heterosexual, de la ideología dominante, de la fuerza de la estructura —de la que habla Bourdieu en *La dominación masculina*— y que, aunque la escritora permite ver esa transgresión, esa salida o huida del personaje de un sistema social que lo violenta simbólicamente, también es evidente que ese nuevo mundo paralelo está definido institucionalmente dentro de estos mundos patriarcales.

A manera de epílogo

Amparo Dávila pertenece a una generación de escritoras que emergen desde un mundo de entreguerras, rupturas ideológicas y contradicciones socioculturales. En el texto se aprecia la configuración de los personajes femeninos desde una mirada aguda que señala los roles de la mujer que se debatían entre el “ser” y el “deber ser”. Es interesante el hecho de que pertenezca a la generación de escritoras profesionales que se adscriben, de acuerdo con *La historia de las mujeres* que estudia Joan Scott (2012), a las nuevas temáticas que escriben problematizando el sujeto mujer.

En el cuento “Tina Reyes”, el personaje femenino principal experimenta una liberación ante el modelo social que sólo le determina ser de una manera. Así, somos testigo de la precisión con la cual Amparo Dávila configura una nueva identidad de Tina Reyes: “en ningún momento le había dado lugar, se portó tan seria como siempre, era la fatalidad, sólo eso, ella era la víctima de un destino implacable” (1964, p. 127). En el relato se evidencia la transgresión femenina al sistema de valores vigentes en México a mediados del siglo XX. Como hemos señalado en este semanálisis, uno de los recursos estilísticos de Amparo Dávila es la configuración del personaje femenino Tina Reyes en negación incesante ante el orden binario que lo coacciona física y psicológicamente. La transgresión de Tina Reyes es volverse *otro* dentro de su imaginación, humo, fantasmaticarse: “un caer de golpe en la nada fuera del tiempo y del espacio” (p. 129); desaparecer de la zona patriarcal. Finalmente, Dávila conduce a Tina

Reyes hacia la penumbra de la ominosidad, dentro de la cual la locura o la muerte son otra forma de ser para las mujeres que se encuentran sujetas a las sociedades patriarcales porque no tienen otra alternativa más que “evanecerse” dentro de la heteronormatividad.

Bibliografía

- BOURDIEU, P. (2007). *La dominación masculina*. España: Anagrama.
- _____. (2015). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- BUTLER, J. (2005). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Argentina: Paidós.
- _____. (2011). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. España: Cátedra.
- CANO, G. (2007). Las mujeres en el México del siglo XX. Una cronología mínima. En M. Lamas (Coord.), *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX* (pp. 21-78). México: Fondo de Cultura Económica.
- DÁVILA, A. (1964). Tina Reyes. En *Música concreta* (pp. 111-129). México: Fondo de Cultura Económica.
- DE LA O, M. E. (2006). El trabajo de las mujeres en la industria maquiladora de México. Balance de cuatro décadas de estudio. *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 1(3), 404-427. Recuperado de http://imuni.org/attachments/article/63/Mujeres_en_la_industria_maquiladora-balance_cuatro_decadas_2006.pdf
- FOUCAULT, M. (1978). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI.

- FREUD, S. (1975). Lo ominoso. En J. L. Etcheverry (Trad.), *Obras completas*. (Vol. 17, pp. 215-251). Argentina: Amorrortu editores.
- _____ (2005). *El malestar en la cultura y otros ensayos*. Madrid: Alianza Editorial.
- HALL, S. (2011). ¿Quién necesita “identidad”? En S. Hall y P. du Gay (Comp.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Madrid: Amorrortu editores.
- KAMINSKY, A. K. (1998). Los usos feministas de Barba Azul. *Revista Anales Nueva Época*. Recuperado de https://gupea.ub.gu.se/bitstream/2077/3180/1/anales_1_kaminsky.pdf
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica II*. España: Espiral.
- _____ (2015). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LAGARDE, M. (2015). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas presas y locas*. México: Siglo XXI.
- LEMUS, R. (2009). *Cuentos reunidos de Amparo Dávila*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/mexico/libros/cuentos-reunidos-amparo-davila>
- LE GOFF, J. Y SCHMITT, J. (2003). *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Recuperado de <http://www.akal.mx/libros/Diccionario-razonado-del-Occidente-medieval/9788446014584>
- SAMAYOA, J. (2007). *Las radionovelas en México y Latinoamérica*. Recuperado de <http://comunicacioncatlan.blogspot.mx/2007/11/las-radionovelas-en-mxico-y.html>
- SCOTT, W. J. (2012). *Género e historia*. México: Fondo de Cultura Económica.