

## LOS JUEGOS TEMPORALES EN LOS RELATOS DE JULIO CORTÁZAR: ANÁLISIS DE TRES CUENTOS

LAURA ARROYO MARTÍNEZ  
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

### 1. TIEMPO Y NARRACIÓN: UNA INTRODUCCIÓN. LA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR.

El asedio analítico a las diversas construcciones espacio-temporales que sustentan la creación de los textos épico-narrativos ha sido constante en los estudios de Teoría literaria desde sus orígenes. Sin embargo, desde comienzos del siglo pasado, la revolución de las técnicas narrativas ha implicado a su vez una profunda evolución en los estudios sobre narratología.

De este modo, pese a encontrarnos ante un conflicto que se inicia en la propia raíz de la creación literaria, es en el siglo pasado cuando disfruta de un amplio desarrollo en los estudios literarios. El formalismo ruso y, posteriormente, el estructuralismo francés (concretamente la narratología), estudiaron en profundidad dicho concepto. Dentro del formalismo ruso, Bajtin acuñó el término *cronotopo*<sup>1</sup> para referirse a las conexiones espacio temporales producidas en el relato. Dentro de la narratología francesa, nombres como Bremond, Genette, Greimas y Todorov, entre otros, han aportado interesantes propuestas que han suscitado un enriquecedor debate crítico.

<sup>1</sup> Véase, Bajtin: 1975, pp. 237-409. Dicho concepto no se ha mantenido como una mera abstracción, sino que ha servido de criterio clasificador de diversas obras narrativas, incluidas dentro del continuo de la tradición literaria.

Autores como Benveniste, Hamburger, Müller, Weinrich, Stanzel y Bandfield, entre otros, han aportado sus ideas sobre esta materia. Paul Ricœur, en *Tiempo y narración, II*, sintetiza y enjuicia las obras de estos autores en relación a las realizaciones lingüísticas y su significación en el relato de ficción.<sup>2</sup> Afirma que el enriquecimiento del concepto de tiempo narrativo se debe, principalmente, al privilegio que posee el relato de ficción y que “consiste en la importante propiedad que tiene la narración de poder desdoblarse en *enunciación y enunciado*” (Ricœur, 1984: 469).

Por tanto, los importantísimos avances que el estructuralismo consiguió en el estudio temporal dentro del lenguaje literario hacen que no se pueda encontrar ningún volumen de Teoría de la novela que no dedique uno de sus capítulos a su estudio. Al igual que sucede con el autor, el narrador, el espacio, los personajes o el lector; el estudio de la construcción temporal y su conexión con el resto de elementos constitutivos del relato resulta, desde hace décadas, inexcusable.<sup>3</sup>

Algo que ha captado la atención de la crítica ha sido la plasmación lingüística del tiempo en el texto literario, puesto que ésta plantea serias rupturas gramaticales respecto a la norma del lenguaje estándar. En muchos textos ficcionales se puede observar un uso particular de los deícticos, que no mantienen concordancia con la forma verbal a la que complementan, al igual que una extensión semántica de los tiempos presentes y futuros, que poseen un valor histórico. Por lo tanto, desde un enfoque formal, estos rasgos distintivos serían los responsables de una parte de la *literariedad* oculta en el texto, al producir el célebre efecto de extrañamiento en el lector. Estas anomalías funcionales (sintácticas) ayudan a que la correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato no se produzca.

En la actualidad, el modelo analítico seguido con unanimidad para comprender los mecanismos temporales empleados en la configuración del discurso de ficción es el que propuso Gérard Genette, en *Figuras III*. Dicho modelo divide los relatos mediante tres elementos básicos: orden, duración y frecuencia. El orden estudia los

<sup>2</sup> Véase, Ricœur, 1984: pp. 469-532.

<sup>3</sup> En nuestro país, la bibliografía crítica se encuentra en una situación similar. Podemos encontrar una extensa nómina de estudios que estudian desde un enfoque teórico y práctico el concepto de tiempo narrativo, cuyos avances luego son aplicados a la exégesis de los textos. Véase, Bobes Naves: 1985 y 1993; Garrido Domínguez: 1992 y 1996 y Pozuelo Yvancos: 2004.

saltos temporales que se producen en la correspondencia entre historia y relato. Estas anacronías se dividen a su vez en analepsis y prolepsis, si dichos saltos se producen hacia el pasado o el futuro del argumento de la historia. La duración (o velocidad), responsable de la configuración del ritmo narrativo, es estudiada mediante cuatro elementos: sumario, pausa, elipsis y escena. Por último, en cuanto a la frecuencia, los relatos pueden ser singulativos o iterativos, si se producen redundancias en el contenido o si, por el contrario, éste se omite en múltiples ocasiones.<sup>4</sup> Como ha explicado Paul Ricœur, estos

tres planos de Genette son determinados desde el plano medio, el enunciado narrativo: es la narración propiamente dicha, que consiste en la relación de acontecimientos reales o imaginarios; en la cultura escrita, esta narración es idéntica al texto narrativo. (Ricœur, 1995: 501).

Para realizar un análisis práctico en el que los conceptos esbozados puedan ejemplificarse, he seleccionado tres relatos del primer libro de cuentos de Julio Cortázar, *Bestiario* (1951). Como ha explicado Andrés Amorós, “lo publica Cortázar a los treinta y siete años. Cortázar no tuvo prisa en publicar. Por eso, sus primeros libros de cuentos muestran ya una madurez sorprendente” (Amorós, 1973: 110). *Bestiario* fue su primer libro de cuentos, pero a éste le siguieron *Final de juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Historia de cronopios y de famas* (1962), *Todos los fuegos el fuego* (1967), *La vuelta al mundo en ochenta mundos* (1967) y *Un tal Lucas* (1979), entre otros títulos.<sup>5</sup>

En cuanto a su adscripción genérica, los relatos de Cortázar se encuentran dentro de la literatura neofantástica, algo que amplía

<sup>4</sup> Véase Genette, 1989: pp. 89-218. Aunque la clasificación del crítico francés es ampliamente conocida, he decidido aportar un breve apunte sobre las categorías básicas del mismo, a modo de recordatorio, puesto que éste va a ser el modelo empleado en la parte principal de este trabajo, en la que se analizarán algunos relatos del novelista argentino. Se recuerda que estas divisiones son básicas pero que en el citado manual el enfoque que se aporta es considerablemente más complejo, al realizarse diferentes subdivisiones en los conjuntos básicos.

<sup>5</sup> La notable nómina de relatos escrita por el autor, al igual que el sobresaliente valor de los mismos, permiten comprender el armonioso equilibrio que alcanzó su producción artística entre la publicación de novelas y la de relatos. Tras haber triunfado y haberse consolidado como novelista, Cortázar no abandonó la redacción de cuentos, sino que mantuvo su interés por la narrativa breve y, hoy en día, su cuentística está considerada parte esencial del conjunto de su obra.

sustancialmente las posibilidades que el autor tiene para elaborar el tiempo narrativo, no de manera lineal, sino mediante juegos. Estos cuentos, por consiguiente, plantean una ruptura con el orden lógico establecido, y en ellos

Lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo imposible, sobreviviendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición (Caillois, 1970: 11).

En las narraciones de *Bestiario*, Cortázar incluye siempre un elemento sobrenatural, que funciona como metáfora o símbolo de algún aspecto del mundo real. El desvelamiento de su significado se plantea como un juego ante el lector. La diferencia fundamental entre el relato fantástico tradicional y el neofantástico, cultivado por Cortázar, radica precisamente en este punto. Cortázar no pretende causar sensación de terror en el lector, sino sacarlo de su cotidianeidad para descubrir ciertas realidades que le pasan desapercibidas. Por tanto, “*Bestiario* implica una doble evasión: el exilio físico y la fuga a lo fantástico, fuga no de la realidad sino del realismo” (Yurkievich, 2003: 15).<sup>6</sup> No existe ‘fuga de la realidad’ puesto que los elementos constitutivos del armazón argumental nos son familiares. Lo que nos causa sorpresa es su peculiar combinación. Algo radicalmente diferente sucede en géneros como la narrativa de ciencia ficción, donde los constituyentes argumentales nos resultan ajenos.

Este extrañamiento encierra, por tanto, un claro componente metafísico, de donde parte el interés por la *otredad*. Esta incesante búsqueda del ser no se encuentra únicamente en *Bestiario*. Se manifiesta con igual nitidez en la obra maestra del autor, *Rayuela*, al igual que en obras posteriores como *62. Modelo para armar*, *Las armas secretas* o *Último round*. Por tanto, resulta evidente que

en varios de los cuentos fantásticos cortazarianos, el efecto fantástico de la duda irresuelta e irresoluble se mantiene frente a lo insólito produciendo, así, el ideal de lo fantástico. Por ello, la cuentística fantástica de Julio Cortázar puede considerarse como la que mejor

<sup>6</sup> Con el exilio físico, Yurkievich hace referencia a que el exilio parisino de Cortázar coincide en fecha con el año de la publicación de *Bestiario*.

representa la concretización de lo fantástico puro en toda la literatura neofantástica hispanoamericana (Cruz, 1988: 90).

De este modo, si tenemos en cuenta los principios estructurales del género y la finalidad trascendente y lúdica de los mismos, se justifica la acertada afirmación de Carmen Ortiz: “La concepción cortaziana del tiempo y su parentesco con la literatura fantástica hacen que la ruptura del tiempo y el espacio resulten cómodos y naturales” (Ortiz, 1994: 86). Estos juegos cronotópicos no se pueden producir en ningún tipo de ficción que busque mantener una estética realista, pero son perfectamente asumibles y perseguidos por los autores de literatura fantástica, y muy bien empleados por los creadores del denominado “boom” hispanoamericano.

## 2. ÓMNIBUS

*Ómnibus*, al igual que el resto de los relatos que encontramos en *Bestiario*, pertenecen al género neofantástico y, por lo tanto, respetan la poética de dicha estética literaria. Este condicionamiento literario implica la necesidad de incluir un elemento sorprendente que posee un significado metafórico. De este modo, el objetivo principal de los lectores es diseñar un simulacro del objeto que Roland Barthes ha definido como “dirigido, interesado, puesto que el objeto imitado hace aparecer algo que permanecía invisible, o, si se prefiere, ininteligible en el objeto natural” (Barthes, 1967: 257).

En el ejemplo concreto de *Ómnibus*, los ramos de flores que portan la mayoría de los personajes del relato forman dicho elemento. El lector debe dar una interpretación al significado de las flores para poder introducirse en la historia propuesta por el narrador. Sin embargo, esta lectura añade una dificultad superior, ya que al valor metafórico de los ramos de flores se suma el elemento hiperbólico. El orden cerrado que implica la obligación de portar los ramos resulta abusivo en el relato, porque incluso el mero hecho de no llevarlos implica que los dos protagonistas sean censurados por el resto de los ocupantes del vehículo.

La crítica ha aportado soluciones ante la interpretación del elemento extraño en el relato. Según Jaime Alazraki, “*Ómnibus* puede aludir a la intolerancia del régimen peronista” (Alazraki: 1983, 157), interpretación apoyada por el propio autor:

En los años 1944-45, participé en la lucha política contra el peronismo, y cuando Perón ganó las elecciones presidenciales, preferí renunciar a mis cátedras antes de verme obligado a “sacarme del saco”, como les pasó a tantos colegas que optaron por seguir en sus puestos (Harss: 1971, 262).

Sin embargo, desde mi punto de vista, la propuesta de Alazraki, a pesar de la solidez que alcanza si atendemos a la interpretación del propio Cortázar, es válida, pero no única o excluyente. Aunque resulta innegable que la influencia de la situación provocada por la dictadura peronista afecta notablemente al escritor y se convierte en una de sus principales preocupaciones vitales, una obra literaria, por el componente universal que la define, no puede ser descifrada atendiendo únicamente al enfoque biográfico o político, máxime cuando se trata de literatura fantástica. Este argumento se sustenta cuando estudiamos la recepción que los lectores realizan del relato, porque sin necesidad de conocer la particular situación política del país sudamericano en el momento de la creación del cuento, pueden alcanzar una interpretación adecuada de la obra. Podemos, por extensión, considerar el contenido del relato como una condena a la brutal represión que conlleva en demasiadas ocasiones la vida social en cualquier época o nación, que en la narración además aparece vulnerada por Clara y su acompañante de un modo absolutamente ingenuo e involuntario.

Desde mi punto de vista, el relato consigue de esta forma que se produzca la identificación del lector con los personajes marginados y atacados, puesto que cualquiera puede romper en alguna ocasión lo establecido por las normas, ya sea por voluntad propia o por simple descuido. Una lectura semejante se separaría de la interpretación canónica, pero podría mantener un aceptable nivel de validez.

En relación al espacio en el que se desarrolla la acción, es el ideal para producir la sensación de ansiedad que pretende transmitir Cortázar. Se trata de un ómnibus que tiene una de sus paradas en la puerta del cementerio de la ciudad de Buenos Aires, lo que justificará la actitud de la mayoría de sus viajeros. Es un espacio muy reducido, que se encuentra en permanente movimiento, lo que no permite abandonarlo en el momento que se desee. La descripción del ómnibus es mínima puesto que el narrador nos transmite una información muy elemental del mismo. Se explica que es el número 168, que tiene una ventanilla de emergencia y que las puertas hacen ruido al abrirse. Esto

se debe a que la interpretación del cuento radica en el sentido que se le otorgue a la actitud de la masa general de ocupantes y al hecho de que dos de sus viajeros están en su interior sin flores. Para construir una situación todavía más claustrofóbica, en su interior se sitúan una serie de personajes que comparten la misma opinión y mantienen un comportamiento similar primero hacia Clara, y más tarde hacia un inocente muchacho que, como ella, tampoco porta flores, puesto que evidentemente no van al camposanto. La situación es superada cuando los dos jóvenes, tras verdaderos momentos de angustia que concluyen con la agresión del conductor, consiguen llegar a su parada y bajar del ómnibus. El verdadero momento de felicidad y relajación, tras momentos de tensión máxima, sucede justo cuando reciben la libertad de la calle y compran unas flores, acción que les integra de nuevo en el conjunto. De esta forma, alcanzan la serenidad por medio de una parcial sumisión, de la deseada recuperación del orden establecido.

El orden temporal del relato es fundamentalmente lineal. Los saltos del tiempo en la narración de la historia son muy escasos. Considero que esto se justifica porque el tiempo en el que se desarrolla la acción de la historia, en comparación con otros relatos, resulta muy breve. La historia comienza con la salida de Clara de casa, prosigue con su accidentado viaje en el ómnibus y concluye cuando llega a su destino, lo que puede suponer un tiempo de dos o tres horas, frente a los relatos caracterizados por la anacronía, en los que el desarrollo de la historia puede incluso abarcar años. Sin embargo, como explica María Cecilio Quintero,

El tiempo lineal del relato contrasta con el desarrollo casi ilógico de la acción, donde las informaciones nos son dadas por las asociaciones casi intuitivas que establece Clara. La casi independencia de las flores (margaritas, claveles, rosas y calas etc.) en unión con las miradas particularizadoras de los personajes constituyen los caracteres diferenciales del relato (Quintero, 1981: 53).

La linealidad temporal es característica de los cuentos tradicionales y de los relatos de aventuras. En este tipo de relatos el autor pretende mantener alerta a los lectores hasta presentar el desenlace de la historia al final de la narración. En este caso, Cortázar mantiene a la expectativa al lector. Sitúa a los protagonistas ante una situación hostil o peligrosa, mientras realizan algo tan cotidiano como viajar en ómnibus. El lector espera comprender en qué consiste dicho

riesgo, pero al final del relato sus expectativas se ven frustradas. Por tanto, el cuento es pretendidamente ambiguo, al no permitirnos identificar dicho riesgo.

El tiempo lineal se asocia también a la focalización interna a través del personaje de Clara, lo que potencia la ambigüedad mencionada. Al filtrar la narración mediante un único personaje, nos resulta imposible conocer las intenciones de otros, como el conductor o el guarda. Esta focalización se resalta mediante el empleo de un narrador heterodiegético que tendría la posibilidad de renunciar a dicha focalización para ampliar el caudal de información que se comparte con el lector. Sin embargo, Cortázar renuncia voluntariamente a esta solución y opta por oscurecer considerablemente el significado del relato.

Esta linealidad hace que el empleo de la analepsis sea muy limitado. Encontramos un ejemplo de analepsis externa en el siguiente fragmento: “Clara se acordó de un verso de su infancia: «Marca, marca, boletero, un boleto azul o rosa; canta, canta alguna cosa, mientras cuentas el dinero»” (Cortázar, 1998: 52).<sup>7</sup> También podemos observar un caso de prolepsis externa al comienzo del relato: “Ahora podía salir, con toda la tarde del sábado para ella sola, su amiga Ana esperándola para charlar, el té dulcísimo a las cinco y media, la radio y los chocolates” (51).

La velocidad del relato, conseguida mediante el manejo del ritmo narrativo, está condicionada por el empleo de la escena y la pausa descriptiva, que en este cuento disfrutan de gran protagonismo. Como ejemplos de escena podemos citar los siguientes: “Tengo miedo- dijo sencillamente-. Si por lo menos me hubiera puesto unas violetas en la blusa. Él la miró, miró su blusa lisa. [...] ¿No se podría levantar un poco la ventanilla? Me ahogo aquí adentro” (60-61). Y

–Falta apenas-dijo Clara, enderezándose-. Ya llegamos. –Sí. Mire, cuando doble en Retiro, nos levantamos rápido para bajar. [...] –No, yo no me quedaré atrás por cualquier cosa. Apenas doblemos yo me paro y le doy paso. Usted tiene que levantarse rápido y bajar un escalón de la puerta; entonces yo me pongo atrás. –Bueno, gracias –dijo Clara mirándolo emocionada (64).

<sup>7</sup> En adelante, puesto que serán abundantes las referencias textuales de los cuentos, se indicará únicamente el número de página.



Los diálogos se sitúan principalmente en la segunda parte del relato, cuando Clara ya se ha adentrado en el ambiente hostil y sube al ómnibus el nuevo pasajero, que se integrará en la misma situación que Clara. Ambos han subido al ómnibus, pero no llevan flores y, por consiguiente, son diferentes a los demás pasajeros; han comprado un boleto de quince; van hasta Retiro y viven una realidad inquietante. El empleo de la escena se reduce en el relato a la conversación establecida entre estos dos personajes. El resto de pasajeros se mantiene en silencio. Sin embargo, entre ambos entablan un vínculo forzoso, al verse en la obligación de apoyarse. A pesar de ser extraños se establece entre ambos una comunicación, casi confidente, apoyada en una situación que no han elegido y que, en principio, resulta casual. El diálogo, por tanto, se emplea como otro elemento diferenciador y caracterizador de los protagonistas, que sólo pueden interaccionar entre ellos.

Los ejemplos de pausa descriptiva también adquieren gran relieve, puesto que los pensamientos y las sensaciones que sufre Clara se filtran en el relato por medio de la voz del narrador omnisciente. Gracias al amplio empleo de la descripción, el autor transmite con maestría una profunda sensación de claustrofobia y angustia, al igual que el ambiente cerrado del ómnibus y el acoso que sufren los protagonistas. Un ejemplo nítido es el siguiente:

Pasaban delante del hospital Alvear, y del lado de Clara se tendían los baldíos en cuyo extremo lejano se levantaba la Estrella, zona de charcos sucios, caballos amarillos con pedazos de soga colgándoles del pescuezo. [...] Quiso hacerles bajar los ojos, mocosas insolentes, pero eran cuatro pupilas fijas y también el guarda, el señor de los claveles, el calor en la nuca por toda esa gente de atrás, el viejo del cuello duro tan cerca, los jóvenes del asiento posterior, la Paternal: boletos de Cuenca terminan (56-57).

Respecto a la frecuencia, *Ómnibus* se caracteriza por ser un relato anafórico. Cada una de las veces en que nuestros protagonistas son observados impertinentemente por el resto de viajeros en la historia, se narra en el relato. Por tanto, nos encontramos con un lenguaje repetitivo, que pretende reflejar la situación conflictiva y humillante en la que se ve envuelta primeramente Clara, y más tarde el muchacho que también sube sin flores al ómnibus. Se pueden indicar diversos ejemplos: “El señor lo observaba, una o dos veces lo miró rápido y él se puso a devolverle la mirada” (55), “Mirándola y

mirando al pasajero, sin bajar, mirándolos entre los ramos” (57), y “El guarda le habló al oído, dándose la vuelta a cada momento para mirarlos” (62). En este relato, dicha repetición resulta esencial. El interés de la narración no se fundamenta en narrar un continuo de acciones, que en este caso son mínimas, sino de resaltar la repetición constante de la misma actitud culpabilizadora.

### 3. LAS PUERTAS DEL CIELO.

Tras haber finalizado el análisis de *Ómnibus*, puedo iniciar el de *Las puertas del cielo*, que es, junto con el relato que da título a todo el libro, el cuento más logrado del volumen. En este relato, el elemento fantástico no viene dado por una realidad física independiente a los personajes, sino por la atosigante sensación que el narrador siente: la presencia de su amiga Celina, ya desaparecida, en el baile Santa Fe Palace. Del mismo modo que ocurre con la presencia de los conejitos en *Carta a una señorita en París*, en este caso, la evocación de Celina intenta recuperar un orden fragmentado. El cuento se estructura en cuatro secciones narrativas: Celina comienza siendo una prostituta, abandona dicha actividad al casarse con Mauro, se recupera su imagen primera con su fallecimiento y, por último, se restituye la conciencia de Celina en el baile Santa Fe con el abrumador realismo de la visión de la mujer.

Evidentemente, la contemplación de Celina en el club es tan sólo una metáfora, como indica explícitamente el texto: “Celina, ahí, sin estar, claro, cómo comprender eso en este momento” (123). Aunque no por ello, el narrador renuncia a que su presencia parezca real, sino que opta por potenciarla, por vivificarla: “Celina seguía siempre ahí, sin vernos, bebiendo el tango con toda la cara que una luz amarilla de humo descendía y alteraba” (123) o “Celina que estaba sobre la derecha, saliendo del humo y girando obediente a la presión de su compañero, quedó un momento de perfil a mí, después de espaldas, el otro perfil, y alzó la cara para oír la música” (125) Al final del texto, la resucitación de Celina hace que recupere la libertad perdida con el casamiento con Mauro. Si éste le ofrecía estabilidad, en su vida nocturna, de fama dudosa y de condena social, había sido más feliz. Por tanto, Celina recupera su particular paraíso, su mundo ideal, su espacio.

Para escribir este cuento, Cortázar, con gran sabiduría, recurrió a un narrador que es a la vez personaje secundario. La vida de la

peculiar pareja es narrada por un amigo íntimo, que actúa como un testigo: “Marcelo tiene su vida aparte, pero reclama a sus ‘monstruos’ como la oquedad/otredad que le corresponde” (Paredes, 1988: 152). La elección de este narrador afecta considerablemente a la estructura temporal de la trama. La historia de la pareja y su amistad con el narrador se sitúa en la casa de Mauro, donde se está celebrando el duelo de Celina al comienzo del relato. Para remitir a este pasado, se recurre a diversos flashback que se producen en la conciencia de este narrador, desarrollada en forma de monólogo interior. Días más tarde, cuando éste se vuelve a encontrar con Mauro y acuden al Santa Fe, la narración se desarrolla de manera lineal hasta el final.

En el relato, la utilización de la analepsis es constante, puesto que gracias a la expresión de los pensamientos de Marcelo, conocemos la historia de Celina y Mauro, desde su inicio, hasta su trágico final. Por lo tanto, mediante el empleo de los citados saltos temporales retrospectivos, el autor puede condensar un período temporal que abarca años en la historia, mediante pinceladas en el relato. Encontramos ejemplos de analepsis internas, situadas en el momento de inicio de la acción primera, cuando el narrador se entera de la muerte de su amiga: “A las ocho vino José María con la noticia, casi sin rodeos me dijo que Celina acababa de morir” (107).

Sin embargo, las analepsis externas son mucho más destacables, puesto que se sitúan en el tiempo en que Celina vive, cuando la historia primera abarca desde el momento de su muerte hasta la estancia de los dos amigos en el Santa Fe. Multitud de ejemplos salpican el texto y sitúan la acción en un pasado muy lejano a la muerte de Celina y con una duración muy prolongada, que describe la amistad compartida durante varios años: “Todo esto ocurría, pero yo estaba otra vez con Celina y Mauro en el Luna Park, bailando en el Carnaval del cuarenta y dos” (109), “Otra vez la vi girando entusiasta en los brazos de Mauro, la orquesta de Canaro ahí arriba y un olor a polvo barato” (111), “Cuando la oí cantar, una noche de Nebiolo y Rácing cuatro a uno, supe que todavía estaba con Kasidis, lejos de una casa estable y de Mauro puestero del Abasto” (113), e “Irse con Mauro había sido un error. Lo aguantó porque lo quería y él la sacaba de la mugre de Kasidis, la promiscuidad y los vasitos de agua azucarada entre los primeros rodillazos” (120). Estas analepsis externas constituyen el pilar fundamental de la estructura narrativa, puesto que sin su presencia el relato perdería toda su consistencia y,

por consiguiente, podemos considerarlas el recurso técnico esencial del que se sirve Cortázar.

En todos estos ejemplos, al igual que en muchos otros a lo largo del relato, queda patente que el narrador no sólo se limita a transmitir la historia de manera objetiva, sino que sus juicios, intuiciones y deseos se solapan en el relato de los hechos. Por tanto, la información que llega a los lectores posee una gran carga de subjetividad, al aparecer filtrada a través de la mirada de Marcelo. Es el único personaje que puede racionalizar la situación de la pareja. Su capacidad analítica es concretamente lo que le coloca en un plano superior. Mientras que los demás sólo viven y sienten, él es capaz de asumir su experiencia y la de sus amigos, de entender lo ocurrido. Este narrador emplea tanto la primera persona, como la tercera y, de este modo, se consigue un logrado juego de perspectivas que consigue capturar la atención del lector.

La velocidad del relato está muy condicionada por la larga extensión dedicada a la pausa descriptiva. Su protagonismo es muy amplio, como se puede comprobar en una descripción del ambiente del local, situada en el centro del relato, que abarca más de dos páginas, cuyo principio y fin señalamos a continuación:

La mesa estaba pegada a la pista, del otro lado había sillas contra una larga pared y un montón de mujeres se renovaba con ese aire ausente de las milongueras cuando trabajan o se divierten. [...] También se oxigenaban, las negras levantan mazorcas rígidas sobre la tierra espesa de la cara, hasta se estudian gestos de rubia, vestidos verdes, se convencen de su transformación y desdeñan condescendientes a las otras que defienden su color (117-119).

En este cuento, la descripción del espacio resulta clave, puesto que se encuentra íntimamente relacionada con la caracterización de los personajes y con el vínculo que se establece entre ellos. Tanto es así, que Celina no puede constituirse plenamente como ente de ficción si no se sitúa dentro del oscuro ambiente del que la saca Mauro. Celina no existiría sin su entorno. Por tanto, como se puede comprobar en el ejemplo anteriormente citado y, en el resto de las descripciones del relato, la pintura de los espacios se condiciona por los personajes que lo forman, por los peculiares *monstruos*, como los denomina el narrador. Por tanto, se produce una sólida fusión entre los personajes y los espacios en los que habitan.

En cuanto a la configuración del ritmo narrativo, éste se caracteriza por la inclusión frecuente de la escena. El diálogo entre los personajes, condensado en la primera parte del cuento, resulta destacable. Citaré algunos ejemplos: “Andá velo a Mauro –le dije a José María -. Ya sabes que conviene darle bastante alpiste” (108), “- Esa debe ser la madre –dijo el loco Bazán, casi satisfecho” (110), “- Quiero olvidar – decía también -. Cualquiera cosa, emborracharme, ir a la milonga, tirarme cualquier hembra. Usté me comprende. Marcelo, usté...” (115) y “- No está mal – dijo Mauro con su aire tristón -. Lástima del calor. Debían poner extractores” (116). El empleo del diálogo nos permite conocer, sin la mediación del narrador, a los diversos personajes y, de forma específica, a Mauro. Además de su interés literario, en relación al análisis lingüístico, en este discurso directo libre se nos facilita una valiosa información sobre las características diatópicas del empleo del español de Río de la Plata, que Cortázar consigue plasmar a la perfección en sus textos. Aunque es un tema muy alejado de los intereses de este trabajo, resulta clave para los especialistas en dialectología y español de América y no se puede pasar por alto.

Desde el punto de vista de la frecuencia temporal, la narración se caracteriza por ser un claro ejemplo de relato singulativo anafórico, lo que es muy poco frecuente y causa una profunda sensación de *extrañamiento* al lector. Algunos ejemplos son los siguientes: “Yo pensaba en Celina, en la última cara de Celina que nos esperaba en la casa” (108), “Celina tenía esa voz cuando había bebido, de pronto me di cuenta cómo Santa Fe era Celina, la presencia casi insoportable de Celina” (119) y “Me volvió la idea de que Celina había sido en cierto modo un monstruo como ellos, sólo que afuera y de día no se notaba como aquí” (120). Por tanto, podemos comprobar cómo el cuento se construye por medio de los recuerdos del narrador y por la presencia irreal y mágica de Celina, cuya memoria se afianza progresivamente en el mundo psicológico de los personajes. Pese a la desaparición física de Celina desde el inicio del relato, es la verdadera protagonista del mismo. Condiciona toda la existencia del resto de los personajes y, por tanto, tanto en el pasado, como en el presente, ya en forma de recuerdo, modifica radicalmente la historia narrada.

## 4. BESTIARIO.

En *Bestiario*, el último de los relatos del libro que lleva el mismo nombre, se narra el viaje vacacional en casa de la familia Funes, que Isabel realiza tras la decisión de su madre y de Inés. Como en todos los relatos del libro, en éste encontramos la aparición de un elemento extraño, en este caso, la estancia en la casa de un tigre, como si fuera un animal doméstico. La mención al peligroso felino se producirá desde el inicio del cuento, momento en el que Inés se justifica: “- A mí, créeme que no me gusta que vaya –dijo Inés-. No tanto por el tigre, después de todo cuidan bien ese aspecto” (127). Este animal que aparentemente está controlado, terminará causando la desgracia familiar, al devorar al hijo de la familia: el Nene. El incidente causado por Isabel marcará el final trágico clásico en las ficciones cortazarianas.

La elección de un animal, como representación del elemento extraño en los relatos de *Bestiario*, es frecuente. En otros cuatro relatos, de los ocho que componen el libro, se incluye la presencia de un animal o de varios. Así en *Carta a una señorita en París*, conejos; en *Cefalea*, manuscipias; en *Circe*, cucarachas y, en *Bestiario*, el tigre. Sin embargo, en *Bestiario* resulta especialmente difícil recuperar el orden perdido y, por consiguiente, interpretar el simbolismo del tigre.

Como ha señalado la crítica, el componente metafísico de la narrativa del autor argentino resulta innegable. La *otredad* es algo que el personaje persigue constantemente. Este componente tiene algo semejante al personaje en sí, no es una realidad del todo extraña, sino una parte oculta de ellos mismos (también de los lectores), como ha señalado con clarividencia Esperanza López Parada:<sup>8</sup>

Los perseguidos por la alteridad en la obra cortazariana, pueden alcanzar esta revelación, este descubrimiento sobre la cercanía de lo distante. Aquello que los acosa, se les parece demasiado, vive en

<sup>8</sup> Esta constante temática en su obra se plantea como una búsqueda incesante e incansable de nosotros mismo, que ni el propio Cortázar conoce en su totalidad o puede explicar. Un sentimiento casi místico, perteneciente a lo indescifrable en su totalidad. Con gran acierto y sensibilidad lo ha planteado Alberto Cousté al estudiar el conjunto de su obra: “La palabra poética es mucho más y mucho menos que una certeza. Es la condición inefable de la que estamos hechos, que sólo unos pocos de la especie han conseguido intuir. No se trata de saber, porque él tampoco lo sabía ni presumió jamás de ello” (Cousté, 2001: 102).

realidad en medio de ellos. Se despierta desde esa cara oscura, esa parte rechazada de sí mismos (López Parada, 2002: 427).

El elemento extraño en este cuento se encuentra representado por dos realidades: el tigre y la mentira de Isabel, que causa la muerte del niño. Por tanto, debemos dar un significado a cada uno de estos elementos que, aunque son independientes, mantienen un evidente lazo de unión. La primera pregunta que asalta al lector es por qué la familia tiene un tigre en casa. Este animal, caracterizado por la necesidad de vivir en libertad y por su ferocidad, se encuentra encarcelado y supone un serio peligro. Aunque ellos piensan que mantienen la situación controlada, en ningún momento se encuentra domesticado, y conforme a su naturaleza se termina presentando como un animal salvaje.

Por otro lado, Isabel provoca la muerte del hijo de la pareja, con el que ha pasado las vacaciones y ha disfrutado de variadas diversiones. Isabel es una intrusa bien acogida en la familia que, pese a ello, termina cometiendo un homicidio. Jaime Alazraki defiende el deseo sexual como motivación principal de la actuación de los personajes y, principalmente, de Isabel. Para el crítico, el relato expone un triángulo de deseo no consumado que conduce a una irresoluble tensión sexual. Por un lado, “Isabel descubre, con una mezcla de timidez y tabú violado su difusa atracción erótica por Rema” (Alazraki, 1983: 175). Por otro, “el texto presenta la relación entre el Nene y Rema con la misma morosidad y nebulosidad con que Isabel la percibe desde su restringido entendimiento de adolescente” (Alazraki, 1983: 176). Esta conflictiva y cerrada situación se convierte en el principal desencadenante del final del cuento, es decir, de la brutal actuación de Isabel:

Cuando finalmente comprende que la tristeza de Rema nace, tal vez, del hostigamiento del Nene, Isabel, en un acto de amor, y devoción hacia Rema, miente sobre el paradero del tigre a sabiendas de que tal engaño provocará la destrucción del Nene (Alazraki, 1983: 176).

La interpretación del crítico argentino resulta solvente. Sin embargo, hay que señalar que el texto restringe voluntariamente la información al respecto, hasta tal límite, que dicha interpretación se sustenta más en una intuición, que en una realidad contrastable. No se puede citar ningún fragmento del relato en el que esta conclusión tome

forma de manera consistente. El componente sexual aparece, por tanto, sugerido pero no explicitado. Esto produce que la exégesis del relato quede abierta a otras posibilidades en las que el deseo físico tenga un papel secundario y, por tanto, a otras lecturas, que tendrían que ser analizadas con cautela.

En relación a su construcción formal, un elemento a tener en cuenta en el relato es el juego de narradores. Si analizamos la perspectiva del relato, Cortázar se sirve de un narrador omnisciente en tercera persona. Sin embargo, esta narración se encuentra interrumpida por la irrupción de la primera persona en el centro del relato. Considero este elemento interesante, puesto que nos encontramos con la inclusión de un relato epistolar de forma abrupta, que rompe el ritmo del relato y sorprende al lector.<sup>9</sup> Además, con esta modificación en el discurso, se consigue virar el punto de vista de la narración e indicar cómo contempla la realidad la protagonista. Se trata de una carta que Isabel envía a su madre:

*...verte pronto. Ellos están bien. Con Nino tenemos un formicario y jugamos y llevamos un herbario muy grande. [...] Si vinieras a buscarme te quedarías unos días y podrías estar con Rema y alegrarla. Yo creo que ella... (142).*

La inclusión de esta carta afecta al ritmo del relato, puesto que en este se repiten hechos de la historia ya narrados y, por tanto, conocidos para el lector. Antes de continuar explicando las peculiaridades rítmicas del relato, me parece útil rescatar la explicación de Mariano Baquero Goyanes al respecto:

Un mismo asunto puede ser narrado más o menos prolijamente. De la agilidad o lentitud sintáctica – es decir, de la amplitud o brevedad del período -, del manejo del diálogo, de la descripción – según se haga ésta morosamente o con sólo un toque de color – dependerá que el tempo novelístico sea lento o rápido (Baquero Goyanes, 1974: 234).

<sup>9</sup> La inclusión de la carta es tan imprevista que el autor siente la obligación de emplear la cursiva para hacer saber al lector que ha cambiado radicalmente de discurso y que, por tanto, debe ser consciente de que se encuentra ante una digresión del relato principal. Por tanto, he decidido respetar la cursiva para mantener la fidelidad al texto original, a pesar de que no sea necesaria tras haber explicado el problema que presenta el relato.



Si tenemos presente esta sólida afirmación, *Bestiario* es un relato bastante rápido. En cuanto al ritmo, el empleo de la pausa descriptiva es casi inexistente. Esta realidad se explica con nitidez si atendemos a la escasa información que se aporta sobre la casa de los Funes. Las habitaciones son nombradas, pero no podemos realizar un dibujo mental de las mismas. Del mismo modo, se nos proporciona información muy limitada sobre los personajes. Nada se sabe de su caracterización física y muy poco acerca de la psicológica, salvo la tristeza de Rema y la afición al estudio de Luis, encerrado largas horas en su despacho.

Esta escasez descriptiva busca mantener la oscuridad interpretativa del relato, en el que la sucesión de acciones prevalece sobre la creación de ambientes. La escasa aportación descriptiva se realiza mediante la yuxtaposición de imágenes, poseedoras de una notable carga de irracionalidad que, lejos de acercar al lector a la comprensión del relato, lo alejan considerablemente. Encontramos un nítido ejemplo al final del cuento, cuando se enuncian los pensamientos de Isabel:

Isabel casi no había dormido, recordaba salones con flores, campanillas, corredores de clínica, hermanas de caridad, termómetros en bocales con bicloruro, imágenes de primera comunión, Inés, la bicicleta rota, el Tren Mixto, el disfraz de gitana de ocho años (128).

Esta fluidez rítmica se potencia al emplear una forma iterativa para construir el relato, si atendemos a la frecuencia del mismo. Por tanto, las acciones que suceden en múltiples ocasiones en la historia (costumbres en este relato), son expuestas únicamente una vez en la narración. De este modo, los hábitos de la familia aparecen normalizados y, dentro de esta rutina, se encuentra la localización continua del tigre. Algunos ejemplos de esta iteración son: “Comían así: Luis en la cabecera, Rema y Nino en un lado, el Nene e Isabel del otro, de manera que había un grande en la punta y a los lados un chico y un grande” (131), “Casi siempre era el capataz el que avisaba de los movimientos del tigre” (140) y “Don Roberto tenía que inspeccionar e Isabel le pregunta como siempre” (147). Gracias a este tratamiento temporal el lector asume que las acciones que se presentan como normalizadas van a dejar de estarlo en algún momento, es decir, que algo va a suceder y va a precipitar el desenlace del relato. La iteración es frecuente en las narraciones del autor argentino. Estas repeticiones

se vinculan al género fantástico (también al género de terror), puesto que se sitúa a un personaje en su cotidianidad pretérita o actual y se manifiesta un contraste con la realidad. A esto se suma, en este relato, la recurrencia del elemento extraño, lo que potencia, más si cabe, la sensación de inquietud.

En cuanto al orden, este relato no posee notables saltos temporales y, por tanto, la correlación entre el tiempo de la historia y el del relato se convierte en una generalidad. Sin embargo, el relato puede considerarse parcialmente proléptico, puesto que

encontramos una prolepsis retrospectiva, lo que es lo mismo, dentro de una prolepsis, cuando Isabel antes de desplazarse a Los Horneros vive de antemano lo que será su vida y estancia allí basándose en el recuerdo de tres años atrás (Mora Valcárcel, 1982: 252).

El ejemplo que señala la investigadora sevillana, se encuentra al comienzo del relato, cuando Isabel, a punto de dormir, cree que puede estar soñando en su viaje:

Antevivía la llegada en break, el primer desayuno, la alegría de Nino cazador de cucarachas, Nino sapo, Nino pescado (un recuerdo de tres años atrás, Nino mostrándole unas figuritas puestas con engrudo en un álbum, y diciéndole grave: “Este es un sapo, y éste un pes-ca-do”) (128).

El recuerdo se vuelve a apoderar de la protagonista, cuando ésta se encuentra en la estación de tren para iniciar su aventura. Este ejemplo no ha sido citado por Mora Valcárcel, aunque nos parece igual de notable que el anterior:

Todo más menudo, más de cristal y rosa, sin el tigre entonces, con don Nicanor menos canoso, apenas tres años atrás, Nino un sapo, Nino un pescado, y las manos de Rema que daban deseos de llorar y sentir las eternamente contra su cabeza, en una caricia casi de muerte y de vainillas con crema, las dos mejores cosas de la vida (130).

El empleo de la prolepsis se produce porque la casa de los Funes no es novedosa para Isabel. Ella ha estado conviviendo con ellos anteriormente y, por dicha razón, es capaz de imaginar cómo puede ser su estancia en ella en este nuevo viaje. Sin embargo, además de haber transcurrido tres años y, por tanto, haber evolucionado las

relaciones entre los miembros de la familia desde la última vez que estuvo en la casa, se tiene que tener presente la presencia del tigre. El funesto desenlace de la historia estará condicionado por esta nueva situación. De este modo, las previsiones de Isabel no se cumplen, puesto que la situación inicial, en la que se incluye su propia evolución personal, ha cambiado sustancialmente.

## 5. CONCLUSIONES.

El primer epígrafe de este artículo ha tenido como fin realizar una síntesis teórica del debate crítico surgido entorno al concepto de tiempo, aplicado a la Teoría literaria, en el último siglo; al igual que una indicación de la bibliografía básica al respecto. Pese a ello, este apartado ha sido voluntariamente conciso, puesto que el objetivo principal de este trabajo era realizar un análisis práctico de los relatos seleccionados y, por tanto, proponer una aplicación de la teoría ya conocida.

Para alcanzar dicho objetivo, he elegido el primer libro de relatos de Julio Cortázar. La cuentística del escritor argentino es muy interesante para realizar un estudio de los juegos temporales en la narrativa, puesto que al situarse dentro del género neofantástico, posee importantes trasgresiones espacio-temporales.

Los tres relatos seleccionados nos permiten entender la variedad de tratamientos temporales que pueden integrarse en el discurso narrativo. *Ómnibus* y *Las puertas del cielo* mantienen más similitudes entre ellos en relación con los aspectos temporales. Ambos son relatos fundamentalmente lineales, que presentan alguna analepsis; en cuanto a la velocidad, poseen un ritmo lento, marcado por la abundancia de la pausa descriptiva y la escena y, por último, en relación con la frecuencia, ambos son anafóricos. Para contrarrestar la similitud de estos relatos, también he analizado *Bestiario*, narración que cierra el libro. En este caso, nos encontramos con un relato parcialmente proléptico; con un empleo muy escaso de la pausa descriptiva, lo que acelera el ritmo y, con forma iterativa. Estos ejemplos contrapuestos ayudan a comprender los distintos efectos producidos por las diversas construcciones temporales. La enunciación de los efectos temporales que se producen en el relato se ha relacionado con los efectos estéticos que producen, al igual que con su valor para contribuir a la construcción del significado de los textos.

Aunque he centrado mi atención en el estudio del tiempo narrativo, en el análisis de los cuentos no he obviado la explicación de otros aspectos que completarán la comprensión de los relatos. El análisis último, por tanto, ha tenido como objetivo principal presentar una interpretación adecuada para cada uno de los relatos seleccionados, sin obviar la pretendida ambigüedad con la que juega el autor.

### BIBLIOGRAFÍA

- Alazraki, Jaime (1983), *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.
- Amorós, Andrés (1973), *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Salamanca, Anaya.
- Bajtín, Mijail (1975), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- Baquero Goyanes, Mariano (1974), “Tiempo y tempo en la novela”, en G. y A. Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, pp. 231-242.
- Barthes, Roland (1967), *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral.
- Bobes Naves (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de La Regenta*, Madrid, Gredos.
- , (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- Caillois, Roger (1970), *Imágenes, Imágenes*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1998), *Bestiario*, Madrid, Alfaguara.
- Cousté, Alberto (2001), *Julio Cortázar*, Barcelona, Océano.
- Cruz, Julia (1988), *Lo neofantástico en Julio Cortázar*, Madrid, Pliegos.
- Garrido Domínguez, Antonio (1992), “El discurso del tiempo en el relato de ficción”, *Revista de Literatura*, LIV, 107, pp. 5-45.
- (1996), *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- Genette, Gérard (1989), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- Harss, Luis (1971), *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana.
- López Parada, Esperanza (2002), *Bestiarios americanos: la tradición animalística en el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Madrid, Universidad Complutense. (Tesis doctoral).

- Mora Valcárcel, María del Carmen (1982), *Teoría y práctica del cuento en los relatos de Cortázar*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos.
- Ortiz, Carmen (1994), *Julio Cortázar. Una estética de la búsqueda*, Buenos Aires, Almagesto.
- Paredes, Alberto (1988), *Abismos de papel: los cuentos de Julio Cortázar*, México, Universidad Autónoma.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004), *Ventanas de la ficción: narrativa hispánica, siglo XX y XXI*, Barcelona, Península.
- Quintero, María Cecilio (1981), *La cuentística de Julio Cortázar*, Madrid, Universidad Complutense. (Tesis doctoral).
- Ricœur, Paul, (1984), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Siglo XXI.
- Yurkievich, Saúl (2003), "Introducción general" a Julio Cortázar, *Obras completas*, I, ed. Nicanor Vélez, Barcelona, RBA, pp. 7-35.