



TESIS DOCTORAL

LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN LOS CUENTOS Y MICRORRELATOS DE JULIO CORTÁZAR: *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS* (1962) Y *TODOS LOS FUEGOS, EL FUEGO* (1966)

JOSÉ DAVID AMADO CANO

PROGRAMA DE DOCTORADO INTERUNIVERSITARIO EN LENGUAS Y CULTURAS

Conformidad del director/a y codirector/a en su caso

María Victoria Pineda González (directora)

Luigi Giuliani (codirector)

Esta tesis cuenta con la autorización del director/a y codirector/a de la misma y de la Comisión Académica del programa. Dichas autorizaciones constan en el Servicio de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad de Extremadura.

AÑO DE LECTURA
2023

Resumen

La tesis estudia la configuración del tiempo narrado en los cuentos de Julio Cortázar. El corpus se compone de cuentos breves y largos y de microrrelatos en los que se rompe con la representación ordinaria del tiempo, todos ellos procedentes de las colecciones *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Todos los fuegos, el fuego* (1966).

El estudio de la representación extraña del tiempo se acompaña de un análisis de sus rasgos filosóficos, así como también de los recursos empleados por el autor para su elaboración poética —símbolos, tópicos, metáforas, mitos, imágenes arquetípicas—. La tesis toma como punto de partida la teoría de la metáfora viva y del tiempo y la narración de Paul Ricoeur.

Palabras clave: tiempo narrado, configuración del tiempo, representación extraña, Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, *Todos los fuegos, el fuego*, «Reunión», «La autopista del sur»

Abstract

This doctoral dissertation analyzes the configuration of narrative time in Julio Cortázar's short stories. The selected corpus comprises short stories as well as flash fiction that distort the conventional representation of time. These stories are included in *Historias de cronopios y de famas* (1962) and *Todos los fuegos, el fuego* (1966).

The research on the strange representation of time encompasses an analysis of the philosophical traits implied in the stories, along with a study of the array of resources selected by the author to deploy his poetic temporalities —symbols, motifs, metaphors, myths, archetypal images—. The doctoral dissertation embraces Paul Ricoeur's theory of the living metaphor and that of time and narrative as its starting point.

Keywords: narrative time, configuration of time, strange representation of time, Julio Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, *Todos los fuegos, el fuego*, «Reunión», «La autopista del sur»

A mi familia y a todos los que me han apoyado a lo largo de este recorrido. Especialmente a quienes me vieron iniciar el viaje, pero no pudieron acompañarme en su final.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
1. Los tiempos extraños de los cuentos de Cortázar	2
2. Mi propuesta: hipótesis y puntos de partida	4
3. Justificación del corpus	5
4. Mi campo de estudios; mi tradición, mis escollos y dificultades	9
5. Las aportaciones de la tesis	11
ESTADO DE LA CUESTIÓN	14
1. Estudios sobre teoría de la literatura. El uso de recursos y técnicas relacionadas con el extrañamiento del tiempo en la narrativa de Julio Cortázar	15
2. Estudios de mitocrítica: la dimensión mítica del tiempo en la narrativa de Julio Cortázar	24
3. Bibliografía crítica enfocada en el estudio de la configuración del elemento extraño de los tiempos de Cortázar	32
4. Conclusiones	47
CAPÍTULO 1. CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN <i>HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS</i> (1962)	48
1. Introducción	49
2. Estado de la cuestión	60
2.1. La trayectoria de Cortázar como cuentista y la génesis de los cronopios	61
2.2. La colección. La crítica, la tradición y la técnica	67
2.3. El uso poético del lenguaje y su concepción en <i>Historias de cronopios y de famas</i>	72
2.4. El predominio del juego, el utopismo y la teoría del <i>homo ludens</i>	74
2.5. La configuración del tiempo en <i>Historias de cronopios y de famas</i>	78
3. «Manual de instrucciones»	82
3.1. La apertura	83
3.2. «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo»	89
3.3. «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj»	102
3.4. «Instrucciones para dar cuerda al reloj»	109
4. «Ocupaciones raras»	117
4.1. «Simulacros»	119
4.2. «Etiqueta y prelaciones»	122
4.3. «Correo y telecomunicaciones», «pérdida y recuperación del pelo», «tía en dificultades» y «tía explicada o no»	125
4.4. «Los posatigres»	134
4.5. «Conducta en los velorios»	137
5. «Material plástico»	143
5.1. «Trabajos de oficina»	145
5.2. «Conducta de los espejos en la isla de Pascua»	153
5.3. «Acefalia»	161
5.4. «Propiedades de un sillón»	169
5.5. «Cuento sin moraleja»	170
6. «Historias de cronopios y de famas»	175
6.1. «Tristeza del cronopio»	179
6.2. «Viajes» y «eugenesia»	181
6.3. «Relojes»	186
6.4. «El almuerzo»	190
7. Conclusiones	194

CAPÍTULO 2. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN «LA AUTOPISTA DEL SUR» (1966)	199
1. Introducción	201
2. Estado de la cuestión	203
2.1. La tradición y la técnica	204
2.2. «La autopista del sur» y la filosofía	216
2.3. La representación extraña del tiempo	223
3. La acción	230
4. Los símbolos del cuento	246
4.1. La autopista, los coches y la comunidad	246
4.2. El agua, la meteorología y la regeneración periódica del tiempo	252
4.3. El helicóptero y la mariposa	259
5. El inicio	262
5.1. La configuración asfixiante del tiempo y la paradoja de la medida	262
5.2. La esperanza, el tiempo de la angustia y la espera	264
5.3. La paradoja de la medida del tiempo	266
5.3.1. El espacio, la acción y la medida del tiempo	267
5.3.2. El aislamiento, las causas y la extensión del embotellamiento	270
5.4. El calor estival, la noche y el vuelo de la mariposa	274
6. El medio	277
6.1. La configuración extraña del tiempo	278
6.1.1. Las noticias como medios de la historia	281
6.1.2. La ahistoricidad y la verosimilitud del relato	287
6.1.3. La abolición del tiempo profano y la sacralización del tiempo	290
6.2. La cosmogonía, el apocalipsis y el mito de la regeneración del tiempo	292
6.2.1. La arquitectura terrestre y el orden celestial	297
6.2.2. La regeneración y la restauración del tiempo	298
6.3. El carácter ritual de la acción	299
6.3.1. Las funciones de los personajes dentro de la comunidad	302
6.4. El carácter arquetípico de los personajes	306
6.4.1. La pareja del Taunus	309
6.4.2. El soldado y la joven esposa; el matrimonio del 203 y la niña	311
6.4.3. Los campesinos del Ariane	312
6.4.4. Los ancianos del ID	314
6.4.5. Los jóvenes del Simca	315
6.4.6. Dauphine y el ingeniero del 404	317
6.4.7. El Caravelle, el DKW y el Beaulieu	319
6.4.8. Las monjas del 2HP	321
7. El final	322
7.1. El cruce del último umbral	323
7.2. La apoteosis cósmica	330
8. Los ciclos del tiempo de la historia	333
9. Conclusiones	340
CAPÍTULO 3. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN» (1966)	345
1. Introducción	347
2. Estado de la cuestión	350
2.1. «Reunión» y la crítica literaria. Primeros acercamientos al relato	350
2.2. «Reunión» y la crítica a partir de 2010	357
3. Los fragmentos de la acción	383
4. Redescipción del tiempo en «Reunión»: Historia, imaginación, poética	400
4.1. Historiografía <i>versus</i> ficción. La crónica descriptiva y la ficción redescipitiva	401
4.2. La función redescipitiva del tiempo en «Reunión»	409
5. La representación del tiempo en «Reunión»: Guevara, la música y la lógica de los acontecimientos	414
5.1. La música y la lucha armada	425

6. La estructura de la historia, la representación simbólica del tiempo y la dimensión heroica de la aventura	431
6.1. El plan como unidad imaginativa y el tiempo de la historia	435
6.2. Los símbolos, los arquetipos y la dimensión heroica de la aventura	438
6.2.1. La máscara del dios	439
6.2.2. El árbol del mundo	442
6.2.3. El monomito y el héroe como guerrero	446
6.2.4. El vientre de la ballena	448
6.2.5. El camino de las pruebas	450
6.3. La sucesión ordenada de arquetipos y la jornada del héroe del monomito	453
6.3.1. La deificación de Luis	454
6.3.2. La muerte de Luis; la resurrección del héroe	457
6.3.3. La resurrección de Luis, la ascensión y el retorno hacia sí mismo	463
7. Conclusiones	465
CONCLUSIONES	470
BIBLIOGRAFÍA	484

INTRODUCCIÓN

Esta es una tesis de teoría de la literatura; está dedicada al estudio de la representación del tiempo en los cuentos de Julio Cortázar. La tesis se divide en seis partes: una introducción, un estado de la cuestión, tres capítulos y unas conclusiones. Procedo a describir el contenido de cada una de las partes.

En la introducción expongo cuál es mi propuesta para el estudio del tiempo y su representación extraña en los cuentos de Julio Cortázar; asimismo, justifico el corpus y su disposición en los capítulos. También explico cuáles han sido los principales escollos que he encontrado a la hora de realizar mi investigación —y cómo he conseguido saltarlos—. La introducción sitúa esta tesis en el campo de teoría de la literatura y de la bibliografía crítica que se han encargado de la obra cuentística de Cortázar desde una perspectiva narratológica; esto es: en la tradición de estudios que ha partido del análisis de la acción y de los recursos—tópicos, temas, metáforas, símbolos, figuras retóricas, imágenes arquetípicas— empleados por el autor en sus cuentos. La introducción subraya las innovaciones y aportaciones que mi tesis propone para este campo.

En el estado de la cuestión reviso la bibliografía crítica que se ha encargado del asunto del tiempo y su representación extraña en la obra de Julio Cortázar. La bibliografía que versa sobre el asunto es extensa; para un mejor manejo de esta he dividido el estado de la cuestión en tres apartados: en el primero reviso los estudios centrados en los recursos y las técnicas literarias empleadas por el autor; el segundo apartado concentra a los autores que han abordado la representación extraña del tiempo en la obra de Cortázar partiendo de las herramientas y perspectivas de la mitocrítica; el último apartado recoge la bibliografía crítica más específicamente enfocada en el estudio de la configuración extraña del tiempo en la narrativa del autor. La cantidad de materiales es tan amplia

y heterogénea que —a pesar del estado de la cuestión inicial— cada capítulo va provisto de su propio estado de la cuestión.

El cuerpo de la tesis se divide en tres capítulos. El primero de ellos está dedicado al estudio de la representación extraña del tiempo en los cuentos breves y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962); frente al segundo y al tercero, que exploran la configuración de este en los cuentos largos «La autopista del sur» y «Reunión» —pertenecientes a la colección *Todos los fuegos, el fuego* (1966)—.

En las conclusiones realizo un sumario con las principales aportaciones de esta tesis al campo de estudios en el que se encuadra; asimismo, expongo su utilidad para los estudios que giran en torno al autor o que versan sobre la configuración extraña del tiempo en la literatura de ficción.

1. LOS TIEMPOS EXTRAÑOS DE LOS CUENTOS DE CORTÁZAR

Las convenciones que rigen los tiempos extraños de los cuentos de Cortázar requieren que tengamos en consideración la experiencia ordinaria de este en el día a día; esta experiencia cotidiana puede representarse como una línea recta o puede adoptar otras formas incompatibles con aquella. La mente moderna tiende a interpretar el transcurso de los acontecimientos como una flecha unidireccional —cuando en realidad, basta con que dos o más acontecimientos sucedan simultáneamente para que esta representación puramente fenomenológica se rompa—; la causalidad y la teleología que gobiernan sobre la representación ordinaria del tiempo son las responsables más inmediatas de que los tiempos que voy a estudiar resulten extraños —el tiempo parece detenerse en «La autopista del sur» o no puede ser reconstruido linealmente en «Reunión»—. Ahora bien, es posible romper con la representación ordinaria de la flecha del

tiempo sin salir del marco de la cotidianidad y sin destruir su causalidad profunda o lo más humano de su teleología.

La filosofía de Agustín de Hipona en *Confesiones* propone una representación del tiempo análoga al continuo que fluctúa entre dos barriles llenos de agua (esto es: los barriles del tiempo, a razón del barril del pasado y el del futuro); la fluctuación en sí es el agua del presente, que sale del barril del pasado (que se vacía) y que va a parar al barril del futuro (que se llena de tal manera que podemos entender que, en un momento dado, el agua del pasado se habrá agotado por completo; el barril del futuro no rebosa porque contiene a la eternidad en sí). La metáfora de los barriles —de inspiración agustiniana— admite una representación inversa a la flecha; en esta no se rompe en ningún momento con la teleología de la acción, sino que se parte de ella. Supóngase que en el momento presente me encuentro ocioso y que surge en mí el deseo ganar una carrera; entonces empiezo a correr todos los días y a practicar ejercicios que ayuden a mejorar mi velocidad y mi destreza. La teleología de un evento que no existe todavía —la carrera, cuyo premio me lleva al ejercicio presente— es capaz de invertir la representación del flujo del agua: esta pasa a ir del barril del futuro —que se vacía a medida que espero la llegada de la carrera— hacia el barril del pasado, que se llena con los ejercicios que hago en el continuo flujo del presente. Más aún: el futuro —que no existe todavía— pasa a modificar el pasado que ha existido hasta ahora —esto es: el pasado en el que me encontraba ocioso y sin ningún tipo de forma física con la que afrontar la carrera—, lo que violenta de algún modo la idea de que el pasado es el que modifica el futuro —idea que encontramos en cualquier representación ordinaria del tiempo—.

Ningún punto de la metáfora de inspiración agustiniana presupone un carácter extraordinario para el tiempo; su curso, sin embargo, puede ser representado de una manera u otra. Sucede algo similar con los tiempos de los cuentos de Cortázar que voy a analizar; estos poseen

un componente filosófico que me llevará hasta Agustín de Hipona, Martín Heidegger o Paul Ricoeur a la hora de explicar lo que sucede con su representación, que es —a todas luces— extraña porque se violenta con la fenomenología que nuestra mente moderna asume como inviolable —salvo en el caso de la ciencia ficción o la ficción fantástica—: todo ello sin que el tiempo narrado en los cuentos de Cortázar implique un elemento extraordinario —una máquina del tiempo (como la del viajero de H.G. Wells) o un sueño centenario (como el de Rip Van Winckle de Irving o el del yanqui de Connecticut de Mark Twain)— que rompa con su mera y llana cotidianidad. En todo caso, extrañamiento y cotidianidad no están peleados cuando tratamos con la representación extraña del tiempo del cuento culto escrito en lengua española; al margen de Cortázar, piénsese en un autor como Jorge Luis Borges.

2. MI PROPUESTA: HIPÓTESIS Y PUNTOS DE PARTIDA

Esta tesis propone un estudio narratológico del tiempo y su representación extraña en «La autopista del sur» y «Reunión», de *Todos los fuegos, el fuego* (1966), así también el de una amplia y variada selección de cuentos breves y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962).

Se han llevado a cabo muchas investigaciones sobre la obra de Cortázar. Como veremos en el estado de la cuestión, abunda la bibliografía crítica que ha encarado el asunto del tiempo de forma específica —tal es el caso de los especialistas en literatura hispanoamericana Pedro Ramírez Mola o Samuel Gordon, así también el de otros autores destacables (Joan Hartman, Zheylya Herniksen, Louis O. Arata, Blanca Santos, etc.)—. La representación extraña del tiempo también ha sido abordada ampliamente de forma colateral; el tratamiento exquisito que el asunto recibe en la obra narrativa de Cortázar no ha pasado desapercibido para la crítica.

Contemplada de una sola vez, la bibliografía que existe en torno al tema permite a esta tesis partir de una hipótesis básica: los recursos simbólicos, al igual que los temas, tópicos y figuras

retóricas constituyen el material privilegiado de Cortázar a la hora de construir los tiempos extraños que encontramos en sus cuentos. Más concretamente, estos elementos permiten hablar de la configuración poética del tiempo representado en ellos —objeto al que se consagra este estudio—.

La inmensidad de la bibliografía crítica que versa sobre la obra narrativa de Cortázar permite ampliar nuestra hipótesis inicial. Como se verá en el estado de la cuestión —y en los respectivos estados de la cuestión que incluyen los capítulos—, los cuentos de Cortázar se caracterizan por el uso creativo de mitos clásicos y de arquetipos universales; también por la presencia de un componente filosófico que se desarrolla de forma explícita o implícita en el relato. Como resultado, el presente trabajo parte de la hipótesis de que el estudio del papel del mito clásico, de la imagen arquetípica y del componente filosófico de los cuentos posee la capacidad de aumentar la legibilidad y la comprensión del tiempo representado en ellos.

Expuestas las consideraciones iniciales, lo siguiente que hay que destacar es la importancia que la teoría del tiempo y la narración desempeña en esta tesis. Mi tercera hipótesis es que la filosofía de Paul Ricoeur supone una vía privilegiada para el estudio de la representación del tiempo en los cuentos de Cortázar, a pesar de lo escasos o poco significativos que son los estudios que se han servido de ella a la hora de abordar el asunto. Por medio del concepto de configuración del tiempo en el relato que propone Ricoeur, la tesis propone aunar las perspectivas de la filosofía, la teoría literaria y la crítica del mito clásico; las dos últimas han mostrado ser las más provechosas para el estudio del elemento extraño que rodea a los tiempos de los cuentos de Julio Cortázar.

3. JUSTIFICACIÓN DEL CORPUS

Para el estudio de la representación extraña del tiempo, la obra cuentística de Julio Cortázar es tan grande y significativa que resulta necesario justificar por qué he elegido los cuentos breves

y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962), y los cuentos largos «La autopista del sur» y «Reunión».

Lo primero que hay que decir es que el análisis del tiempo ya ha sido abordado fructíferamente en los casos de *Rayuela* (1963) —véase Henriksen, *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar* (1990); Ramírez Mola, *Tiempo y narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez* (1978); o Luis O. Arata: «Time in Borges and Cortázar», 2018)— o en su célebre *nouvelle* «El perseguidor» (en *Las armas secretas*, 1959) —además de los trabajos de Henriksen y Ramírez Mola, véase: Samuel Gordon, *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, 1989; o Blanca Santos: «Esto lo estoy tocando mañana: poética del tiempo y de la eternidad en *El perseguidor*, de Julio Cortázar», 2021—. También es el caso de cuentos como «La noche boca arriba» (*Final del juego*, 1956) —además de Gordon, Jaime Alazraki en «Relectura de *La noche boca arriba*», 1996— o «Con legítimo orgullo» (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967) y «Omnibus» (*Bestiario*, 1951) —Norman Adrián Huici: «El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar», 1992—, donde la representación extraña del tiempo se ha relacionado con una dimensión mítica latente en los cuentos de Cortázar (véase el trabajo de Huici) o con la riqueza de los recursos simbólicos, paralelismos y metáforas que emplea el autor, amén de la experiencia viva del tiempo que tienen los personajes (es el caso del estudio de Alazraki).

Sucede con los cuentos largos «La autopista del sur» o «Reunión» que la crítica ha reparado en ellos sin profundizar demasiado en el tratamiento extraño del tiempo de la historia. Similarmente, *Historias de cronopios y de famas* (1962) —que dista de ser una de las colecciones más estudiadas— cuenta con una notable cantidad de bibliografía crítica; el estado de la cuestión del primer capítulo expone las aproximaciones colaterales al extrañamiento de los tiempos de

algunos de microrrelatos y cuentos cortos de esta colección. Se suele destacar en las aproximaciones al tiempo representado en los cuentos y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962) el papel que desempeña el mito o la imagen arquetípica y surreal; se echan en falta análisis de los símbolos y tópicos —o del elemento filosófico— que sustenta sus extrañas temporalidades.

Ante este panorama, la tesis se ocupa de algunos de los cuentos y microrrelatos de Julio Cortázar que están lejos de ser los más estudiados por la crítica que se ha centrado en el asunto de la configuración del tiempo; como norma general, las obras más estudiadas son *Rayuela* (1963), *62/Modelo para armar* (1968), «El perseguidor» (1959) o «La noche boca arriba» (1959).

El análisis de los relatos sigue un orden doble. En primer lugar, se respeta la cronología de las colecciones —*Historias de cronopios y de famas* (1962) se verá antes que *Todos los fuegos, el fuego* (1966)—. Por otro lado, el análisis de los cuentos breves y largos y de los microrrelatos respeta el orden en el que estos aparecen en sus respectivas colecciones. El asunto es especialmente relevante en el caso de *Historias de cronopios y de famas* (1962), donde se observa que la sucesión de estos en el libro responde a una propuesta de lectura ordenada¹; también en los que atañen a la colección *Todos los fuegos, el fuego* (1966). El examen de *Historias de cronopios y de famas* (1962) expondrá una amplia red de recursos (tópicos, formas simbólicas, imágenes arquetípicas) que resultan fundamentales para el estudio de los tiempos extraños de los cuentos del autor—. Al revisar primero «La autopista del sur» y después «Reunión», la tesis pretende adentrar al lector en

¹ Se verá que los microrrelatos y cuentos breves de *Historias de cronopios y de famas* (1962) tienden a interconectarse unos con otros —especialmente con aquellos que se sitúan en la misma sección del libro—; frente a los cuentos largos de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) colección que carece de secciones y en la que los cuentos presentan una indudable autonomía que pone distancia entre unos y otros. No quiero decir con esto que los cuentos de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) no están interconectados, ni tampoco que el orden en el que estos se suceden en la colección no implica una propuesta de lectura —como sucede en *Historias de cronopios y de famas* (1962)—; de hecho, voy a respetar el orden en el que «La autopista del sur» y «Reunión» aparecen en *Todos los fuegos, el fuego* (1966) porque presupongo que dicho orden responde a una propuesta ordenada de lectura.

los tiempos míticos y extraños del autor de manera gradativa —iremos de lo más sencillo a lo más complicado—. El examen de los tiempos poéticos de Cortázar sigue dicho orden gradativo en esta tesis porque antes de detenernos en el monstruoso tiempo mitológico que Cortázar elabora en «La autopista del sur» —o en el tiempo híbrido (entre la alegoría y el relato de ficción) de «Reunión»— ya se habrán visto toda una serie de piezas breves en las que este elemento también resulta —a todas luces— extraño, si bien puede ser abarcado —en no pocas ocasiones y por la brevedad de la pieza— de una sola vez. Con el análisis inicial de los cuentos breves y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962) se asegura el carácter pausado de la incursión en la configuración extraña del tiempo, así como también el debido detenimiento en los recursos y elementos clave que facilitan y enriquecen la comprensión de los tiempos de cuentos largos como «La autopista del sur» o «Reunión».

Lo cierto es que al mostrar un tiempo extraño en una pieza sumamente breve este se vuelve más aprehensible que cuando tratamos de abarcarlo en un cuento largo. En el caso del microrrelato, se verá que los tópicos y metáforas suelen ser los materiales privilegiados para la elaboración del elemento extraño; en otras ocasiones, la clave resulta ser la filosofía o el tratamiento de la imagen —absurda, arquetípica o surreal—. El caso de los cuentos largos es más complicado que el de los cuentos breves y los microrrelatos porque la acción se alarga y desarrolla mucho más; el asunto afecta directamente a la configuración de los personajes, del tiempo y del espacio. Como en los cuentos breves de «Ocupaciones raras», la voz del narrador dialoga con la voz de los personajes en los cuentos largos «La autopista del sur» o «Reunión»; el asunto abre la experiencia ficticia que los personajes tienen del tiempo a un análisis que contempla la incidencia de tópicos, símbolos o imágenes arquetípicas en su configuración extraña, así como el papel de la propuesta de mundo temporal de la acción.

Hay que dejar claro que en ningún caso el tópico, la imagen arquetípica o surreal, el símbolo o la filosofía dejan de explicar los tiempos extraños de los cuentos largos de Cortázar —igualmente se encuentran narradores que dialogan con la voz de los personajes en piezas breves, por ejemplo, en «Trabajos de oficina» o los cuentos de la sección «Ocupaciones raras»—. Sucede con el cuento largo que los distintos recursos con los que se elabora el tiempo se superponen y lo ensanchan; en la medida en la que en los cuentos largos se desarrollan mucho más las propuestas de mundo, las acciones y personajes que en los breves—la sección «Ocupaciones raras» en su conjunto no es más amplia que «La autopista del sur»—, también habremos de lidiar con tiempos más detallados —no es que los tiempos de los cuentos largos sean más extraños que los del microrrelato o del cuento breve; simplemente están más desarrollados—.

4. MI CAMPO DE ESTUDIOS; MI TRADICIÓN, MIS ESCOLLOS Y DIFICULTADES

La tesis se encuadra en la tradición de los estudios literarios que se han aproximado a la representación del tiempo en la literatura. El principal escollo que he encontrado a la hora de realizarla no es otro que la escasez de investigaciones que encaran de forma exhaustiva la representación del tiempo en la narrativa de Julio Cortázar, especialmente en lo que respecta a su obra cuentística. La tesis que merece destacarse aquí es *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar* (1990) de Zheyli Mariana Henriksen (University of California): se aprecia en el título cómo la autora no se centra exclusivamente en Cortázar. Adentrados ya en el trabajo mencionado, comprobamos que el estudio que propone Henriksen tampoco tiene como objeto central la obra cuentística del autor —el corpus cortazariano consiste en la novela *Rayuela* y en la *nouvelle* «El perseguidor»—.

Existen otras tesis que se han aproximado al elemento extraño del tiempo en la narrativa de Cortázar; en el estado de la cuestión destaco los casos de *El desarrollo literario de Julio*

Cortázar (1972) de Ramón Más (The Florida State University), o el de *Figura. Una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* (2014) de María Cristina Preciado Núñez (Universitat Pompeu Fabra); en el estado de la cuestión del primer capítulo cito la tesina *La recepción productiva del surrealismo francés en la narrativa fantástica de Cortázar: Bestiario; Historias de cronopios y de famas; Todos los fuegos, el fuego* (2018) de Mercedes Inés Bruno (Universidad de Buenos Aires); en el estado de la cuestión del segundo capítulo abordo la tesis de Aguayo Rodríguez (Universidad de Concepción) *La “tradición del accidente” en la narrativa latinoamericana contemporánea: el caso del automóvil en “Autopista del Sur”, La guaracha del macho Camacho y Los detectives salvajes* (2012). Hay que destacar enseguida que ninguno de estos trabajos trata el tema del tiempo sino de forma colateral; a este aspecto que ya nos distingue se suma el hecho de que *Rayuela* (1963) o «El perseguidor» (1959) son obras casi omnipresentes en los corpus de estudio de los trabajos que analizan la representación extraña del tiempo en la narrativa de Cortázar. Tanto la novela como la *nouvelle* nos alejan de uno de los asuntos centrales de la tesis: los juegos con la historia del cuento breve y del microrrelato.

Existen dos obras críticas cuya mención también es aquí obligatoria. La primera es *Tiempo y narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez* (*Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos*), de Pedro Ramírez Mola (1978). Con este trabajo sucede algo similar que con la tesis de Henrisken: no está centrado en el estudio de Cortázar; tampoco en sus cuentos breves y microrrelatos. Con todo, el especialista en literatura hispanoamericana analiza «El perseguidor» (1959), «Los premios» (1960), *Rayuela* (1963) y *62/modelo para armar* (1968). Su trabajo destaca la originalidad poética de los tiempos narrados que encontramos en dichas obras; además, propone «El perseguidor» como la narración con la que Cortázar inicia un conjunto de innovaciones en la representación del tiempo en la literatura de

ficción. Asimismo, compara estas innovaciones con las propuestas y enfoques que le dieron al asunto autores como Carpentier, Borges o García Márquez.

El otro trabajo de mención obligada aquí es *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica* de Samuel Gordon (1989). Se trata de una obra de teoría de la literatura y también de una compilación de literatura crítica que sí que está centrada en la representación extraña del tiempo en el cuento; las obras de Cortázar, Borges o Carpentier sirven a Gordon para establecer dos tipologías esenciales de temporalidad: el tiempo lineal —que puede plegarse o contraerse— y el tiempo circular —que puede ser cíclico o regresivo—.

Aunque las obras mencionadas sirven como perfecta introducción al análisis del tiempo y su representación extraña en la obra narrativa de Julio Cortázar, lo cierto es que para el estudio de esta en los cuentos y microrrelatos que he seleccionado me he servido más de la filosofía —Agustín, Heidegger, Eliade, Ricoeur o Enguita—, la teoría literaria —Mijaíl Bajtín o Gerard Genette—, los estudios de mitocrítica —Joseph Campbell— y de simbología —Cirlot—. Cabe resaltar que ni de lejos soy el primer autor que parte de la filosofía, de la teoría literaria, de la mitocrítica o de la simbología para analizar la configuración extraña del tiempo en la obra narrativa de Cortázar; con todo, la tesis es pionera porque ata juntas —en un solo trabajo exhaustivo y centrado en el cuento— las distintas herramientas que la crítica ha tendido a emplear por separado. Esta labor no habría sido posible sin el marco unificador que nos brinda la teoría ricoeuriana del tiempo y la narración.

5. LAS APORTACIONES DE LA TESIS

He señalado que el principal escollo que he encontrado para elaborar la tesis emana de la escasez de bibliografía crítica específicamente dedicada al tema del tiempo y su representación

extraña en los cuentos de Cortázar. En este sentido, el hecho de haber aumentado la legibilidad de lo que sucede con ellos constituye ya un hito considerable; una aportación a la teoría literaria como tal. Mentiría si dijera que esta aportación no es deudora de la filosofía de Paul Ricoeur: *Tiempo y narración* (1987-2003) constituye un trabajo lo suficientemente sólido como para desenmarañar gran parte de las dificultades que plantean los tiempos de los cuentos de Cortázar. Ahora bien, mi mérito reside en algo más que traer a colación su teoría o analizar los aspectos de esta que resultan reconocibles en los cuentos de Cortázar. En todo caso se trata de atar juntas las distintas perspectivas y planteamientos que ya existían en torno al tema: y después, expandirlas mediante la visión que me brinda la teoría ricoeuriana.

Mi primera aportación es por tanto a la teoría de la literatura; consiste en mostrar el aumento de legibilidad que se produce con el tema del tiempo cuando aplicamos determinadas herramientas al análisis de los cuentos de Julio Cortázar. En honor a la deuda que esta tesis contrae con la teoría del tiempo y la narración de Paul Ricoeur he titulado *configuración del tiempo* a los distintos capítulos que la componen.

En otro orden, las principales aportaciones de la tesis se derivan de la labor crítica necesaria para lidiar con la densidad hermenéutica que presentan los tiempos de los cuentos analizados. No es exagerado decir que mi mayor aportación es a la bibliografía crítica que existe en torno al tema del tiempo y su representación extraña en los cuentos de Cortázar. Como he señalado, escasean las tesis que abordan el asunto de forma exhaustiva; tampoco abundan artículos o capítulos de libros que se detengan en el tema sino de forma sucinta.

A modo de aportación a la bibliografía crítica funciona el análisis narratológico *Historias de cronopios y de famas* (1962) que propongo en el primer capítulo; una selección ordenada de

cuentos nos permite entender al tiempo y su representación extraña como uno de los ejes en torno a los que giran las cuatro secciones que componen la colección.

Otras dos aportaciones a la bibliografía crítica las encontramos en los análisis de los cuentos largos de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) que propongo en el segundo y el tercer capítulo: analizo en ellos diversos aspectos de la filosofía de Paul Ricoeur, Mircea Eliade o Agustín de Hipona; igualmente, estudio la función del mito y de la imagen arquetípica —en conjunción con la incidencia de tópicos, temas, metáforas y recursos simbólicos— en la configuración extraña del tiempo que presentan ambos cuentos.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la cuestión que sigue recoge una parte considerable de la bibliografía crítica que ha estudiado el asunto del tiempo en narrativa de Julio Cortázar; también incluye numerosas menciones a autores cuyos trabajos no tienen como epicentro el tratamiento extraño del tiempo, si bien han reparado en él o lo han analizado sirviéndose de herramientas de diversa índole.

La bibliografía crítica se divide en tres grandes bloques. En el primero reviso los estudios sobre Cortázar que se han centrado en el análisis de los recursos y las técnicas que predominan en su obra narrativa. La abundancia de bibliografía crítica en este apartado deja constancia de que el tratamiento extraño del tiempo o los juegos con su narración y representación constituyen ejes fundamentales de la narrativa del autor. Este apartado agrupa estudios diversos: Hartman, Más, Sosnowski, Yurkievich, González Riquelme, Espinosa Cisneros, Riva, Ros Soriano y García Polo y Filinich.

El segundo bloque está dedicado a la revisión de los estudios de mitocrítica; en ellos suele destacarse la dimensión mítica que rodea a la narración del tiempo en los cuentos de Cortázar, amén de sus personajes arquetípicos o sus recursos simbólicos. Se incluyen aquí los trabajos de Henriksen, Huici, Artunduaga, Houvenaghel y Monballieu, Mavridis, Capitán Gómez, Serra Salvat y Madero Prado.

El último apartado es el más amplio de todos. Recojo en él los trabajos que se han aproximado directamente al tratamiento extraño del tiempo en la narrativa de Cortázar. La riqueza de perspectivas con las que se ha abordado el asunto obliga a destacar la filosofía, la crítica y la teoría literaria como las herramientas más efectivas. Abordo aquí trabajos de especialistas como Pedro Ramírez Mola o Samuel Gordon, así también el de críticos destacables como Louis O. Arata,

Blanca Santos, Bryze Echenique, Carolina Ferrer, Pérez de Tudela, Zunino, Ovares y Rojas o López Calahorro.

1. ESTUDIOS SOBRE TEORÍA DE LA LITERATURA. EL USO DE RECURSOS Y TÉCNICAS RELACIONADAS CON EL EXTRAÑAMIENTO DEL TIEMPO EN LA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR

La bibliografía crítica que existe en torno a Julio Cortázar y su obra es tan vasta que este apartado del estado de la cuestión no terminaría nunca de no quedar delimitado por la incidencia de los autores mencionados, así como también por el interés que sus estudios presentan para nuestro tema.

El artículo que encabeza este apartado es «La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar». Joan Hartman estudia en él la «interacción entre el tiempo subjetivo (o interior al hombre) y el objetivo (exterior o de la naturaleza)» en los cuentos de Cortázar. Hartman parte de Hans Meyerhoff (*Time in literature*, 1965), para quien los juegos con el tiempo son una tendencia que «ha preocupado a gran parte de la literatura contemporánea». Entre las causas que explican esta tendencia literaria, Hartman destaca —con Meyerhoff— «el fracaso del concepto medieval de eternidad», «el paso a la dimensión secular e histórica que fragmenta la realidad del mundo moderno», la aceptación del «cambio inexorable e interminable como la única lección de la historia» o la «definición social del tiempo como una unidad de la producción» (Hartman, 1969: 539). Siguiendo a Hartman, es frecuente que el escritor reaccione «contra el mundo fragmentado y caótico»; que cree «su propia realidad en una dimensión extra-temporal» o que imagine «un mundo en que el hombre fácilmente puede ir y venir entre un tiempo objetivo y verdadero y otro tiempo subjetivo e imaginario» (Hartman, 1969: 539-540).

Para Hartman, las colecciones de cuentos *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959) o el cuento «Todos los fuegos el fuego» (1966) muestran una «constancia» en el «tratamiento del tiempo y de la realidad» que se relaciona con la «búsqueda» que «da unidad», con el «doble» o con lo que Cortázar denominaba «figuras». El autor también destaca el uso de «recursos oníricos» que facilitan «el movimiento» de los personajes entre la «realidad externa y objetiva» y la «realidad interna y fantástica» (Hartman, 1969: 540).

En su estudio de «Una flor amarilla» (1956), Hartman presta atención al carácter cíclico de las «figuras» con las que se narra el tiempo de la historia. El «mundo fantástico» y el «mundo real se funden» al igual que «se entrecruzan el mundo subjetivo y el objetivo»; en la propuesta de mundo de este cuento «el destino de cada hombre» permanece oculto, pero a la vez «unido en el tiempo y en el espacio al destino de otros hombres»: la serie que dicta el destino es infinita pero el tiempo avanza, junto con la historia (Hartman, 1969: 541).

Otros cuentos de Cortázar en los que «tiempo» y «realidad» se representan por medio de «figuras» son «Todos los fuegos el fuego», «La noche boca arriba» o «Las armas secretas». En ellos las «figuras» de la historia tienden a la connotación «positiva»: por medio de ellas se consigue «romper las barreras del tiempo y de la realidad convencionales»; también vencer a la «muerte»— omnipresente en los relatos aludidos— por medio de las figura de la resurrección, lo eterno y la inmortalidad (Hartman, 1969: 545).

Un estudio más reciente sobre las figuras que aborda Hartman lo encontramos en la tesis *Figura. Una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar* (2014). En ella, María Cristina Preciado Núñez centra su estudio en *Rayuela* (1963), obra que le permite relacionar la noción de figura con los conceptos de la otredad, la *antropofanía* o el *eros-ludens*, al igual que con recursos ampliamente utilizados por el autor como el doble.

En su estudio sobre *Rayuela* (1963) la autora habla abiertamente de antinovela; aborda la noción de *imago mundis* de tradición latina (Preciado Núñez, 2014: 322-323) y la relaciona con el concepto de figuras que Cortázar empleó en varios escritos (Preciado Núñez, 2014: 329-330)—entre ellos, las distintas ediciones de *Rayuela* (Preciado Núñez, 2014: 247-249)—.

Entre los recursos empleados por Cortázar en *Rayuela* (1963) se destacan diversos «aspectos formales de orden lúdico». Siguiendo a Preciado Núñez, en ellos se extrema «visualmente el valor de los signos de puntuación», de manera que estos se vuelven «permeables a la emotividad que representan». Las desviaciones lúdicas de la escritura de Cortázar se extienden a «cambios ortográficos» con los que el autor pugna contra lo que Preciado Núñez denomina la «dictadura visual» (Preciado Núñez, 2014: 430).

Otra tesis reseñable aquí es *El desarrollo literario de Julio Cortázar* (1972). Ramón Más (The Florida State University) estudia *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/modelo para armar* (1968)—y en menor medida *Historias de cronopios y de famas* (1963), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967) y *Último round* (1969)—. De su análisis sobre la narrativa de Cortázar, el autor destaca diversas constantes, entre las que cabe señalar el sentido del humor, el uso de fuerzas extrañas y aniquiladoras, la locura de los personajes o el caos de la acción, el simbolismo del laberinto, el uso del tema de la persecución, la figura del doble o el concepto en sí de figura.

Para Ramón Más, Cortázar desarrolla *ad infinitum* la imagen y el tema del yo, si bien este «no se integra» nunca en su narraciones; por el contrario, «se desintegra en posibilidades de existencia». Muchas de las «transformaciones del yo» que encontramos en los cuentos de Cortázar suponen «un medio eficaz», «válido» y «conveniente en el plano de la creación literaria» para la «exploración metafísica». Según describe el autor, «Cortázar parece obsesionado por la creencia de que su yo» —o el yo en sí— está «limitado a ser siempre el mismo», razón que explica los

intentos de no «resignarse a vivir una sola dimensión existencial» que encontramos en sus relatos y novelas (Más, 1975: 120).

A falta de un mejor lugar, es tarea obligatoria de este apartado mencionar a especialistas en Cortázar que han estudiado las técnicas y recursos empleados por el autor: este es el caso de las obras críticas de Sosnowski y Yurkievich.

Para el primero, los cuentos de Cortázar nos introducen en una «visión mítica de la realidad» en la que se «acepta la posibilidad» del doble —y, por tanto, la de los «intercambios físicos» entre los personajes—. Siguiendo a Sosnowski, existe en la obra de Cortázar un elemento de carácter «primordial» y este hace posible el intercambio físico que encontramos en cuentos como «Lejana»: la «apariencia externa» de las cosas, los «cuerpos y sus investiduras» apenas tienen «una importancia secundaria»; el ser se desdobra porque se manifiesta en formas «corpóreas opuestas» (Sosnowski, 1973: 90).

Por su lado, en el artículo «Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica» encontramos una de las comparaciones más lúcidas de las obras cuentísticas de Borges y Cortázar. Para Yurkievich la gran diferencia entre los cuentos de ambos radica en los «módulos de representación» que «ponen en juego» a la hora de «figurar el mundo» de la acción, así también el «modo del relato» que emplean para el tratamiento fantástico. Los dos autores «muestran la precariedad de nuestro asentamiento mental sobre la realidad» a la par que «desrealizan lo real y realizan lo irreal»; ahora bien, cada uno opera mediante estrategias distintas (Yurkievich, 1980: 154-155).

Yurkievich encuadra a Cortázar en una «tradición romántica/simbolista/surrealista»; para el autor «el texto» es un «sistro revelador» y un «eslabón de la cadena magnética de lo real oculto»; sus cuentos actúan a modo de «psicodrama»: se busca el «exorcismo que desposee de fantasmas»,

la «catarsis» liberadora. La «retórica se subordina a la pulsión» y «la psicologización» del personaje «colinda lo psicótico»; «estrecha» así «el trato con las zonas oscuras» y las «desvela» en un cuento que «desorbita y exorbita» —que «es manotazo, exaltación, coágulo»—. Su estilo² es «contrario» a la «instrumentación borgeana» —«mesurada», «pausada», «pulcra»— (Yurkievich, 1980: 158).

Más allá de los especialistas mencionados, la lista de críticos que han estudiado los recursos y técnicas de Cortázar es inacabable. Se ha podido comprobar que abundan los trabajos que se centran en *Rayuela* y «El perseguidor». Encontramos dos ejemplos de esto en «La máquina musical en *El perseguidor* de Julio Cortázar» (2003) o en *El cómplice. El perseguidor. Arte y poética en Julio Cortázar* (2012).

El primer estudio mencionado es un artículo. En «La máquina musical en *El perseguidor* de Julio Cortázar» González Riquelme analiza «el influjo del jazz» en «El perseguidor»; el artículo utiliza como marco teórico *Mil mesetas* de Deleuze y Guattari, y se sirve de la «terminología específica» del «Jazz» para describir una serie de recursos poéticos de la *nouvelle* (González Riquelme, 2003: 33). Según explica González Riquelme, en el «Perseguidor» existe «una problemática» en torno al «tiempo que consiste básicamente en la oposición entre dos temporalidades»: la primera —«la normal, la habitual»— resulta medible por medio de las unidades «estables del reloj»; la segunda «se manifiesta a través de Johnny Carter: «no se deja medir ni atrapar» por unidades que la mesuren (González Riquelme, 2003: 40).

² Borges «representa lo fantástico ecuménico»: su «ubicua fuente» es «la memoria general de la especie». Para él «lo fantástico es consustancial a la noción de literatura»: Borges concibe al cuento como una «fábrica de quimeras y de pesadillas». Por su lado, Cortázar «representa lo fantástico psicológico»; desarrolla mucho más que Borges a los personajes. En sus cuentos, «las fisuras de lo normal» nos permiten percibir «dimensiones ocultas» (Yurkievich, 1980: 154).

González Riquelme parte de Deleuze y Guattari para distinguir las nociones de «*Cronos* y *Aión*»: alusiones a la mitología grecolatina aparte, el término *cronos* denomina al primer tiempo —el abstracto y medible—; frente al *aión*, que representa el tiempo de la eternidad —el que no puede ser medido ni resulta divisible por medio de las unidades usuales— (González Riquelme, 2003: 41).

Para González Riquelme «el problema del tiempo» que plantea «El perseguidor» es parejo al «problema de la música» —una de las temáticas del relato, a propósito del jazz y de su protagonista músico—; con la lectura de «El perseguidor» tratamos con una «desterritorialización del tiempo» y de su «flujo» que se potencia «a través de la música» (González Riquelme, 2003: 37).

Siguiendo a González Riquelme, existen similitudes entre la estructura musical del jazz y la de la *nouvelle*: «todo el jazz está atravesado por series continuas de fugas de los tiempos estables» a las que se denomina *beat*; con estas fugas se facilita la «improvisación» mediante la que proliferan «líneas melódicas» —el *bebop*— (González Riquelme, 2003: 37). En lo que respecta a «El perseguidor»: «el relato en su totalidad está henchido de bebop»; «la problemática del tiempo tan insistentemente expuesta» en la intriga del relato «no es ajena al jazz y a la manera en que esta música despliega su temporalidad». Como sucede con el jazz —que «toca a los oyentes» y expresa «una tensión rítmica que desborda la música»—, «El perseguidor» posee la capacidad de alterar «la habitual percepción uniforme de las cosas»; ello se consigue mediante la intrusión de elementos que rompen con el ritmo de la acción y también mediante escenas que se presentan como improvisaciones en la biografía de Johnny Carter (González Riquelme, 2003: 37).

González Riquelme concluye en «El perseguidor» se da «un agenciamiento» entre los dominios de la «música» y la «literatura»: «Julio Cortázar despliega el jazz en su escritura»;

«escribe bebop, expresa bebop en narrativa». De esta manera, «el problema del tiempo que se desarrolla en el relato» no puede abordarse plenamente sin mirar al componente musical — a la «máquina musical» que es también una metafórica «máquina de guerra» contra el tiempo— (González Riquelme, 2003: 44).

Por otro lado, en *El cómplice. El perseguidor. Arte y poética en Julio Cortázar* (2012) encontramos un ensayo cuyo fin es acercar al lector a la «fabulación teórica» y a la «comprensión» que Cortázar tenía del mundo, «del hombre y la palabra». Leemos aquí que Cortázar no solo emprende una «búsqueda crítica y creativa» en cuentos como «El perseguidor» —obra en la que se centra el ensayo—: «invita a sus lectores a la recreación continua de la realidad», especialmente mediante la tematización del «tiempo» o el «pensamiento» (Espinosa Cisneros, 2012: 9).

Especialmente en obras como «El perseguidor» —destaca Espinosa Cisneros—, lo que Cortázar «pretendía mostrar» es cómo el tipo de «experiencias metafísicas» con el tiempo «no son exclusivas de gente con alto nivel intelectual»; por el contrario, «también afectan a gente media, mediocre y de escasa sapiencia». Para Espinosa Cisneros «la persecución de Johnny» — protagonista de «El perseguidor»— «se parece» a la búsqueda de Cortázar: tanto la «música» del primero como la «escritura» del segundo suponen «pasajes que conducen desde lo físico hacia lo metafísico», así también puentes que van «desde el tiempo hacia lo eterno» o «desde lo habitual hacia el misterio extraordinario de las cosas» (Espinosa Cisneros, 2012: 10).

Como he señalado, existe una infinidad de artículos y libros que se han aproximado a los recursos y técnicas del autor; por su relación con el tema del tiempo destacaré tres más.

En «Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en *Bestiario* de Julio Cortázar» Sabrina Riva estudia una serie de recursos que se repiten en el primer libro de cuentos del autor. Su fin es mostrar que en ellos los tópicos, motivos, temas «configuran una red temática y de sentido

que permite articular los cuentos como miembros de un todo, y no como narraciones inconexas»: como libro, *Bestiario* es «versátil» y posee una textualidad «compacta» (Riva, 2007: 61-62).

El análisis de la autora presta atención a elementos como la «topología del relato» y sus espacios o los «desplazamientos de la temporalidad». El funcionamiento extraño del tiempo se destaca en los casos de «Las puertas del cielo» —la ensoñación y las «visiones de Marcelo» plantean «una desrealización del espacio y el tiempo»; la memoria transporta al personaje en el espacio y en el tiempo— y «Lejana» —se produce una «superposición de tiempo y espacio» por medio del «desdoblamiento»— (Riva, 2007: 69)

Otro artículo interesante que relaciona el extrañamiento del tiempo con la noción de estructura —del cuento y de la colección de la que forma parte— es «El carácter de literatura desmontable y reutilizable en los cuentos de Cortázar». Ros Soriano y Polo García analizan tres aspectos recurrentes de la obra de Cortázar: la «mutabilidad del yo», la «mutabilidad del tiempo» y la «mutabilidad del espacio». Siguiendo a ambos, la primera se aprecia en cuentos como «Axolotl» o «Lejana» —en los que los «protagonistas intercambian su yo con otro ser»—. La «mutabilidad del yo» permite «conjeturar» sobre la «preocupación metafísica» del autor, que no entiende al «yo» como un «ser inmutable» (Ros Soriano; Polo García, 1990: 243-244).

Para el análisis de la mutabilidad del tiempo se analizan relatos como «El otro cielo», «La noche boca arriba», «Todos los fuegos, el fuego», «Sobremesa» o «Continuidad de los parques»; a propósito de estos se destacan las «frecuentes alteraciones temporales» que tienden a abarcar la «totalidad de la estructura narrativa»; tratamos con «relatos retrospectivos» que de una forma u otra «rompen el marco temporal tradicional». Los autores señalan que esta tendencia a romper con la temporalidad ordinaria de la narración se apoya sobre recursos tales como la fusión de los planos

temporales del lector y del protagonista, «la simultaneidad» de tiempos o el «cruce y la bifurcación en la cronología temporal» de la historia (Ros Soriano; Polo García, 1990: 244).

En lo que respecta a la mutabilidad del espacio, Ros Soriano y Polo García estudian el recurso de los «espacios superpuestos» que «producen una situación de ambigüedad»: por medio de este, «los protagonistas» pueden conjugar «varios espacios físicos» —«La noche boca arriba», «Continuidad de los parques», «Las babas del diablo», «Apocalipsis en Solentiname»— con espacios otros espacios como el onírico—«Siestas», «El río», «Pesadillas»— o con espacialidades imposibles de determinar —«Las puertas del cielo»—. Al no verse resignados a «vivir sólo un yo en solo un espacio y solo un tiempo», «la realidad» que experimentan los personajes de Cortázar es «proteica y multiforme»; transmite una cierta «rebeldía», que caracteriza a su «producción y a su técnica narrativa» (Ros Soriano; Polo García, 1990: 244).

El artículo de Ros Soriano y Polo García toma los recursos destacados para realizar una serie de «gráficos explicativos»; en ellos se pone en relación «la fractura de los libros de cuentos» — *Bestiario* (1951), *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974) — con los recursos mencionados en los «relatos» de las colecciones. De esta manera la mutabilidad del yo, del tiempo y del espacio alcanzan a erguirse como conectores internos de la «composición»; el hecho se corrobora mediante la comprobación de las formas en las que Cortázar «reorganizó el material primitivo» —«eliminando ciertos cuentos», moviendo unos y otros de sitio o «seleccionando aquellos que consideró acordes» con tal o cual colección— (Ros Soriano; Polo García, 1990: 245).

A modo de conclusión de este apartado nos detendremos en el artículo «La procedencia incierta de la voz narrativa (a propósito de *las babas del diablo* de Julio Cortázar)»; se trata de un trabajo que estudia la voz narrativa —y los fenómenos del desplazamiento de la temporalidad que

son implícitos a esta— desde la perspectiva de la teoría de la literatura clásica. María Isabel Filinich se interesa por la experiencia extraña del tiempo que tiene Michel (protagonista de «Las babas del diablo») durante el desenlace, cuando observa una fotografía y se ve inmerso en un «tiempo incontable». Para Filinich, «la narración alterada del orden temporal de los sucesos» y los continuos cambios en la «perspectiva temporal» constituyen dos importantes elementos de «confusión entre lo que está sucediendo ahora» —en la habitación— y «el ahora anterior» que refleja la fotografía. La autora se acoge a *Figuras III* de Gerard Genette para relacionar lo que sucede en la narración con el recurso de la «metalepsis» (Filinich, 2010: 262-263): siguiendo a Filinich, «el movimiento espacial» consigue evocar «metafóricamente el movimiento retrospectivo en el tiempo»; «la figura pone en la escena del discurso una supuesta traslación espacial, hecho posible de ser realizado, para convocar otro movimiento, éste irrealizable, el recorrido inverso del tiempo» (Filinich, 2010: 265). El asunto permite a Filinich esbozar una tipología de metalepsis específica.

Los trabajos de Hartman, Más, Sosnowski, Yurkievich, González Riquelme, Espinosa Cisneros, Riva, Ros Soriano y García Polo y Filinich se han aproximado al asunto del tiempo en la obra de Cortázar y lo han puesto en relación con el mito, el tiempo subjetivo, la música, la espacialidad de la narración o la estructura de la obra.

2. ESTUDIOS DE MITOCRÍTICA: LA DIMENSIÓN MÍTICA DEL TIEMPO EN LA NARRATIVA DE JULIO CORTÁZAR

El trabajo más destacable de esta sección es *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar* (1990), una de las escasas tesis elaboradas específicamente sobre la representación extraña del tiempo en la narrativa de Cortázar. El trabajo se sirve de *El mito del eterno retorno*

(1949) de Mircea Eliade para establecer dos conceptos clave: el tiempo sagrado y el tiempo profano. Estos sirven a Zheyly Mariana Henriksen para analizar la configuración del tiempo en tres cuentos de Borges: «El milagro secreto», «Las ruinas circulares» y «La escritura del dios» (*Ficciones*, 1944). En el primero —dice la autora— el paso del tiempo profano al tiempo sagrado se produce por medio la creación artística (Henriksen, 1990: 33-34); en el segundo, los mediadores del salto al tiempo sagrado son el sueño y la creación de carácter consciente (Henriksen, 1990: 65-66); en «La escritura del dios», la mediación es operada por el símbolo de la palabra sagrada (Henriksen, 1990: 89-90).

Zheyly Mariana Henriksen afirma —con razón— en su tesis que «en la mayoría de las obras de Borges y Cortázar» existe algún tipo de «ruptura del tiempo» (Henriksen, 1990: 5). En lo que respecta al segundo, la autora estudia la dimensión sagrada del tiempo y su acceso en «el perseguidor» (1959) y *Rayuela* (1963). Las experiencias extrañas del tiempo del protagonista de «El perseguidor» se ponen en relación con el acto creativo de la música; su análisis pasa por la adicción del protagonista a las drogas o el viaje en el tiempo que experimenta en el metro. El estudio que Henriksen elabora de *Rayuela* muestra que la distinción entre las dimensiones sacras y profanas del tiempo también se aplican a la célebre novela de Cortázar.

El segundo trabajo más destacable de esta sección corresponde a Norman Adrián Huici; en su artículo «El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar» destaca cómo muchos de los cuentos de Cortázar «se articulan conforme a categorías o esquemas míticos» tales como «el animismo, el eterno retorno» o la «metamorfosis» (Huici, 1992: 403). En el análisis de Adrián Huici «las principales categorías míticas» de los cuentos de Cortázar «son el tiempo y el espacio»; ambos se distinguen «cualitativamente del tiempo y el espacio normales». El espacio «sagrado» o «mítico» se caracteriza por la exigencia de «cierta cualificación a los que quieren penetrar en él»;

por su lado, el «tiempo mítico» se destaca por su «carácter reversible» y por su conexión con el ser primordial: «todas las acciones del hombre primitivo tienden a la recuperación de un tiempo primordial, sagrado» (Huici, 1992: 412). En relación directa con el tratamiento extraño del tiempo de los cuentos de Cortázar, Adrián Huici se interesa por «todos los fuegos el fuego» (1966) y «la noche boca arriba» (1956).

En el primero encontramos un «triángulo amoroso» del siglo XX que «repite término a término» otro que se produjo en la «antigua roma»; «en ambos casos la situación se resuelve con un incendio, lo cual conecta con el concepto de tiempo mítico» en el que «los mismos hechos se repiten sin cesar» —el «fuego que siempre consume a los amantes»— (Huici, 1992: 411).

Por otro lado, Adrián Huici destaca cómo el «mismo esquema opera» en «La noche boca arriba» (1956), donde existe una «ruptura temporal» que conecta el siglo XX con los tiempos precolombinos. La conexión de tiempos se ve corroborada por la una perfecta coincidencia de los «términos» de las historias —«motociclista-moteca sacrificado; médico-sacerdote; operación-sacrificio; bisturí-cuchillo sacrificial»—, que se solapan mediante el «nexo» común de la «posición boca arriba» (Huici, 1992: 411). Para Adrián Huici los sueños y desmayos representan el «agónico intento» del personaje «de zafarse de la rueda» e «instaurar la linealidad frente a esa circularidad que lo arrastra a la muerte» (Huici, 1992: 416).

Además de Henriksen y Huici, existen otros muchos autores que analizan la narrativa de Cortázar sirviéndose de las herramientas de la mitocrítica y que merecen un espacio en este estado de la cuestión. Los dos siguientes trabajos que voy a revisar —Artunduaga; Houvenaghel y Monballieu— toman como punto de partida *El mito del eterno retorno* (1949) de Mircea Eliade; como en el caso de Henriksen o Huici, la obra de Eliade vuelve a proporcionar el marco teórico y

el componente filosófico con el que se encara el examen de los tiempos extraños de los cuentos de Cortázar.

En «El mito del eterno retorno en *Axolotl* de Julio Cortázar», Solanlly Alejandra Artunduaga estudia el cuento «Axolotl» (*Final del juego*, 1956); la autora se sirve de la filosofía del Mircea Eliade (*El mito del Eterno retorno*, 1949) para destacar los «dos tiempos totalmente diferentes» que se representan en el cuento: por un lado, el «tiempo moderno ubicado en París, bajo el frío de la ciudad cosmopolita y saturada de movimiento»; por el otro, el «tiempo mítico que hace referencia a los primeros días de la creación del mundo». «A pesar de las diferencias» que separan a ambos, estos dos tipos de tiempo «coinciden en hechos repetitivos» que permiten relacionar lo que sucede en el cuento con el mito universal del dios moribundo —la deidad que necesita un sacrificio: bien para perpetrar su existencia, bien para renacer completo—. El análisis que desarrolla Artunduaga se centra en las similitudes de «Axolotl» (1956) con el mito azteca de «los cinco soles»; en él, el dios moribundo no es otro que el sol, que exige el sacrificio «Zolot» —«dios de las tinieblas y los monstruos»— (Artunduaga, 2015: 53). Siguiendo a Artunduaga, «la transformación física que sufre el dios Zolot en pez» desempeñaba un papel en la «organización primitiva» del tiempo; marcaba el final de un ciclo y el inicio de otro: «el sacrificio del dios zolot era necesario para encontrar un equilibrio natural» —antes de este acontecía el «caos»; y después, la calma y la «conformación del cosmos»— (Artunduaga, 2015: 55)

El análisis de Artunduaga se interesa por las formas en las que el narrador-protagonista repite el acto mítico del sacrificio del dios Zolot, quien es transformado en pez; concretamente, el personaje desarrolla la obsesiva conducta de visitar el zoo y quedarse con la mirada fija en el acuario del axolotl. En estas visitas se exponen los pensamientos y diálogos interiores del narrador, recursos que nos lo muestran cada vez menos humano y más axolotl. En la intriga del cuento se

repite la imagen del sacrificio por medio del rito de visitar el acuario; este implica una destrucción del yo-humano del narrador, así como el resurgir de un yo-deidad que puede trascender el tiempo y alcanzar la inmortalidad: convertido en pez, Zolot no solo renace, sino que se convierte en el salvador de la humanidad por medio de su sacrificio.

Para Artunduaga, la mixtura del tiempo mítico y el tiempo moderno que encontramos en el cuento permite observar un contraste esencial entre ambos: el «hombre primitivo» entabla una «relación directa con los demás seres de la naturaleza» y vive inmerso en un «tiempo cíclico», es infinito por el «giro» en el que «la muerte da paso» al surgimiento de una nueva vida; frente al hombre moderno, que vive un «tiempo concreto» de «cosas efímeras» y en el que «el retorno después de la muerte» no es posible (Artunduaga, 2015: 55). Como en el mito de Zolot, «Axolotl» (1956) narra la historia del hombre concreto, que debe ser sacrificado para que surja el otro ser —infinito y primordial, convertido en pez—.

En el artículo «El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar» Houvenaghel y Monballieu estudian la incidencia de la imagen arquetípica de la mujer en «*Circe*» (*Bestiario*, 1951). Las autoras se acogen a la «rica tradición del arquetipo de la *femme fatale*» para su estudio; destacan en él que la forma arquetípica sirve como base para la construcción del personaje femenino, y que este atiende a diversas «fuentes» —«artísticas e históricas, antiguas y modernas, bíblicas y paganas, europeas y americanas»—. En «*Circe*» (1951), el arquetipo resulta ser «complejo y contradictorio» debido a la versión «circular del tiempo de Heráclito» en el que se desarrolla la acción (Houvenaghel y Monballieu, 2008: 733-734).

Siguiendo a Houvenaghel y Monballieu, la imagen de la mujer que encontramos en «*Circe*» (1951) mantiene una relación estrecha con la «tradición de la mujer fatal»; esta encuentra en la «teoría heraclitiana del eterno retorno» un elemento que permite su reaparición perpetua en

distintas épocas: el arquetipo aparece «en todos los tiempos y en todas las tradiciones», siendo la *femme fatale* «a la vez la misma y diferente» (Houvenaghel y Monballieu, 2008: 745). El estudio de las autoras se sostiene sobre el análisis de distintos elementos simbólicos; por ejemplo, el «cabello» de Delia es el «símbolo más fuerte y recurrente de la mágica seducción femenina». Sucede lo mismo con el símbolo del «hilo»—«muy presente en las lindas labores de la mujer mortífera»—: «es una referencia simbólica a la muerte» (Houvenaghel y Monballieu, 2008: 735).

Houvenaghel y Monballieu se interesan por la «repetición» y las iteraciones que se refieren a la acción: «determinadas actividades y situaciones» contribuyen a crear el «carácter circular del tiempo en el cuento»; por ejemplo, la preparación de los «bombones y licores», o Delia frente al piano —rodeada de un séquito de «animales»—. En el cuento, la «idea de circularidad temporal» se consigue mediante el «encuentro de mundos distantes» y «se intensifica» con la presencia de elementos que «remiten» —«bajo una forma actualizada pero reconocible»—«a los mitos antiguos de Circe, Eva y las Sirenas» (Houvenaghel y Monballieu, 2008: 745).

En lo que respecta a la representación extraña del tiempo, Houvenaghel y Monballieu destacan que en «Circe» (1951) tratamos con un tipo de tiempo «que no es lineal, sino que se debe entender como un círculo»; en este círculo se parte de la idea de que «todo suceso del universo ha ocurrido ya un millón de veces», por tanto «la historia se repite en un eterno retorno». Las autoras concluyen que, al verse inmersa en este tipo de tiempo extraño, el personaje de Delia consigue «simbolizar todas las Circes del universo y del tiempo» (Houvenaghel y Monballieu, 2008: 745-746).

Otro artículo interesante de mitocrítica aplicada al estudio de la narrativa de Cortázar lo encontramos en «a rey muerto, Rey puesto: la emersión de Dioniso detrás de la figura del minotauro en *Los reyes* de Julio Cortázar» (2016). Spyros Mavridis señala allí que en la literatura

de Julio Cortázar, los mitos clásicos de Grecia «denotan un embeleso cuya impronta se evidencia» en las relaciones que muchos cuentos mantienen «con la mitología y los aspectos dionisiacos de la cultura helénica»: la «deuda para con el mundo griego» de la cuentística de Cortázar «se refleja principalmente en títulos como *Circe*, *Las ménades* y *El ídolo de las Cícladas*» (Mavridis, 2016: 249).

Siguiendo al autor, en la literatura de Cortázar «se establece una isotopía mitológica y antropológica» con la que se «desafía la separación tradicional entre géneros»; el asunto atañe directamente a *Los reyes* (1949), obra que estudia Mavridis sirviéndose de la filosofía de Nietzsche (*Así habló Zaratustra*, 1883) y de Mircea Eliade (*El mito del eterno retorno*, 1951). En el artículo, Mavridis pone especial énfasis en el análisis del símbolo del minotauro, para el que recurre al *Diccionario de símbolos* (1991) de Cirlot (Mavridis, 2016: 249-250). El autor concluye que en *Los reyes* (1949) se pueden observar rasgos compartidos con «la etapa universalista del teatro hispanoamericano», en el que «el mito vuelve bajo la lupa de los dramaturgos como fuente de arquetipos y respuestas para las incógnitas de su tiempo» (Mavridis, 2016: 258).

La lista de trabajos significativos en este campo sigue con el capítulo «el significado mítico de *La noche boca arriba*», del libro *Huellas del mito prehispánico en la literatura hispanoamericana*, 2011). Su autora Rosa Serra Salvat estudia las recurrencias entre los dos planos de realidad que se dan en el cuento «La noche boca arriba». Siguiendo a Serra Salvat los «espacios aparecen unificados» en este cuento la par que los «personajes» y sus actos «se confunden»; «la acción va oscilando de un tiempo al otro sin transiciones» (Serra Salvat, 2011: 299). Para Rosa Serrat Salvat, el juego de la narración consiste en hacer creer al lector que el «tiempo-espacio actual» se corresponde con el tiempo-espacio real; en realidad este se identifica con la temporalidad precolombina. Siguiendo a la autora, el tipo de tiempo de «la guerra florida» posee

un carácter mítico que se relaciona con el del «rito sacrificial»; este tiempo se superpone al contemporáneo hasta confundirse con él y finalmente asimilarlo —como si de un sueño se tratara— (Serra Salvat, 2011: 299-300).

En «Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar» encontramos otro caso de estudio de mitocrítica aplicada a la literatura de Cortázar. Francisco Javier Capitán Gómez se aproxima al estudio del mito de Orfeo y Eurídice en «Manuscrito hallado en un bolsillo» (*Octaedro*, 1974). El autor estudia los «mitemas» que comparten el mito clásico grecolatino y el cuento cortazariano (Capitán Gómez, 2008: 171).

Para Capitán Gómez existe en el relato «una suerte de presente perpetuo». Se construye mediante «perífrasis» con pretéritos y futuros y otorga a la narración —«ese tipo de presente actual y atemporal» con el que se consigue abstraer al lector. En el cuento los recursos son en su mayoría «retrospectivos (analepsis)». Para el autor, el relato posee una estructura circular; su interpretación pende de lo extraño de su título (Capitán Gómez, 2008: 186-187).

En el análisis del relato, Capitán Gómez afirma que Cortázar tiende a subvertir el mito y señala diversos puntos en los que esto sucede (Capitán Gómez, 2008: 192-193); para el autor, el hecho de que «Manuscrito hallado en un bolsillo» comparta mitemas con Orfeo y Eurídice no impide que Cortázar haga y deshaga el mito—yendo hacia dentro de él y trayéndolo hasta el mundo del lector— a su gusto.

El último artículo que voy a revisar en este apartado es «La isla al mediodía de Julio Cortázar» (1976). En él Vilma Madero Prado explica que «el desdoblamiento interior de los personajes de Cortázar trae inevitablemente la superposición de dos o más tiempos simultáneos»; para la autora, dicha «superposición de tiempos» alcanza a ser «más real que la idea de tiempo lineal» a la que el «hombre contemporáneo» se aferra (Madero Prado, 1976: 54).

En su análisis de «La isla al mediodía» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) Madero prado presta especial atención al símbolo de la isla; la autora se acoge a una interpretación jungiana de este, según la cual «la isla es el refugio contra el amenazador asalto del mar del inconsciente», por lo que supone una «síntesis» de la «conciencia» y la «voluntad» (Madero Prado, 1976: 56). La autora también se interesa por la imagen del final del cuento; destaca en ella la incidencia del mito de Egeo, que muere tras una caída al mismo mar en el que fallece el protagonista —tras un accidente de avión— (Madero Prado, 1976: 60).

En sus análisis del tiempo en la narrativa de Cortázar, Henriksen, Huici, Artunduaga, Houvenaghel y Monballieu, Mavridis, Capitán Gómez, Serra Salvat y Madero Prado se han servido de la filosofía de Mircea Eliade, al igual que del estudio del arquetipo y del mito; preceden en este sentido al análisis de los símbolos y mitos que propone esta tesis.

3. BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA ENFOCADA EN EL ESTUDIO DE LA CONFIGURACIÓN DEL ELEMENTO EXTRAÑO DE LOS TIEMPOS DE CORTÁZAR

Tal vez la obra más destacable en torno a nuestro tema sea *Tiempo y narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez* (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos). El especialista en literatura hispanoamericana Pedro Ramírez Mola estudia en ella las técnicas, los recursos literarios y estilísticos que emplean diversos autores para construir los tiempos extraños de sus narraciones. Pedro Ramírez Mola analiza varias obras de Julio Cortázar; establece una progresión —«El perseguidor» (1959), *Rayuela* (1963) y *62/modelo para armar* (1968)— con la que se renueva «el enfoque de la temporalidad» (Ramírez Mola, 1978: 116).

En «El perseguidor» se impone «como problema central» el asunto del tiempo (Ramírez Mola, 1978: 117). La percepción del tiempo del protagonista—anterior a su adicción a las drogas— pone en jaque a la percepción de la continuidad de este (Ramírez Mola, 1978: 121); la música o el metro son verdaderos ascensores «de tiempo» para Johnny Carter (Ramírez Mola, 1978: 123).

Pedro Ramírez analiza *Rayuela* (Ramírez Mola, 1978: 126-127)—destaca su estudio sobre las figuras temporales (Ramírez Mola, 1978: 135)— y *62/modelo para armar* (Ramírez Mola, 1978: 153-154)—expone la importancia de las nociones de progresión y regresión (Ramírez Mola, 1978: 156-157)—. El autor también se interesa por «Los premios» —el protagonista muestra que el «tiempo-espacio es un invento plagado de defectos» (Ramírez Mola, 1978: 124)—.

La obra crítica de Pedro Ramírez Mola contempla a una notable cantidad de autores de la literatura hispanoamericana que experimentaron con la representación extraña del tiempo; su mención es obligada en esta tesis.

La segunda obra cuya mención es obligada es *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica* (Gordon, 1989). En ella encontramos otro estudio más que destacable para nuestro tema. Samuel Gordon se aproxima a distintos autores de la literatura hispanoamericana que han experimentado con el tema del tiempo y con su representación extraña en cuentos cultos, *nouvelles* o novelas.

Los planteamientos de Samuel Gordon son clásicos en lo que se refiere al estudio de los aspectos filosóficos del tiempo —el autor recurre a Kant, Bergson, Heidegger—; su obra aplica la filosofía a la literatura de una notable cantidad de autores. Gordon también propone una aproximación a la dimensión física del tiempo que parte de las teorías de Newton o Galileo.

En *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica* se parte de la existencia de dos representaciones «primordiales» del tiempo; estas se encuentran «separadas o combinadas en diverso grado» pero son constantes en una infinidad de culturas y épocas. «Con o sin repeticiones», tratamos con representaciones del «tiempo cíclico y el lineal», y con la idea del «transcurrir temporal» que se deriva de cada uno de estos tipos de temporalidad (Gordon, 1989: 12).

A partir de estas ideas esenciales, Samuel Gordon establece cuatro tipologías de temporalidad comunes en la literatura hispanoamericana del siglo XX. El primer tipo de tiempo es lineal, aunque tiende a poseer pliegues y alternancias; encontramos este tipo de tiempo en cuentos como «La noche boca arriba» (1956). El segundo tipo de tiempo también es lineal; la característica que marca este segundo tipo es la tendencia a contraerse o dilatarse —lo encontramos en «El milagro secreto» (1944) de Borges o en «El perseguidor» (1959) de Cortázar—.

Por otro lado, Samuel Gordon distingue como cíclico el tipo de tiempo meta ficcional que encontramos en «Continuidad de los Parques». Finalmente, se establece un cuarto tipo de tiempo al que el autor denomina regresivo; su estructura también es circular —tratamos con un tipo de tiempo cíclico— y se ejemplifica con «Viaje a la semilla» (1944) de Alejo Carpentier.

A modo de conclusión cabe resaltar que *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica* incluye comentarios de especialistas como Donald Shaw o Pedro Ramírez Mola, así también los ensayos/conferencias «problemática del tiempo y el idioma en la moderna novela Latinoamericana» (1975) de Carpentier, «Algunos aspectos del cuento» (1971) de Cortázar y «La desintegración del tiempo» (1967) de Ana María Barrenechea.

Otros dos artículos destacables y contemporáneos de nuestro tema son «Reflections on Models of time in Borges and Cortázar» (2018) y «Esto lo estoy tocando mañana: poética del tiempo y de la eternidad en *El perseguidor* de Julio Cortázar» (2021).

En el primero, Louis O. Arata analiza la configuración del tiempo en *Rayuela* (1963) y la compara con la de diversos cuentos y ensayos de Jorge Luis Borges. Cortázar —dice Arata— rompe la narración para absorbernos en una doble visión del tiempo en *Rayuela* (Arata, 2018: 137-138). El autor analiza la estructura narrativa de la novela y da parte del eterno retorno que esta propone al lector en lo que respecta al tiempo (Arata, 2018: 138-139). De Borges, Arata estudia *Historia de la eternidad* (1936), «Nueva refutación del tiempo» (1952), «El Aleph» (1949) y «El inmortal» (1949).

En «Reflections on Models of Time in Borges and Cortázar» Arata se interesa por las *Clases de literatura, Berkeley, 1980*, en las que Cortázar aborda el tema del tiempo centrándose en el recurso del desdoblamiento. Con ayuda de esta y otras obras esboza las tipologías de «el tiempo desde todos lados» (Arata, 2018: 151-152) y el «tiempo de la comuna» (Arata, 2018: 148-149) para referirse a *Rayuela* (1963). A propósito de «El milagro secreto» (1944) de Borges, Arata destaca el papel que desempeña la memoria en la obra de ambos cuentistas.

En «Esto lo estoy tocando mañana: poética del tiempo y de la eternidad en *El perseguidor* de Julio Cortázar» Blanca Santos (2021) destaca cómo «dentro del ámbito hispánico» se han dado numerosos casos de «escritores que se han preocupado por trasponer el hecho musical a su literatura»: la autora ejemplifica mediante los casos de Carpentier, García Lorca, Felisberto Hernández, Juan Rodolfo Wilcock, Daniel Devoto, Eduardo Jonquières, Jorge Bosco o Julio Cortázar (Santos, 2021: 252).

En su artículo sobre «El perseguidor» (1959) encontramos un estudio que «analiza los mecanismos narrativos» con los que la *nouvelle* consigue «plantear una poética del tiempo absoluto» (Santos, 2021: 251). Siguiendo a Blanca Santos, el «metro» es el primer elemento en el que se observa la «oposición entre el tiempo medible y el tiempo percibido»; el segundo elemento con el que se representa la experiencia de la eternidad no es otro que la música: «el tiempo de la música es el tiempo de la felicidad, ya que mediante ella logra el absoluto temporal». Para la autora, el «metro y la música son dos formas de evasión» temporal que se nos presentan desde la primera conversación entre el protagonista y su biógrafo. «Lejos de la idealización del pasado» que se opera mediante los otros dos elementos, el tercero es el «consumo» de drogas y crea «tensión» entre el «presente» —«dominado» por la adicción— y el pasado (Santos, 2021: 253).

En el artículo, Blanca Santos examina las coincidencias que existen entre la biografía del personaje de la *nouvelle* y la de Charlie Parker: se destaca la profesión musical —ambos son saxofonistas—, la adicción a las drogas o la afición por el poeta Dylan Thomas (Santos, 2021: 253-254). A propósito de este último la autora establece una conexión entre «el tiempo poético» de la poesía de Thomas y la «persecución» del «tiempo eterno» en el que se encuadra «la imagen» del protagonista: «como la poesía de Thomas, el frenético *bebop* se convierte en un medio para alcanzar el ideal de lo absoluto a través de la experiencia artística». Por otro lado, Blanca Santos resalta cómo «la idea de trascendencia» temporal queda vinculada con la «simbología cristiana» —«la labor de Bruno, como biógrafo, equivale a la de un evangelista»; el personaje se autodenomina de esta manera en la *nouvelle*—, así como también con el carácter «estático y detenido» del tiempo de la «eternidad» (Santos, 2021: 254-255).

Para Blanca Santos la *nouvelle* «rompe con la temporalidad convencional»; nos sorprende y acerca a lo «fantástico» y a lo «impredecible que desafía incluso las leyes del tiempo». La autora

se interesa por los principales procedimientos que sirven a este propósito y destaca el uso de tiempos verbales —«la estructura en futuro» se combina continuamente «el pretérito perfecto compuesto» y «en un relato de acotada extensión», los cambios «de este tipo» tienen «gran importancia»— y el papel de la música en el relato —se despliega con ella la figura de la «resurrección»; este elemento «acerca al músico» a un «tiempo anterior» a la muerte de sus seres queridos— (Santos, 2021: 256-257).

Otro artículo interesante y relativamente contemporáneo en torno a nuestro tema lo encontramos en «Cortázar, el cuentista» (Echenique, 1999). Leemos allí que «en la desvelada búsqueda de la excepción» a la que nos llevan los cuentos de Cortázar es común que este autor «desorganice el tiempo». Alfredo Echenique revisa allí algunos ejemplos. En «Sobremesa» (*Final del juego*, 1956) se produce una «colisión irreal» entre dos «realidades» incompatibles. «El lector tiene» la constante «impresión de estar frente a dos tableros, desigualmente gobernados» temporalmente: el primero es el reino del tiempo ordinario, frente al segundo, ocupado por el doble del tiempo (Echenique, 1999: 28-29).

El autor también se interesa por otros cuentos con juegos con el tiempo como «El perseguidor» (1959) o «El final del juego» (1956); en ellos, las «anécdotas» que se cuentan «ni por un instante abandonan el carril fehaciente, el minucioso tilde del detalle». El autor relaciona las técnicas empleadas por Cortázar en sus cuentos con la de una vasta tradición de autores —Poe, Maupassant, Chejov, Quiroga, etc.— (Echenique, 1999: 29).

La bibliografía crítica en torno a nuestro tema es amplia y a la vez variada. En «Cortázar cuántico» (2000) encontramos un artículo cuyo fin responde a la «búsqueda de vínculos entre la obra de Cortázar y la nueva física» que surge a partir del trabajo de autores como Max Planck, Einstein, Broglie, Bohr, Heisenberg, Schrödinger o Dirac; de acuerdo con Carolina Ferrer, esta

búsqueda «se justifica» mediante «la importancia del contexto cultural en la gestación de ideas»: «las nuevas teorías se nutren de supuestos emanados de la cultura», de manera que «es posible encontrar» diversos puntos comunes a «áreas aparentemente muy distantes» (Ferrer, 2000: 113).

Según Carolina Ferrer, «el descubrimiento del comportamiento de las partículas subatómicas» implicó importantes cambios en el «pensamiento occidental»; muchos de ellos fueron recogidos por la «creación literaria», que los «elabora estéticamente» (Ferrer, 2000: 117). La autora destaca un «diálogo entre las figuras de Cortázar y la física cuántica»; este «aparece de manera más explícita en *Rayuela*» y permite contemplar «otra realidad invisible que hace tambalear lo aparentemente real y permite la manifestación de lo fantástico» en elementos que tendemos a considerar como «mera coincidencia» (Ferrer, 2000: 114-115).

En los cuentos de Cortázar aspectos como la «realidad», el «narrador», el «punto de vista», los «personajes», el «tiempo», el «espacio» o el «lector» se muestran trastocados «trastocados por la irrupción de la física cuántica», que reemplaza «la lógica de *esto-o-lo-otro* por la de *esto-y-lo-otro*» —como sucede con los nuevos principios de la física cuántica, en los cuentos de Cortázar se hace posible «la coexistencia de posibilidades aparentemente divergentes»— (Ferrer, 2000: 117). La autora se interesa por el experimentalismo del autor en cuentos como «las babas del diablo» (1959) —«el observador altera los acontecimientos»; «los papeles de sujeto/objeto se invierten totalmente cuando el protagonista vuelve a su casa» y «revela» la foto, que «cobra vida»—; «continuidad de los parques» (1956) —«se va creando un continuo entre el mundo del lector» y del protagonista del cuento, que le «novela»; «espacio, tiempo y objetos son tan similares» en los distintos planos del relato que al final en uno y otro que al final «se funden»; «el transcurso del tiempo de la narración avanza junto con la trama de la novela» (Ferrer, 2000: 118)—. Otros cuentos que destaca la autora son «Los pasos en la huellas» (*Octaedro*, 1974) —«el

observador/escritor se ve afectado por el objeto/poeta que investiga, sus destinos se confunden»—, «Fin de etapa» (*Octaedro*, 1974)—«se rompe la barrera clásica sujeto-objeto»— o «Lejana» (1951)—de nuevo las realidades se funden en una sola por medio del «intercambio de mujeres»— (Ferrer, 2000: 119-120). La autora también dirige su mirada a «Axolotl» (1956) o «casa tomada» (1951) (Ferrer, 2000: 120).

Existen dos artículos interesantes que se han aproximado al extrañamiento del tiempo en la obra de Cortázar desde la perspectiva del psicoanálisis. El primero es «Cortázar y los sueños». Antònia Llairó se interesa en él por «el vínculo entre los relatos cortos» y «los sueños» de Julio Cortázar (3); el autor destaca en sus ensayos y entrevistas que muchos de sus cuentos se inspiraron en sueños, pesadillas y ensoñaciones —el caso más célebre es el de «casa tomada» (1951)—. Antònia Llairó señala que en los cuentos de Cortázar el sueño es una «frontera ambigua entre lo fantástico y lo real»; la autora destaca el caso de «La noche boca arriba» —«sueño y realidad» se entrelazan por medio de la «situación traumática»— y la colección *Final del juego* (1956) —se combinan en ella «elementos que reflejan el absurdo» con «la alterabilidad del tiempo» o «la angustia ante la muerte»— (Llairó, 2013: 1-2).

El segundo artículo que se aproxima a la obra literaria de Cortázar y al extrañamiento que el tiempo produce en ella desde la perspectiva del psicoanálisis lo encontramos en el artículo «El sueño de una pasión. Acerca del cuento de Julio Cortázar *El otro cielo*» (1995). En el estudio de «El otro cielo» que proponen Levis de Aconcia, Zak de Goldstein y Jallínsky se analizan las figuras femeninas y las masculinas del relato: destacan de las primeras la «escisión» que las mueve entre la «excitación sexual» y «la ternura». Por su lado, la figura masculina queda vinculada a la «insuficiencia paterna»: su función es «simbólica» porque opera en cuanto que «ordenadora de la construcción» de lo subjetivo (Zak de Goldstein; Levis de Aconcia; Jallínski, 1995: 99-100).

Las tres autoras del artículo también se interesan por «la singular textura del tiempo y la memoria» que muestra «El otro cielo» (1966): los sucesos de la historia «conducen a un singular tiempo donde reina la indecisión del recomienzo» —«el tiempo del psicoanálisis: tiempo en espiral, tiempo en torsión»—. Se destacan aquí la «espiral de paradojas» que presenta la intriga de la historia; en ella, el lector interioriza una sucesión de «imágenes», exteriorizadas mediante «una sucesión de anécdotas reiterativas» (Zak de Goldstein; Levis de Aconcia, Jallínski, 1995: 91-93).

Para las autoras de artículo, la intriga de «El otro cielo» (1966) evoca «un tiempo detenido»: «el autor parece estar narrando siempre una escena íntima»; «la acción transcurre lentamente» —«hay vacíos, huecos, cosas inexplicables, blancos y situaciones silenciadas»— (Zak de Goldstein; Levis de Aconcia, Jallínski, 93). Las «imprecisiones» eventualmente «descubren» un elemento «arcaico» sobre el que se sostiene el «presente solitario y nostálgico» de la narración. Por su lado, el «contorno» del tiempo queda «desdibujado» por un concepto de realidad discernida «por la memoria»; tratamos con una realidad que se recorre como un «laberinto de un mágico»; en su «juego de tensiones» se apunta hacia el «enigma del acechante y peligroso» retorno (Zak de Goldstein; Levis de Aconcia, 1995: 94-95).

Otro artículo interesante se encuentra en «imagen del tiempo. *Prosa del observatorio* y otros escritos de Cortázar». Pérez de Tudela analiza la representación del tiempo en una de las obras menos estudiadas de Cortázar —*Prosa del observatorio* (1972)—; un libro que combina narración, «contenido teórico-literario» y las «fotografías» que Cortázar hizo durante su viaje a la India en 1968 —en concreto, «imágenes» de «distintas perspectivas» del «observatorio» edificado por el maharajá y astrónomo Jai Singh» en 1716 (Pérez de Tudela, 2014: 81)—.

Para Pérez de Tudela, el texto presenta una «gran dificultad» debido a que «escapa a un análisis estructurado»; como sucede con el «anillo de Moebius» —uno de los símbolos de *Prosa*

del observatorio (1972) que analiza la autora—, la obra «no tiene principio ni fin, ni lados» y «las referencias que ofrece» —el «anillo de Moebius», las «anguilas», la «escritura», la «ciencia», «Jai Singh», el «observatorio», el «cielo» y la «tierra»—«se imbrican e interponen» unas con otras para dar en «significado» y un «texto multi e interdisciplinar» que se sostiene «a través de las propias fotografías del autor» (83-84). Pérez de Tudela destaca cómo el «dialogo entre imagen y palabra se hace presente en otros textos» como *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último Round* (1969) o *Territorios* (1978); el recurso sirve para «eliminar la barrera entre el texto verbal que opera en la sucesividad del tiempo y el texto icónico que se da por entero en la sincronidad del espacio» (Pérez de Tudela, 2014: 83-84).

El primer símbolo en el que la autora se detiene para el análisis del tiempo no es otro que las múltiples imágenes del observatorio: «la imagen frontal de la escala remite a la unión entre el cielo y la tierra» —de forma análoga a «pirámides o los obeliscos de la emblemática»—. Por otro lado, «desde una perspectiva lateral y no frontal» el edificio «mide el tiempo puesto que es la sombra de esta edificación» indica la hora. Para la autora, el juego con la imagen presenta un fenómeno de «doble lectura» que se repite en el texto (Pérez de Tudela, 2014: 83): «sea cual sea la propuesta de Cortázar» —destaca Pérez de Tudela— el libro supone un reto y no «por falta de acercamientos» (se han aproximado a él «autores de la talla de Alazraki, Yurkievich, M. Filer o L. Aronne Amestoy» para resaltar su carácter «ambiguo y abierto a múltiples interpretaciones» (Pérez de Tudela, 2014: 83).

El segundo símbolo importante en esta obra es el «anillo de Moebius»; representa una «imagen del infinito» —un «agujero del tiempo» lo llama Cortázar— al igual que el «eterno retorno»; las «anguilas», que son la «materia interna» del anillo, participan del arquetipo universal en su «representación de la ida y vuelta» —acompañada en todo momento de la narración del

«incomprensible» e «infinito esfuerzo» que estas llevan a cabo cuando se disponen a «morir»—. Por medio de la incidencia del simbolismo de las anguilas, el «anillo» representa también la «palabra creadora que emprende un viaje impreciso» —«palabra desatinada, desarrimada que busca por sí misma, que también se pone en marcha entre sargazos de tiempo y semánticas aleatorias»— (Pérez de Tudela, 2014: 84-85).

En *Prosa del observatorio* (1972) «las anguilas protagonizan el relato» y «unen los aspectos literarios con los científicos» —«el texto se nutre» de numerosas «referencias a la ciencia que indaga en la vida oculta de las anguilas» (Schmidt, Fontaine, Callamand, Bauchot)—. Como «imagen duplicada del eterno retorno», la narración del «ciclo biológico de las anguilas» rebosa aquí los «márgenes de la biología» convencional: se convierte en una «metáfora de la vida que culmina» «en un proceso» de carácter «político-revolucionario» —«cuando la anguila parece escapar a su condición física» y adquiere «connotaciones» de «poder»— (Pérez de Tudela, 2014: 88).

Como resultado del análisis, la autora destaca que la imagen del tiempo que encontramos en *Prosa del observatorio* se nutre del potencial semántico de sus símbolos configurantes: por un lado, el «anillo de Moebius» representa «un ir y venir» que se superpone con la imagen de los «dos mundos interrelacionados del macrocosmos y el microcosmos»; por el otro, el tiempo representado se magnifica con la «interrelación temporal» que se produce entre «pasado y el azar objetivo del presente». En dicha interrelación el tiempo se representa como un instante —un «tiempo detenido» o «eslabón en la línea temporal» en el que resuena la imagen de la eternidad y del enigma del tiempo— (Pérez de Tudela, 2014: 88).

En «imagen del tiempo. *Prosa del observatorio* y otros escritos de Cortázar», Pérez de Tudela enriquece su análisis del tiempo mediante la confrontación del tiempo con la representación

del espacio —«que oscila de una realidad a otra»— (Pérez de Tudela, 2014: 90). El asunto no se produce de forma aislada y dan cuenta de ello diversos artículos.

En «Cortázar y los subtes. Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires» de Dhan Zunino encontramos otro artículo dedicado al estudio de la famosa *nouvelle* «El perseguidor» (1959). El autor se interesa en la imagen contemporánea del subterráneo; medio sobre el cual se desarrollan algunas de las experiencias extrañas del tiempo de Johny Carter. Para Zunino, Cortázar «traza» con este recurso una «línea de pasaje entre lo alto y lo bajo»; el subterráneo «es más que un medio de transporte» en el espacio. El subterráneo conduce hacia la «otra ciudad» que se descubre al retornar a la superficie (Zunino, 2005: 5). Zunino revisa los episodios en los que Jonny Carter tiene experiencias extraña del tiempo; al hacerlo, el autor establece relaciones entre el simbolismo del metro, la música y la memoria.

En «Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar» Flora Ovares y Margarita Rojas se interesan por el «problema de la otra realidad» que presentan muchos de los cuentos de Cortázar. Para las autoras, esta «otra cara de la realidad posee un sentido» y un «misterio» que tienen como «camino de acceso» la búsqueda interior: la realidad ordinaria y la otra realidad no son «planos separados»; más bien cada realidad está dentro de la otra. En no pocas ocasiones es el fenómeno del «desdoblamiento» lo que «permite reunir en un espacio» estos dos planos o «zonas invertidas» de lo real. En este sentido, el desdoblamiento opera como un «límite borroso» o un «umbral invisible pero actuante» (Ovares; Rojas, 1999: 5).

Para Flora Ovares y Margarita Rojas no es posible «eludir el problema del tiempo» cuando se aborda la representación de la realidad en los cuentos de Cortázar. El deslizamiento de un plano a otro de lo real «implica un desplazamiento temporal» que puede observarse en cuentos como «La isla al mediodía» (1966), donde la isla («más que un espacio») representa un «estado» —«la

felicidad del individuo»; «la regresión a la infancia y al ayer»— que aleja al «protagonista» del tiempo ordinario y «desacralizado» que vive. Las autoras destacan otros casos, como el de «el otro cielo» (1955): el protagonista de mediados del siglo XX viaja hacia atrás en el tiempo «hasta la guerra franco-prusiana»; o el de «La noche boca arriba» (1956) —«el sueño conduce al motociclista accidentado a la época de los aztecas»— o «Axolotl» (1956) —«el acuario encierra una temporalidad distinta» que se vincula con los «orígenes ancestrales del ser»— (Ovares; Rojas, 1999: 6-7).

En el artículo de Flora Ovares y Margarita Rojas se destaca el simbolismo del portal: este se corresponde con «el ámbito intermediario» que conecta las «dos dimensiones de la realidad» y «se percibe como un túnel» o un «hueco entre dos mundos coexistentes». A la luz del símbolo del portal —la zona de tránsito entre los dos mundos— se analizan cuentos como «Las babas del diablo», «Lejana», «Axolotl», «La isla al mediodía», «Lejana» o «La noche boca arriba». En ellos, se destaca la labor del «espectador», verdadero portal o «pliegue entre ambos mundos»: el lector se imagina la realidad de los personajes de la historia y abole con ella toda «dicotomía espaciotemporal»; se sitúa en un mundo «otro» que le parece «extraño» o «fantástico» (Ovares; Rojas, 1999: 10).

El tema del tiempo ha abordado por autores que han centrado sus análisis en la configuración de los personajes, en los símbolos o en la estructura de los libros y narraciones de Cortázar. En «Laberintos de tiempo y arena. Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar» Inmaculada López Calahorro estudia la «relación entre los textos de Francisco Ayala, Julio Cortázar y Jorge Luis Borges» tomando como «eje común» la figura del «laberinto». La autora desarrolla un análisis de las intertextualidades que se producen entre *El hechizado* (1993) de Ayala, «La casa de Asterión» (*El Aleph*, 1949) y «Casa tomada» (1951) (López Calahorro, 2009: 157).

Con el eje común de la figura del laberinto, López Calahorro explora también las relaciones personales y vitales que estos mantuvieron.

Para López Calahorro, sucede con los «personajes de Cortázar» —también con los de Borges y Ayala— que al estar inmersos en sus propios «laberintos o casas», estos van quedándose «fuera del tiempo cotidiano»: contribuyen a esta abstracción del tiempo ordinario las «actividades» —tejer y leer en «Casa tomada» (1951)— que los personajes llevan a cabo de forma obsesiva (López Calahorro, 2009: 167).

Otro ejemplo es «Un encuentro a deshoras: discurso y tiempo en *Deshoras*, de Julio Cortázar». Sae-Yie Park destaca allí que «los juegos con el tiempo», la «incertidumbre» de este y de la «realidad que se vive» constituyen sendas «constantes» en la literatura cortazariana desde «El perseguidor» (Park, 2005: 3) La autora realiza un análisis de *Deshoras* (1982).

Sae-Yi Park analiza los juegos de significados que los distintos relatos entablan con el título de la colección; también las voces narrativas o la incidencia de los símbolos del «sueño» y la «noche» (Park, 2005: 4). Para Sae-Yi Park el título «alude a un tiempo *ab origine*» que permite «reconocer» diversas características y «peculiaridades en la configuración de los personajes»; en otros casos se trata de un «desajuste» o de una «falta de conciencia» del tiempo (Park, 2005: 5).

Tomando como punto de partida las semejanzas de los relatos, Sae-Yi Park afirma que *Deshoras* (1982) en su «conjunto» posee un «equilibrio» que abarca el manejo «temático» y el tratamiento del «tiempo»; para la autora se puede hablar de una «estructura global» que ata los cuentos de *Deshoras* (1982) (Park, 2005: 12).

En «Julio Cortázar: la imposición del presente o la impostura de la memoria» Oscar Javier González analiza los cuentos «Ahí pero dónde, cómo» y «Los pasos en la huella» (ambos en *Octaedro*, 1974). En ellos encontramos «mundos posibles dinamizados por la construcción de la

memoria» y un tiempo extraño en el que «el presente está atado al pasado» y los protagonistas «no pueden escapar». Más concretamente, «el pasado transgrede su espacio cronológico y vital» en sendos cuentos: «se desdibuja en el tiempo presente» y se asienta lo más cotidiano del individuo, «que no puede desligarse de su historia» (González Molina: 18). El artículo pone en relación la intriga de los cuentos destacados con *La memoria, la historia y el olvido*, de Paul Ricoeur.

Para no alargar más este estado de la cuestión, mencionaré a modo de ejemplo —y conclusión— un artículo que se ha interesado por el elemento extraño de los tiempos de Cortázar de forma transversal. Como he señalado, la bibliografía crítica que versa en torno al tema del tiempo es inmensa. En «Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes» Matías Barchino Pérez estudia el «tratamiento del tiempo» en los últimos cuentos de terror de Carlos Fuentes: para el autor, este es «uno de los grandes problemas de la narrativa hispanoamericana del siglo XX» y «ha encontrado múltiples formas y soluciones». Siguiendo a Barchino Pérez, lo que caracteriza al tratamiento al tiempo en el cuento hispanoamericano del tiempo es el «conflicto» constante que su representación mantiene con la de «la cronología habitual»; encontramos así que los cuentos de Borges, Cortázar, Rulfo o Carpentier incluyen sistemáticamente «tiempos lineales con pliegues y contracciones», «tiempos cíclicos y regresivos» y todo tiempo de «juegos temporales» (Barchino Pérez, 2005: 31).

En su estudio sobre Carlos Fuentes, Barchino Pérez señala que encontramos en muchos cuentos de Borges o Cortázar el uso de «temas o personajes Indígenas» —«la escritura del dios» (1944) o «La noche boca arriba» (1956)—, y que este sirve como trasfondo para desarrollar todo tipo de juegos con el tiempo —«el uso gentilicio de *moteca* es una ingeniosa broma de Cortázar al contrapuntear dos planos temporales y enfrentarlo a un motorista contemporáneo»— y «paradojas» temporales (Barchino Pérez, 2005: 32).

4. CONCLUSIONES

Faltan muchos autores por revisar en este estado de la cuestión. Su futura inclusión (cada capítulo posee su propio estado de la cuestión) justifica que no haya aludido a muchas obras de especialistas y críticos significativos.

Con todo, ha quedado constancia de que el asunto del tiempo narrado se ha estudiado ampliamente en la narrativa de Julio Cortázar; igualmente, que los autores que se han enfrentado a su carácter extraño han tendido a partir de las herramientas de la mitocrítica, la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis y la teoría literaria.

Esta tesis pretende llenar el hueco que surge de la desigual atención que ha recibido el extrañamiento del tiempo en la obra de Cortázar. Los trabajos mencionados exponen una cantidad considerable de herramientas útiles para este estudio. Con todo, salta a la vista que solo Más se detiene —y sucintamente— en *Historias de cronopios y de famas* (1962); la configuración del tiempo en los microrrelatos del autor apenas ha sido estudiada. Los trabajos reseñados no han partido de la filosofía del tiempo y la narración de Paul Ricoeur ni del estudio de mitocrítica y mitologías comparadas *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell (1949); sí lo han hecho *El mito del eterno retorno* de Eliade (1949), herramienta que compartimos por su carácter filosófico y fundamental. Mi estudio complementa a los que ya existen porque está centrado en el análisis de los recursos literarios de las obras del corpus —símbolos, tópicos, metáforas— y en el componente filosófico y metafísico de sus tiempos.

CAPÍTULO 1. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS* (1962)

Para el estudio de la representación del tiempo en *Historias de cronopios y de famas* (1962) he dividido el capítulo en siete apartados.

En el primero introduzco la colección, que se divide en cuatro secciones. La introducción incluye una sucinta incursión en la bibliografía crítica que ha analizado la poética de la narración hiperbreve; el asunto se debe a que muchas de las ficciones de *Historias de cronopios y de famas* son microrrelatos.

En el segundo apartado elaboro un estado de la cuestión; se puede apreciar que la bibliografía crítica que versa sobre *Historias de cronopios y de famas* tiende a relacionar la colección con la trayectoria literaria del autor, con el uso poético del lenguaje y los juegos con el sentido de las palabras; finalmente, con la representación extraña del tiempo.

El tercer apartado está centrado en el análisis de los microrrelatos que componen la primera sección del libro —«Manual de instrucciones»—; me interesan especialmente los casos de «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj».

El cuarto apartado analiza la configuración del tiempo en el conjunto de cuentos breves y microrrelatos que componen la segunda sección del libro —«Ocupaciones raras»—. Las propuestas más significativas de tiempos extraños se sitúan en «Los posatigres» y «Conducta en los velorios», los dos cuentos que cierran la sección; por su lado, los análisis de «Simulacros», «Etiqueta y prelaciones», «Correo y telecomunicaciones», «Pérdida y recuperación del pelo», «Tía

en dificultades» y «Tía explicada o no» aumentan la legibilidad de estos y arrojan luz sobre elementos implícitos a la configuración de sus temporalidades.

En el quinto apartado analizo la representación del tiempo en la tercera sección del libro —«Material plástico»—. Para ello me centro en el estudio de los microrrelatos y cuentos breves «Trabajos de oficina», «Conducta de los espejos en la isla de Pascua», «Acefalia», «Propiedades de un sillón» y «Cuento sin moraleja».

El sexto apartado indaga en las representaciones del tiempo que encontramos en la última sección —«Historias de cronopios y de famas»—. Son especialmente relevantes los casos de «Tristeza del cronopio», «Viajes», «Eugenesia», «Relojes» y «El almuerzo».

El último apartado concluye el capítulo.

1. INTRODUCCIÓN

En *Historias de cronopios y de famas* (1962) encontramos una de las obras más experimentales de Cortázar. Tratamos con una colección compuesta por relatos cortos y microrrelatos que se divide en cuatro partes: «Manual de instrucciones», «Ocupaciones raras», «Material plástico» e «Historias de cronopios y de famas». Aunque en cada una de ellas el tema del tiempo se aborda desde relatos particulares, existen tres criterios que dan unidad a este en las secciones, así como en la colección de cuentos en su conjunto. En primer lugar, las representaciones del tiempo se caracterizan por estar dotadas de una forma extraña; poética, creativa, paradójica en la medida en la que combinan el absurdo con lo filosófico, o lo erudito con lo más cotidiano de las situaciones del día a día.

La primera característica nos lleva hacia la segunda; al representar el tiempo de una forma extraña en una situación conocida, la constancia de sus reglas particulares contribuye a la creación

del ambiente fantástico que caracteriza a la colección. La tercera y última característica que da unidad a las múltiples representaciones del tiempo que encontramos en *Historias de cronopios y de famas* es la autonomía con que cada una de ellas se exhibe (en cuanto que fruto del juego con las formas de la historia en el relato breve y el microrrelato). Esta última característica hace que el asunto del tiempo sea uno de los que más insistentemente nos acompañan a lo largo de la lectura de la colección; la obra plantea toda una gama de juegos con este: muestra una visión panorámica, cómica y a veces patética de lo que el tiempo supone en la vida humana. El análisis de los recursos poéticos empleados por el autor para la elaboración de los tiempos extraños —temas, metáforas, símbolos, tópicos o imágenes arquetípicas— nos ocupará a lo largo de todo el capítulo.

Otro aspecto fundamental que analizaremos en varios de los cuentos de *Historias de cronopios y de famas* es cómo se cuestiona el concepto de mundo. El tratamiento que Cortázar da a este es bastante similar al que se concede al tiempo. Analizado el tema del espacio, nos percatamos rápidamente de que muchos de los cuentos que no abordan el tema del tiempo de forma explícita contribuyen a la comprensión de las representaciones extrañas de este que sí encontramos en otro notable número de relatos; y, como veremos, no existe una sola sección del libro en la que el tema del tiempo y su representación extraña no se aborden de una u otra manera.

Cada sección dispone de un conjunto de cuentos en los que el factor estrella resulta ser el espacio antes que el tiempo en sí; en ellos se nos muestra una red de recursos que son fundamentales a la hora de desenmarañar los misterios del tiempo y sus formas extrañas en aquellas historias en las que este sí es el indiscutible protagonista. La profunda relación que el extrañamiento del tiempo mantiene con el espacio exige que miremos hacia el modelo de mundo que habitan los personajes para que este resulte comprensible o descifrable; la paradoja funciona también a la inversa, ya que las representaciones del tiempo que encontramos en cada sección

hacen más tangibles los modelos de mundo que surgen de la interconexión de los relatos. Al margen de la unificación dada por el autor —que divide la obra en secciones— encontramos en los recursos simbólicos y poéticos una serie de aperturas que invitan a relacionar y a comparar entre sí los mundos y tiempos de cada parte del libro.

Sea de forma implícita (a través de la red de recursos) o explícitamente (mediante criterios temáticos), encontramos en *Historias de cronopios y de famas* una colección de microrrelatos que tienden a conectarse entre sí. Los criterios que unifican claramente la primera sección, la segunda y la cuarta nos permiten distinguir los microrrelatos y cuentos de *Historias de cronopios y de famas* con respecto de las novelas y *nouvelles* del autor; las últimas tienden a exhibir una autonomía total que las plantea como un todo aislado, autónomo y autosuficiente³. Debido al grado de uniformidad que presentan los cuentos en las secciones señaladas de *Historias de cronopios y de famas*, pareciera de hecho que estas constituyen una experimental *micro-nouvelle* o un cuento fraccionado; es decir: una *nouvelle* o un cuento largo dividido en microrrelatos, que lo componen a modo de *collage*.

Por otro lado, la red de recursos de la que se sirve el autor para elaborar el libro la encontramos presente en la totalidad de su obra; esta nos permite relacionar relatos dispares o pertenecientes a colecciones distintas, de manera que trataremos de sacarle partido para comparar o aludir a *nouvelles* o cuentos del autor que presenten similitudes con los expuestos, o que puedan ser traídos a colación a propósito del tema del tiempo.

³ Cabe señalar aquí, como una cierta excepción a la regla, la relación que entablan *Rayuela* (1962) y *62/ modelo para armar* (1968) —el proyecto poético de la segunda se describe en el capítulo 62 de la primera—. Por lo demás, no es extraño encontrar cuentos, relatos y microrrelatos que conectan entre sí distintas colecciones: este es el caso de *Queremos tanto a Glenda* (1980) y *Deshoras* (1982) —el relato-prólogo de la segunda («Botella al mar») se relaciona con el cuento «Queremos tanto a Glenda» de la colección homónima—. También el de los cronopios, que continuaron apareciendo en la narrativa del autor.

El último aspecto que vamos a tratar se refiere a la propia estructura de la colección; como se habrá percatado el lector, no es posible abordar el asunto del tiempo en ella sin tratar de una forma u otra esta cuestión. A pesar de la autonomía que presentan los microrrelatos y cuentos que componen *Historias de cronopios y de famas*, todas las secciones se organizan mediante criterios que tienen que ver con el juego con las formas de la historia en el relato breve. Por ejemplo: así como el libro dispone de una apertura⁴, cada una de las secciones posee un primer cuento con una función similar; estos prólogos-aperturas prefiguran al lector un ambiente, un mundo y un tiempo extraño que se extiende a lo largo de la sección y que resuena en los relatos de la colección en su conjunto. También los últimos cuentos de cada parte presentan una función de cierre con respecto del mundo, del ambiente y del tipo de tiempo que se nos abrió con el primero. Por supuesto, esto no quiere decir que los cuentos intermedios no sean importantes o que lo sean menos; cada uno de los relatos contribuye a su manera a crear la atmósfera que se extiende a lo largo de la sección y que se abre a la comparación —junto con las propuestas de mundos y de tiempos— con lo que sucede en las demás —una vez la sección ha concluido—.

Como sucede en cada cuento, encontramos que cada sección dispone de una autonomía que se resulta observable mediante criterios formales o internos a la historia. Por ejemplo: la primera sección se caracteriza por el uso de imágenes surreales; el tiempo extraño y el mundo surrealista que se nos exponen aquí implican un juego exclusivamente con las formas del microrrelato. En la segunda sección, la estética surrealista de la anterior queda abrumada por el predominio de la atmósfera kafkiana de las historias que se nos relatan; el mundo y el tiempo que se nos presenta allí implican un juego que no es exclusivo ni con las formas de la historia del cuento breve, ni con las del microrrelato.

⁴ En última instancia, la excepción a la regla es la sección «Historias de cronopios y de famas»; esta se divide en dos partes, siendo la primera la que funciona a modo de apertura.

Por otro lado, la principal característica de los mundos y los tiempos que se exponen en «Material plástico» es la oposición que estos plantean con respecto a los criterios de unidad que organizan las secciones anteriores: no existe un manual, ni una familia ni un mundo utópico que unifiquen temática o formalmente esta sección. Así como «Material plástico» combina juegos con las formas de la historia del microrrelato y del cuento breve, encontramos en la sección los recursos que han predominado en las anteriores, al igual que otros completamente nuevos.

La última sección de *Historias de cronopios y de famas* no es en vano homónima al título del libro; aunque los cronopios continuaron apareciendo en sus algunas de las obras posteriores de Cortázar, «Historias de cronopios y de famas» tiene la función de cerrar el libro en su conjunto. Lo arquetípico y lo mitológico unen aquí elementos de la tradición clásica con los recursos que caracterizan a las utopías contemporáneas; esto es: los juegos con el tiempo, el espacio y el lenguaje.

La paradoja de la autonomía y de la unidad de cada cuento y sección encuentra una solución razonable cuando analizamos el asunto del tiempo parejo al del espacio. Al proceder de esta manera, la noción de estructura se vuelve poderosa porque nos permite aislar y concretizar lo que sucede en cada caso; también relacionar estos con otros casos similares o distintos. Frente a la unidad formal que se impone con cada sección, el uso de tópicos, figuras y recursos simbólicos rema en favor de la porosidad y la interconexión de los cuentos y las secciones en un todo; este todo resulta más tangible cuanto más se opera la comparación.

Dos metáforas de *Historias de cronopios y de famas* nos ayudan a comprender mejor el carácter relacional que los cuentos y secciones de la colección mantienen entre sí, sin que este dañifique la unidad y la autonomía formal de los cuentos o de la estructura general de la obra. La primera de ellas la encontramos al inicio del libro, en la apertura del «Manual de instrucciones».

Se nos describe allí un hotel que es metáfora del mundo: sus ventanas permiten contemplar las distintas estancias de este en cuanto que fracciones aisladas; frente al mundo-hotel, que implica una visión del conjunto, así como una superposición unitaria de lo heterogéneo. La segunda metáfora la encontramos en «Instrucciones para dar cuerda al reloj», uno de los microrrelatos de la primera sección que resultan más significativos para el asunto del tiempo. Se nos habla aquí de un abanico que es metáfora de la vida: sus pliegues representan las fracciones o estadios de esta (desde la niñez hasta la senectud, pasando por la juventud y la madurez), así como el abanico en sí simboliza la unidad de lo heterogéneo de esta.

Para atar el asunto del espacio (esto es: las propuestas de mundos de la acción en las que cada cuento nos sitúa) al de la representación extraña del tiempo bastará con aludir al concepto de cronotopo de Mijaíl Bajtín: este contempla un análisis unitario de ambos elementos ya que plantea como inseparables las formas con las que uno y otro se representan en la narración y en el arte.

Al margen de la unidad de la que dispone cada relato, la estructura de la obra propone claramente cuatro propuestas de mundo y de tiempo. El primero se corresponde con un mundo que requiere instrucciones: estas poseen la capacidad de transformar lo cotidiano en extraño; y lo extraño en algo que resulta íntimamente conocido. El segundo es un mundo kafkiano o mundo al revés. Al recurrir a la teoría de los mundos posibles de Lubomir Doležel, encontramos que este se define más concretamente como un mundo híbrido; en él coexisten sucesos cotidianos y localizaciones reales con elementos de fantasía a los que no se les puede dar una explicación sobrenatural porque la frontera que separa al mito de la realidad se encuentra diluida (Doležel, 1999: 264-265). El mundo de la tercera sección es plástico, como el propio título de esta indica: no existe un criterio externo a la propia porosidad de este que permita unificar lo heterogéneo de los relatos que se aglutinan aquí; lo extraño se superpone con lo metafórico, lo desconocido y lo sobrenatural

para mostrar un mundo imposible en el que todas las propuestas de mundos posibles existen a la vez. La última sección nos sitúa ante un mundo utópico, habitado por tres tipos de criaturas; la conducta y la psicología de cada una de ellas nos invita a participar de su visión particular del mundo y del tiempo, siendo estas bien distintas en unas con respecto de las otras.

Ya que muchas de las ficciones que componen *Historias de cronopios y de famas* son microrrelatos, adentrarme en la colección exige una somera incursión en textos críticos dedicados específicamente a abordar su poética; retomo esta donde la dejaron autores del calibre de David Roas o Ana Calvo.

Para el primero, «el microrrelato no es una forma que nace, como buena parte de la crítica ha señalado, con el Modernismo hispanoamericano y se desarrolla (con conciencia de género) literaturas en español a partir de la década de los cuarenta»: por el contrario, se trata de «un proceso general de la narrativa breve occidental iniciado en la segunda mitad del siglo XIX» (Roas, 2008: 70). El enfoque con el que Roas aborda el asunto ya pone de manifiesto la que podemos considerar la gran controversia: ¿Es el microrrelato un género autónomo y perfectamente distinguible del cuento breve? ¿Está su evolución histórica atada o condicionada por otros géneros sumamente breves, como el aforismo, el refrán o los *exempla* de la tradición medieval?

«Para determinar el estatuto genérico del microrrelato» —dice Roas— es necesaria una «descripción morfológica y estructural», así como también un estudio de los «elementos implicados tanto en la producción como en la recepción textuales en una doble dimensión sincrónica y diacrónica»; perspectivas a la que es preciso sumar una postura «comparatista» ya que «los géneros y subgéneros son categorías colectivas, históricas y supranacionales» (Roas, 2010: 12).

De la postura en torno al microrrelato que defiende Roas me interesa su fijación en aquellos críticos que «no hablan tanto de género como de una forma extrema y experimental del cuento»; tal es el caso de autores como Stevick o Howe, quienes advierten «que la diferencia entre el cuento y el microrrelato es solo de gado» (Roas, 2010: 13). Siguiendo a Roas, «la descripción morfológica del cuento ha evidenciado de forma muy detallada cuáles son sus características formales y estructurales recurrentes»; por su lado, el estudio autónomo del microrrelato plantea «el problema esencial» de que sus características formales y estructurales «no son exclusivas del microrrelato, sino que aparecen también en el cuento (de forma individual y combinadas) y con la misma función». Entre los rasgos compartidos por ambos tipos de historia se encuentran «la escasa caracterización de los personajes (a veces reducidos al anonimato o a ser simples arquetipos), la condensación de la acción mediante la elipsis, los juegos formales y temáticos con el título», «la especialización del espacio» o «la importancia de la apertura y el cierre»; para Roas, estos son precisamente los «recursos que pone en juego el cuento para conseguir su forma narrativa breve» (Roas, 2010: 16).

Cuando uno mira hacia el microrrelato se percata de que estos «rasgos» quedan intensificados «al máximo» en él; de esta intensificación se deriva una «hiperbrevidad» que «despoja» a la narración «de cualquier elemento no imprescindible (como la descripción de espacios y personajes o la fijación del tiempo)»; el asunto conduce hacia la «desrealización de la historia» con la que es posible explicar «la dimensión absurda o fantástica que suelen tener muchos microrrelatos». Esta desrealización —matiza el autor, antes de insistir en que «ninguno de estos rasgos» resulta ser «exclusivo del microrrelato»— «otorga al texto un valor metafórico, simbólico, que es donde radica todo su efecto» (Roas, 2010: 16).

A propósito de la compilación de Roas *Poéticas del microrrelato* (2010) merece ser traído un elemento común de este con el cuento: la forma «abierta en lo que se refiere a su interpretación». La estructura «cerrada» del microrrelato «no implica que su dimensión semántica esté completa»; «el cuento moderno, por su necesidad de economía, muestra una clara tendencia a dejar que el lector infiera o complete los significados sólo sugeridos» (Roas, 2010: 22). En los microrrelatos de Cortázar —un caso relevante de mi corpus es «Trabajos de oficina»— se aprecia esta apertura de la significación del texto; apertura que prevé un lector con el que se juega.

Otro aspecto que interesa a Roas en la obra mencionada es la supuesta «proximidad con la poesía» del microrrelato; un «rasgo que suele ser destacado en las definiciones del microrrelato» y que no resulta del todo obvia cuando tratamos con un autor como Cortázar —entre muchas otras cosas, conocido por el carácter poético que llega adoptar su prosa—. El supuesto «se basa en la idea» —«errónea» para Roas— «de que la máxima exigencia lingüística, retórica y estructura es propia de la lírica» (Roas, 2010: 19). «Examinados los rasgos discursivos, temáticos y pragmáticos aducidos por la crítica como caracterizadores del microrrelato», Roas concluye que «el único rasgo que verdaderamente podría diferenciar» el cuento del microrrelato «es la hiperbrevedad» del segundo; siguiendo al autor, «es cierto que dicha hiperbrevedad condiciona las potencialidades morfológicas y estructurales del microrrelato», si bien no hay que olvidar que tratamos con «las mismas potencialidades del cuento llevadas a su máxima expresión: condensación, intensidad, economía de medios» (Roas, 2010: 25).

La postura opuesta a la esgrimida por Roas es defendida por Ana Calvo en *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* (2012). Leemos allí que la caracterización genérica sirve para orientar «la lectura de los diferentes textos literarios», entre ellos el microrrelato (Calvo Revilla, 2012: 27). Ana Calvo se propone esclarecer la

terminología que demarca los límites de la narración «hiperbrevé»; destaca la «carga de profundidad» que «retumba» —sin estallar «en la superficie»— (Calvo Revilla, 2012: 19) o el carácter de «totalidad» y «microcosmos» que se enclaustra en su «forma cerrada» (Calvo Revilla, 2012: 23). Un aspecto que interesa especialmente a la autora y que distinguiría al cuento de la ficción hiperbreve es el auge que la última ha tenido con el surgimiento de las nuevas tecnologías de la información; la llegada de Internet ha implicado la multiplicación de autores que cultivan el género; para Ana Calvo, esto se debe a las «posibilidades desautomatizadoras» que brinda la «textualidad digital», ellas sustancialmente aprovechadas por el género de lo hiperbreve —y, como norma general, por todo lo que puede abarcarse con una sola mirada— (Calvo Revilla, 2012: 30-31).

Otros capítulos de *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano* (2012) resultan de interés para esta tesis: por orden de revisión, voy a detenerme sucintamente en el prólogo —de Fernando Aínsa—, y también en los capítulos «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica» —de Teresa Gómez Trueba—, «Reescrituras del mito en los microcuentos» —de Rosa Fernández Urtasun— y, finalmente, en «Los microrrelatos de Ana María Matute» —de María Dolores Nieto García—.

En el prólogo de la compilación leemos que una postura histórica en torno a lo que entendemos por microrrelato nos permite plantear al «aforismo» o al «apoteagma» como sus antecesores genéricos; Fernando Aínsa, autor de este, cita a Cortázar para definir la ficción superbreve en cuanto que «forma autónoma y autoexplicativa que recorta un espacio propio, como una fotografía» (Aínsa, 2012: 11-12).

Además del prólogo y del citado capítulo de Ana Calvo, es destacable para lo que vamos a encontrar en *Historias de cronopios y de famas* (1962) el capítulo «Entre el libro de microrrelatos y la novela fragmentaria: un nuevo espacio de indeterminación genérica»; Teresa Gómez Trueba se interesa por la estructura narrativa que tiende ordenar interiormente al «libro de microrrelatos»: el concepto de «fragmentariedad» de David Lagmanovich —esto es: el «procedimiento de composición del libro» que no implica la composición individual de «cada una de sus unidades constituyentes»— permite a la Gómez Trueba proponer distintas colecciones de microrrelatos en cuanto que *collages* o puzzles compuestos por varios «trozos» o «fichas». La propuesta de Gómez Trueba aumenta la legibilidad del libro de microrrelatos y aboga por un concepto de estructura que trasciende a la de la propia pieza de carácter hiperbreve (Gómez Trueba, 2012: 37-38).

De no menor interés resulta el capítulo «Los microrrelatos de Ana María Matute», de María Dolores Nieto García; la autora analiza las minificciones de Ana María Matute y las relaciona con la tradición medieval de *exemplum*. Para Nieto García, el *exemplum* comparte con el microrrelato «una estructura que solamente adquiere significación en la correlación establecida entre los elementos narrativos y los principios ideológicos o éticos que se pretenda destacar»; para la autora, tanto los *exempla* medievales como las microficciones comparten —«en mayor o menor medida»— «la brevedad, el carácter festivo o de entretenimiento», el principio «metafórico» o «el final en adecuación con el principio moral subyacente» (Nieto García, 2012: 156).

El último capítulo de la obra referenciada que voy a mencionar es «Reescrituras del mito en los microcuentos», de Rosa Fernández Urtasun. La autora revisa la bibliografía crítica que existe en torno a las reescrituras del mito clásico en el microrrelato; se tiende a coincidir aquí en que la minificción supone una «reacción artística contra los discursos de poder», y que esta opera con el

objeto de «desautorizar y desmitificar los relatos trágicos o heroicos» aportando «versiones subjetivas» (Fernández Urtasun, 2012: 76-77).

A propósito de la incidencia del mito en la minificción hispanoamericana leemos en «Inversión de los mitos en el microrrelato hispanoamericano contemporáneo» de Francisca Noguero Jiméneez (1994) que «el autor de microrrelatos recurre a los mitos para evocar, con gran economía verbal, una red de ideas que forman parte del imaginario colectivo universal». Para Noguero, estas formas son «elípticas» y «comunican fundamentalmente a través de la connotación»; asimismo, tienden a la desacralización de las «historias refrendadas por la tradición» (Noguero Jiméneez, 1994: 204).

Expuestas las heterogéneas posturas de los teóricos del microrrelato, retomo la cuestión del extrañamiento del tiempo en los cuentos breves y largos, así también en las ficciones hiperbreves de *Historias de cronopios y de famas* (1962). En mi estudio, mostrar una temporalidad extraña en una pieza sumamente breve hace que esta se vuelve más aprehensible que cuando tratamos de abarcarla en un cuento largo. En el caso del microrrelato, se verá que los tópicos y metáforas suelen ser los materiales privilegiados para la elaboración del elemento extraño; en otras ocasiones, la clave resulta ser la filosofía o el tratamiento de la imagen —absurda, arquetípica o surreal—.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

El estado de la cuestión divide la bibliografía crítica en torno a la colección *Historias de cronopios y de famas* (1962) en cinco partes. La primera de ellas analiza los trabajos de Manuel Durán (1965), Luis Hars (1975), Martínez Andrade (1994), Martha Canfield (2005) y García Martín (2014); todos ellos centrados en la génesis de los cronopios y en la relación de estos con la trayectoria del autor como cuentista. Por su lado, la segunda parte aglutina aquellos artículos que

permiten relacionar la obra de Cortázar con la tradición, la innovación, la técnica y, más concretamente, el vanguardismo que destila *Historias de cronopios y de famas* (1962); reviso aquí los artículos de Marcelo Morello (2006), Deerie Sariols Persson (2012), Dobák-Szalai (2012), Chihaiia Matei (2018) y Eduardo Camassa (2019). La tercera sección es la más corta; la componen los artículos de Flavia Braga (2010) y Julio Cabrera (2015), autores que han analizado la colección desde una perspectiva lingüística. En contraposición, la cuarta sección es más larga y estudia uno de los principales hilos que la crítica en torno a *Historias de cronopios y de famas* ha desarrollado; me refiero a la relación que la obra de Cortázar mantiene con el juego y lo lúdico, elementos que han permitido abordarla desde la perspectiva del *homo ludens* de Huizinga (1938), como muestran los estudios de Alazraki (1973), López Aguilar (1987), Carmen Domínguez (1991) o Núñez Hernández y Pabón Fonseca (2013). En el quinto y último apartado me detendré en dos trabajos —Sergio Tischler (2010) y Mercedes Inés Bruno (2018)— que han estudiado la colección desde una perspectiva que guarda una estrecha relación con la configuración del tiempo y su representación extraña.

2.1. LA TRAYECTORIA DE CORTÁZAR COMO CUENTISTA Y LA GÉNESIS DE LOS CRONOPIOS

En «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas» (1965), Manuel Durán destaca algunas características generales de la narrativa de Cortázar que se aplican en *Historias de cronopios y de famas*. Nos interesan para el análisis de la colección la continua sorpresa y la socavación que cada una de sus obras depara a quien las lee, el difícil encasillamiento del autor en un grupo homogéneo (a propósito de sus heterogéneas amistades o el parecido superficial de su obra con la de Borges), su tendencia «como cuentista fantástico» o la importancia de «algunos audaces relatos realistas». Para Manuel Durán, la «sutil, delicada, zigzagueante» y «contradictoria» obra cuentística de Cortázar «nos deslumbra» al mismo tiempo que su sentido se

nos escapa «entre las manos» («como arena brillante, como agua inquieta y huidiza») cuando nos enfrentamos a *Historias de cronopios y de famas*; colección de relatos que hace que parezcan «casi insignificantes» aquellas «dificultades ofrecidas por sus primeros cuentos». Siguiendo al autor, algunas las características que se cumplen prácticamente desde las primeras páginas del libro hasta las últimas son el «humorismo», el «amor al detalle exacto enraizado en la vida cotidiana», la «imaginación irónico-fantástica» o la «creación de palabras nuevas» (Durán, 1965: 34-35).

Manuel Durán analiza el estilo de Cortázar en la obra para definirlo pausado; «sin prisa, mediante toques sucesivos, mediante acumulación de pequeños detalles, de pequeños incidentes dramáticos». Cortázar nos introduce en su «extraño mundo de cronopios, famas y esperanzas»; personajes que «reaparecen una y otra vez, siempre en acción, en una serie de viñetas dramáticas». Para Durán, «el mayor interés que estilísticamente presentan estos relatos» se resume en la combinación de dos estilos alternativos; «diferentes» y casi «opuestos», si bien «íntimamente enlazados y complementarios». En el primer estilo se observa una tendencia hacia el discurso «lógico-científico»; está «destinado a establecer la coherencia del ambiente descrito» y a «ganar la confianza del lector ante lo que está leyendo». Por su lado, el segundo estilo se define por lo heterogéneo de unas formas que combinan imágenes «fantásticas» e «irracionales», irreductibles «a términos de experiencia cotidiana»; también es destacable el continuo uso de neologismos. Para Durán, «cada situación lógica, normal, familiar» que se atisba en los cuentos de *Historias de cronopios y de famas* nos brinda un «contraveneno» que procede «de la fantasía desbordante y absurda» (Durán, 1965: 36-38).

A Durán le interesan los procedimientos de «abolengo dadaísta y superrealista» de los que Cortázar se sirve en la sección homónima del libro; entre estos, el autor destaca la presentación de un «objeto, en apariencia de uso corriente, que ha sido radicalmente transformado y no cumple ya

con sus funciones normales o si lo hace utiliza para ello materiales o técnicas diferentes a las normales». Otros procedimientos se relacionan con el «humor surrealista» o el carácter «cómico de estos cuentos». El artículo de Durán refiere el carácter fabulístico del universo que habitan los cronopios; a pesar de que estos (junto con los famas y esperanzas) se nos describen en cuanto criaturas extrañas, sabemos en todo momento que «no se trata de monstruos malvados o peligrosos» (por el contrario, nos recuerdan a «las películas de dibujos animados» antes que a «los cuentos de terror según la tradición fantástica del siglo pasado»). Para Durán, la búsqueda de un sentido simbólico para estas criaturas resulta tan tentadora como peligrosa; los cronopios —señala Durán— podrían corresponderse con la «personificación de los artistas», así como los famas con un «símbolo de la burguesía» o las esperanzas con otro de «las masas inquietas y envidiosas» (Durán, 1965: 40-41). Durán concluye que si bien cronopios, famas y esperanzas son personajes «tan irreales como los de una fábula o un cuento infantil», en los relatos encontramos que «todo didactismo, alegorismo o simbolismo» queda abrumado por la exhibición del sentido del humor (Durán, 1965: 43).

En «Asalto a lo insólito en *Historias de cronopios y de famas*» (1994), Martínez Andrade estudia la génesis y la composición de la obra; para la autora, esta se caracteriza por el «juego de descomponer la realidad por medio del humor y del absurdo». Siguiendo a Martínez Andrade, «el libro es recibido por la artillería pesada con calificativos de poco serio e importante» cuando aparece en 1962. El principal problema que enfrenta la crítica es que este no se adhiere a ninguno de los géneros tradicionales; por el contrario, está compuesto por materiales sumamente heterogéneos, tales como «historias, cuadros o viñetas» (Martínez Andrade, 1994: 39-40).

Martínez Andrade destaca cómo «el surtido que conforma el libro procede de muy diversas épocas»; frente a los cronopios, que fueron concebidos por primera vez en 1951 en un teatro de

París, los relatos titulados «instrucciones» o los que conforman «Material plástico» vieron la luz más tarde, durante un viaje por Italia. Ya en Buenos Aires, Cortázar escribiría «Ocupaciones raras»; finalmente, otorgaría unidad y «orden» a los conjuntos en los que se divide la colección (Andrade, 1994: 40).

Para Martínez Andrade, son diversos aspectos los que desbordan los textos de *Historias de cronopios y de famas* —«lo trivial, lo maravilloso, lo insólito, la crítica» social, etc.—. Puede señalarse sin pestañear que muchos de los episodios que componen la obra «son provocaciones que desplazan valores consagrados» como «la razón, la tradición, la lógica» o «la seriedad de la superficie». Siguiendo a la autora, los cuentos de las primeras secciones se relacionan con el proyecto patafísico de Alfred Jarry; articulan «una especie de asalto a lo insólito» (Martínez Andrade, 1994: 41-42).

En «Historias de cronopios y de famas» (sección homónima del libro) se «nos sitúa en un mundo de ficción»; está «poblado por tres tipos de seres, bichos raros o microbios llamados cronopios, famas y esperanzas». Estas criaturas presentan una infinidad de semejanzas con los seres humanos («ríen, bailan, cantan, sufren, trabajan y conviven unos con otros»). Para Martínez Andrade, los cronopios poseen «actitudes contradictorias ante la misma realidad»; frente a los famas, que suelen ser identificados con la burguesía —«hoy bien podrían ser los *yuppies* o los neoliberales, los hombres de éxito cuyos vocablos favoritos son orden, calidad, productividad, excelencia, modernización», añade la autora—. La psicología del cronopio nos presenta a estos seres como «desordenados e imaginativos, tiernos y bondadosos»; en definitiva, regidos por una conducta que da primacía al «deseo, el placer y la libertad» (Martínez Andrade, 1994: 44).

En «Invención del cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria» (2005), Martha Canfield también estudia la génesis de los cronopios; a diferencia de Martínez Andrade, Canfield

centra su búsqueda en la experiencia vital y en la psique de Cortázar. Para la autora, muchas de las características que Cortázar da a los cronopios («la emotividad, la ternura, el desorden, la atemporalidad» o la «tendencia a abandonarse a juegos infantiles») remiten a la imagen arquetípica del *puer aeternus*; frente a las esperanzas y los famas, cuya caracterización es opuesta a la de los otros (Canfield, 2005: 51).

En el artículo, la autora descompone el sustantivo cronopio; obtiene como resultado «opio de cronos», lo que permite relacionar a estos seres imaginativos con el mito griego de Cronos, el padre devorador de todas las cosas. Tomando como referencia el arquetipo del *puer aeternus*, el cronopio se corresponde con el tipo de personaje que logra «invertir la condena mitológica» para «no ser devorado por Cronos»; por el contrario, se trata del «hijo devorador de Cronos» —el que «logra adormecer al Padre Tiempo», si bien no «aniquilarlo completamente»—. Especialmente a propósito del microrrelato «Relojes», Canfield muestra el contraste del cronopio («hijo que lucha con el Padre» en una contienda edípica, como también vemos en «Eugenesia») con el fama, «esclavizado por el tiempo y subyugado por el Reloj» que es «emblema y símbolo de la sujeción actual al tiempo que huye» (Canfield, 2005: 54).

Para Martha Canfield, otras figuras arquetípicas y mitológicas (como las de Prometeo, Narciso, Jacinto o Juan Bautista) resuenan en la colección; «la serie de cuentos en los cuales los cronopios se han vuelto hombre» nos muestran cómo estos conservan los «rasgos caracteriales de los antepasados míticos»; así lo muestra la denominada «fase mitológica» (Canfield, 2005: 54).

La autora profundiza en su lectura psicoanalítica de los cronopios, en los que ve representada la propia experiencia vital de Cortázar («no parece desacertado referir la invención del cronopio a la propia personalidad del autor»); la «construcción literaria a partir de una fantasía

inevitable y arquetípica ha constituido para Cortázar el comienzo de un proceso catártico y seguramente terapéutico» (Canfield, 2005: 55-57).

Canfield se acoge a la interpretación de los mitos de Hillman para relacionar aspectos de la psicología de Cortázar con su producción artística; relaciona los microrrelatos con aspectos de su biografía: «la ausencia del Padre y el desconsuelo que le sigue» nos llevan hasta la figura de «*la muerte de Dios*», premisa de la civilización moderna y del «universo de los cronopios» (Canfield, 2005: 55). Para Canfield, dicha figura constituiría una constante en la obra de Cortázar, junto con la búsqueda mitológica del otro en sí mismo (especialmente «mediante la reelaboración de la imagen del laberinto») (Canfield, 2005: 58).

El carácter fabulario de los cronopios, famas y esperanzas, así como de los relatos en los que dichas criaturas aparecen también se destaca en «Los cronopios: génesis y rasgos» (2014) de García Martín. Para el autor, los «personajes parecen personas reales»; los protagonistas y narradores de estos relatos «tan inesperados» bien podrían ser «famas, esperanzas o cronopios» (García Martín, 2014: 80).

En su búsqueda de la génesis de los cronopios, García Martínez se interesa por la costumbre que tenía Cortázar de denominar «a algunas personas reales» o incluso a «amigos» como cronopios. Este es el caso de Calac y Polanco⁵, «dos cronopios con los que autor finge conversaciones y tareas» en algunos de sus poemas. También es el caso de Gianni Toti, un artista cuya producción consiste en «anovelas», «anti-novelas» y «juegos permanentes con el lenguaje» al que Cortázar reivindicó en su obra crítica. Leemos en el artículo de García Martín que Toti

⁵ Aunque el asunto pasa desapercibido para García Martínez, Polanco aparece en el texto en prosa «Diálogo con maoríes», de *La vuelta al día en ochenta mundos*; obra en la que encontramos otro texto titulado «Louis, enormísimo cronopio», en alusión al trompetista de la pieza de orquesta a la que Cortázar asiste en el teatro des Champs Elysées (probablemente Louis Armstrong). También se denomina cronopio a otro músico (un tal Nijinsky, que ocupó el lugar de Louis antes que él). A propósito de *La vuelta al día en ochenta mundos*, se mencionan a los cronopios también en el texto «Cronopios, vino tinto y eajoneitos», en alusión a Paco, Sara Porrúa, Fredi Guthmann, Jean Thiercelin, Claude Tarnaud, Sergio de Castro o Juan Esteban Fassio.

tradujo los poemas inéditos de Cortázar, y que estos se publicaron en 1995 en la editorial Farhenheit 451 —*Le ragioni della collera*—. Como señala el autor, Cortázar llega a llamarse a sí mismo cronopio en *El creador y la formación del público*, ensayo publicado en la revista *Casa de las Américas* en 1969 (García Martínez, 2014: 80-81).

García Martínez insiste en el carácter fabulario de los cronopios y señala cómo estos constituyeron una constante en la producción lírica del autor; la alusión se refiere al poema inédito e inacabado «génesis de los cronopios (rigurosamente histórica)».

El estudio del autor también recoge otras apariciones de los cronopios ajenas a las *Historias de cronopios y de famas*; en este caso, la alusión se refiere a dos relatos incluidos en *Papeles inesperados*. García Martínez estudia los textos señalados para destacar algunas características de los cronopios; sea a través de las alusiones directas al comportamiento de estos, sea por medio de las deducciones que podemos realizar al contemplar sus conductas, se puede señalar con el autor que estos («objetos verdes, húmedos, burbujas relucientes», tal como se nos describen en la colección) aborrecen la solemnidad o disfrutan destruyéndola para la consternación de los famas y esperanzas, personajes que también «pueblan el mundo fantástico de Julio Cortázar» (García Martínez, 2014: 83-84).

2.2. LA COLECCIÓN. LA CRÍTICA, LA TRADICIÓN Y LA TÉCNICA

La crítica es variada en lo que respecta al estudio de la técnica, la tradición y el vanguardismo en *Historias de cronopios y de famas* (1962). Por este motivo, considero que lo más acertado es que sigamos un criterio estrictamente cronológico.

En «Julio Cortázar Quotes on Normal and Abnormal Movements: Magical Realism or Reality?» (2006) encontramos uno de los artículos más llamativos en torno al libro. Marcelo Morello analiza en él dos cuentos en los que Cortázar describe el comportamiento de personajes

que bien podrían ser diagnosticados como enfermos, según los criterios clínicos que existen para la sintomatología que exponen. Para Morello, las coincidencias de la ficción y lo real son tales que resulta «difícil creer que tratamos con una descripción puramente fantástica antes que con el resultado de la observación inquisitiva del autor sobre pacientes reales» (Morello, 2006: 1062).

A propósito de los relatos de la primera sección de *Historias de cronopios y de famas*, Morello hace notar cómo Cortázar juega con el lector, que se reconoce en los pasajes de la vida cotidiana (Morello, 2006: 1063). Para su estudio, Morello se centra en dos relatos específicos. El primero es «No se culpe a nadie», perteneciente a la colección *Final del juego* (1956): el protagonista intenta ponerse un pulóver azul cuando sus manos le traicionan y le atacan, lo que termina con un accidente-suicidio (el protagonista resbala y cae por la ventana de un alto edificio). Siguiendo a Morello, en el cuento encontramos a un «varón de mediana edad» que padece «apraxia», «distonía dolorosa de la mano, sacudidas distónicas, mioclonía e inestabilidad postural»; síntomas que podrían servir para diagnosticarle una «degeneración corticobasal» (Morello, 2006: 1063).

El otro relato que Morello analiza es «Tía en apuros», perteneciente a la segunda sección de *Historias de cronopios y de famas*. Morello diagnostica a la kafkiana tía de la familia de la calle Humboldt «algún tipo de déficit intelectual», además de una «parálisis supranuclear progresiva» a la que apunta una variada sintomatología — «parkinsonismo vascular», «apraxia primaria de la marcha», «alteraciones de la marcha y axiales», «hiperextensión postural e inestabilidad postural»— (Morello, 2006: 1064).

Un artículo más centrado en la relación de Cortázar con la tradición de la literatura occidental lo encontramos en «Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar» (2012) de Deerie Sariols Persson; como indica el título, la

autora estudia la influencia de los bestiarios medievales en la literatura de Jorge Luis Borges y de Julio Cortázar. Una de las obras en las que Sariols Persson encuentra el influjo de la tradición medieval se corresponde con *Historias de cronopios y de famas*. Sariols Persson destaca la tendencia de la crítica de estudiar aquí el «mito literario» del monstruo —«con sus leyendas, bailes y costumbres»—: las criaturas se han entendido en concepto de «capas o prototipos sociales». Los cronopios responden a los prototipos de persona «anticonvencional», «idealista» o «inadaptado social»; por su lado, el fama es un «burgués sin imaginación; las esperanzas son la «masa» inestable». Para Deerie Sariols Persson, la colección se relaciona fácilmente con «la tradición del bestiario y de la caricatura social al estilo de La Bruyère» (Sariols Persson, 2012: 57).

Otro artículo en el que se estudia la influencia de la tradición de la literatura occidental en esta colección lo encontramos en «Cortísimos viajes. La literatura de viaje en el género del microrrelato» (2012), de Dobák-Szalai. Se analizan aquí las relaciones que existen entre el tema del viaje y el microrrelato, «género innovador que raja sus propios marcos y frecuentemente hace uso de formas no literarias». La autora se interesa por la compatibilidad del «humor absurdo y la aguda ironía de los microrrelatos», ello sin negar la «posibilidad de una interpretación alegórica incluida en el motivo del viaje» (Dobák-Szalai, 2012: 1).

A propósito de la colección que estudiamos, Dobák-Szalai destaca el relato «Viajes», perteneciente a la última sección de *Historias de cronopios y de famas*. A diferencia de los procedimientos literarios que solemos encontrar en el microrrelato, «Viajes» no exhibe una «representación estática» de la historia, sino más bien «su aniquilación» desde el propio título, desde el cual se «categoriza la obra como perteneciente al género de la literatura de viajes». Para la autora, el título llega a guiar teleológicamente al lector al tiempo que le impone un juego con lo que Robert Jauss llamaba el «horizonte de expectativas». El cuento «no hace otra cosa que

enumerar los hábitos viajeros de los famas, cronopios y esperanzas», todas ellas «hiperbólicas» y con «contrastes» entre sí; «la danza final llamada alegría de los famas es el elemento culminante de lo absurdo que aleja definitivamente a la obra de todo realismo y la conduce a lo alegórico-irónico» (Dobák-Szalai, 2012: 2-4).

En «Lecturas de la diversidad en *Historias de cronopios y de famas* y *Rayuela*» (2018) de Chihaiia Matei leemos cómo al contrario que *Rayuela*, «el compendio de prosas breves publicado poco tiempo antes» con el nombre de *Historias de cronopios y de famas* «nunca ha recibido la atención crítica debida»; asimismo, que «en la década de los noventa» estas «se comienzan a leer en clave filosófica», lo que consigue «rescatarlas del olvido casi total» por parte de la crítica. A partir de este momento, la colección pasa a ser considerada como una «ilustración de un límite semiótico» o como expresión de la «fenomenología de la percepción» (Chihaiia, 2018: 239).

En su estudio de *Historias de cronopios y de famas*, Matei Chihaiia se interesa por las cartas que Cortázar escribió a su amigo Eduardo Jonquières mientras elaboraba el libro; el autor señala que en ellas, Cortázar afirma que «los *cuentecitos* cierran el capítulo de los desafortunados proyectos poéticos y abren el camino para la escritura de una novela, que será *Rayuela*» (Chihaiia, 2018: 412).

Matei Chihaiia también se interesa por la división de la obra en cuatro partes. Para el autor, los distintos segmentos están «vinculados por un hilo conductor que es el rechazo y la burla hacia cualquier género normativo». Así y en la primera parte, «la des-automatización del género de manual de instrucciones» tiene como fin «desnaturalizar las funciones humanas y desarmar los guiones sociales». Por su lado, la segunda parte «mantiene una actitud subversiva», si bien el libro «cambia de género literario» para centrarse en las actividades de la familia de la calle Humboldt. A propósito de su estudio sobre la imagen de la diversidad funcional, el autor se interesa en los relatos «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no» (Chihaiia, 2018: 243).

Llegados a la tercera sección del libro, Chihaiia destaca cómo se abordan con «humor el rigor de las costumbres, normativas y prohibiciones», a la par que se introduce la «personificación a partir de los objetos *normalizados*»; elementos que recuerdan a los «procedimientos vanguardistas» de la creación literaria (Chihaiia, 2018: 245-246).

En la última parte del libro, encontramos una prolongación de la «temática de la *tipología ridícula*» desarrollada en la sección previa; en este caso, a partir de la «invención de un universo compuesto por tres tipos o clases de seres». «En realidad» –concluye el autor– «estos personajes son el resultado de un montaje surrealista, cuya gestación el propio Cortázar describe como una especie de alucinación» (Chihaiia, 2018: 247).

En «Variants of Estrangement in Julio Cortázar's *Historias de cronopios y de famas* (and a comparison with Eugène Ionesco's *L'oeuf dur*)» (2019) de Eduardo Camassa se asegura que «la técnica más frecuente de Julio Cortázar en *Historias de Cronopios y de famas*» es la del «extrañamiento»; «basta con abrir el libro para toparnos con ella». «El propósito de Cortázar» con el uso del extrañamiento «es hacer que la experiencia cotidiana» parezca algo «extraño», razón por la cual nos presenta actos cotidianos como si fueran observados por primera vez o como «si faltaran palabras capaces de describirlos». Para Camassa, la noción de extrañamiento (que remonta a la teoría de Viktor Shklovski) se distingue aquí en cuanto que estrategia literaria; implica «una descolocación desde la cual lo sólito cesa de ser tranquilizador»; supone un «*desplazarse* que altera el régimen *normal* de la conciencia» (Camassa, 2019: 1-2).

Eduardo Camassa también destaca la división de la obra en cuatro secciones, escritas independientemente unas de las otras y unificadas después. En contra de la apariencia dispareja de las partes del libro –asegura el autor– «las secciones son extremadamente homogéneas en lo que respecta a sus formas y a los tópicos que se exploran en ellas»; para Camassa, «otro de los recursos

de unificación de *Historias de Cronopios y de famas* es la forma de hacer dual el uso del extrañamiento para que este resulte parejamente crítico y jugueteón» (Camassa, 2019: 2).

En su análisis comparativo de Cortázar con Ionesco, Camassa estudia el relato «Instrucciones para subir una escalera». Se describe aquí «tan rigurosamente la más sencilla de las acciones que la propia descripción roza el absurdo y lo grotesco»; «en lugar de simplificar la acción, se suscita una imagen de esta que se vuelve cada vez más extraña y complicada», de manera que el «absurdo también dota a las *Instrucciones para subir una escalera* de cierta comicidad» (Camassa, 2019: 3). Para Camassa, «existe en este texto un uso del extrañamiento que rebasa el sentido del ridículo»; dota al texto de un «nivel de interpretación extra», según el cual conocemos «que hay que ir más allá de nuestra forma de relacionarnos con el mundo que nos rodea para comprender los elementos más usuales de este». De esta manera, «si uno piensa que el manual de instrucciones no es algo extraño, este se convierte en un catalizador para concebir nuevas formas de realidad» en las que la falta de «pragmatismo» ya no resulta extraña del todo, sino que nos permite «conjeturar varios tipos de mundos posibles, en los que la realidad se concibe comúnmente mediante criterios no funcionales». «En el nivel fantástico» que nos propone Cortázar –concluye Camassa– «no se puede refutar la idea de que existen múltiples, incluso infinitas posibilidades – por extrañas que sean– de concebir la realidad o de ejecutar acciones de formas poco habituales» (Camassa, 2019: 4).

2.3. EL USO POÉTICO DEL LENGUAJE Y SU CONCEPCIÓN EN *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*

Del estudio de la configuración del lenguaje en la colección de cuentos, dos artículos merecen destacarse porque la abordan desde una perspectiva lingüística con un fuerte componente teórico. En última instancia, hemos visto que *Historias de cronopios y de famas* (1962) incluye

aquellos «cuentecitos» (como los denominaba el autor) que son antesala de *Rayuela*, obra en la que el uso creativo y poético del lenguaje es un elemento apreciable a simple vista.

El primer artículo que nos interesa se titula «Márgenes de la filosofía del lenguaje» (2015). En él, Julio Cabrera parte de una perspectiva teórica en la que se considera «*filosofía del lenguaje* todo lo que los filósofos pensaron y desarrollaron en términos de reflexión sobre el lenguaje, independientemente de sus perspectivas y metodologías de acceso». En el artículo, Julio Cabrera se interesa por la primera sección de *Historias de cronopios y de famas* (titulada «Manual de instrucciones»); a propósito de esta, el autor destaca cómo «la elucidación de los motivos de la risa es uno de los temas centrales del presente libro», y cómo «la bufonería del texto de Cortázar muestra los límites de una cierta perspectiva filosófica sobre el mundo» junto con «el resultado extravagante de pretender superar esos límites a cualquier precio» (Cabrera, 2015: 45-46).

Para Julio Cabrera, *Historias de cronopios y de famas* es un libro plural. En el sentido de que este puede utilizarse como material didáctico⁶, tratamos con «un libro de introducción a la filosofía del lenguaje» al mismo tiempo que con un «libro de metafilosofía que expone y ejemplifica una manera de hacer filosofía, siguiendo una visión bastante personal (pluralista y negativa) del mundo y la reflexión». «Adicionalmente» –concluye Cabrera– «el lector podrá también considerarlo como (¡otro!) libro sobre Wittgenstein», filósofo que ha sido «sucesivamente sometido a las más diversas interpretaciones» (Cabrera, 2015: 52).

Flavia Braga también se interesa por la filosofía del lenguaje implícita en *Historias de cronopios y de famas*. En su artículo «La libertad de Cortázar entre la lingüística y la literatura»

⁶ En mis clases de español como lengua extranjera he utilizado *Historias de cronopios y de famas* a partir del nivel B1.2; he obtenido resultados positivos especialmente con los microrrelatos «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», «Instrucciones para dar cuerda al reloj» o «Historia verídica». La sección homónima de *Historias de cronopios y de famas* también se presta como material didáctico en el aula de ELE a partir de B2, ya que muchas de las palabras ni siquiera existen; hay que deducir sus significados a través del contexto, lo que permite explotar competencias clave en ejercicios de mediación lingüística e interpretación del texto.

(2010), la autora expone la «posibilidad de una teoría alternativa del lenguaje que ahí se diseña entrelíneas»; en ella las palabras constituyen «una realidad independiente y paralela a la de las cosas y a la del pensamiento». Siguiendo a Flavia Braga, el lenguaje abandona aquí «su condición de instrumento de interacción» para acercarse a los postulados de Jacques Derrida en *El monolingüismo del otro* (Flavia Braga, 2010: 1).

En su análisis de la obra, la autora destaca cómo esta se compone de «setenta y cuatro cuentos que bailan entre lo idílico y lo inquietante al compás de una metafísica que se considera surreal». La autora concluye que «el lenguaje en estos cuentos» no solo estaría al «servicio de las ideas, de los significados, de las abstracciones»; existen ocasiones en las que las palabras actúan «como si fueran notas musicales» («vibran, reverberan, permanecen» o se prestan a provocar todo tipo de «sensaciones corporales para que nos despierte hacia otro lenguaje»); otras veces estas poseerían un fin eminentemente estético (Flavia Braga, 2010: 7).

2.4. EL PREDOMINIO DEL JUEGO, EL UTOPISMO Y LA TEORÍA DEL *HOMO LUDENS*

En «Cortázar: amor, juego, utopía y la teoría del azar y la necesidad» (1987), López Aguilar estudia algunos de los temas recurrentes en la obra de Cortázar. A propósito de la teoría del azar de Jacques Monod, el autor relaciona los asuntos del amor, el juego y la utopía con los relatos que encontramos en *Historias de cronopios y de famas* (1962). Siguiendo a López Aguilar, localizamos en la obra de Cortázar una tensión «entre la obsesión amorosa y la libertad proveniente del juego» especialmente en *Rayuela* (1963), donde esta no solo surge de la «relación problematizada de los personajes» sino que implica al lector —que debe participar de la «estructura de la novela»—. Por otro lado, en *Historias de cronopios y de famas* el asunto del amor adquiere un carácter «metafísico» porque se combina con elementos de la literatura «utópica»: las «contradicciones» se resuelven al considerar «socialista» la propuesta de «mundo» de la historia. «Sustentado en la

sensibilidad de los Cronopios», el tema del amor «permite superar los callejones sin salida»; «la utopía socialista de los cronopios se funda en el juego y el amor, así como estos encuentran su verdadero sentido en el socialismo» (López Aguilar, 1987: 125).

En lo que respecta al juego, López Aguilar señala que «la evolución de los personajes, de los géneros y de la actitud intelectual de Cortázar» no se puede desprender del *homo ludens*, término que López Aguilar (junto con Alazraki, 1973) toma de Johan Huizinga (1938). Para López Aguilar, «los cronopios serían el paradigma de los seres» que encuentran en el juego «una forma extrañada de vida» (López Aguilar, 1987: 130).

A propósito de los personajes de *Historias de cronopios y de famas*, Aguilar destaca cómo podemos encontrar en ellos una «nueva manera de comprender al ser humano»; en la colección, estos son víctimas de persecuciones que no se deben a causas políticas, sino por «ser más libres» y por integrar la «dosis correspondiente de *homo ludens* a los apellidos *sapiens* y *faber*». Contra los cronopios «se enderezan las armas de los famas, de los dictadores, de la policía»: en ellos «se encuentran las expectativas de una sociedad nueva». El estudio de López Aguilar concluye que en el utopismo que nos muestra Cortázar en la obra no existe «ningún relato triunfalista» del mismo, como tampoco «celebraciones ideológicas» de índole alguna; más bien tratamos con «la consciencia de un largo camino por recorrer» (López Aguilar, 1987: 134-135).

Una obra más contemporánea con el mismo objeto de estudio la encontramos en *Homo ludens vs homo sapiens en Historias de Cronopios y de famas* (2013), de Núñez Hernández y Pabón Fonseca. En ella se analiza cómo la acción que envuelve a los cronopios y a los famas implica «una lucha entre dos visiones de mundo»; esta se lleva a cabo en el «plano ideológico, espacial y temporal» (siendo los famas los que «salen victoriosos de ella»). Siguiendo a los autores, a los cronopios les corresponde la visión del *homo ludens*, que consigue «rescatar al hombre en su

parte lúdica»; frente a los famas, que albergan la visión del hombre moderno «que logra neutralizar al individuo en su faceta creadora». El trabajo de Núñez Hernández y Pabón Fonseca concluye que en *Historias de cronopios y de famas* encontramos una «visión privilegiada» del individuo que pretende romper con la percepción «estática de la vida del hombre»; frente al *homo sapiens*, que queda representado como el «animal de producción subordinado al bien económico» (Núñez Hernández y Pabón Fonseca, 2013: 11).

A propósito de los estudios de López Aguilar (1987), Núñez Hernández y Pabón Fonseca (2013) merecen ser traídos a colación dos artículos. El primero se titula «*Historias de cronopios y de famas: el placer del juego*» (1991). En él, Carmen Domínguez también se aproxima a la colección desde la perspectiva del juego.

La autora parte de las perspectivas de Susan Stewart y de Jacques Derrida, teóricos que plantean el juego en cuanto que «actividad a través de la cual el mundo se desorganiza para volver a organizarse bajo otros parámetros» (antes de volver de nuevo a «desorganizarse en una cadena de sustituciones infinitas»). En la literatura cortazariana, el juego (como actividad humana) mantiene una relación intrínseca con la función del elemento fantástico ya que este implica una «disrupción y descentramiento del orden lógico y causal de la realidad cotidiana» (Domínguez, 1991: 35).

En el artículo, Carmen Domínguez analiza el prólogo de la obra, el cual «actúa de telón que se va abriendo, anticipándonos lo que va a venir» en el resto del libro. La autora también destaca la división de este en partes en las que encontramos diversas formas de «inversión de la causalidad» o de la «lógica de las situaciones y acciones». Siguiendo a Domínguez, las «situaciones intrínsecamente dramáticas se ven privadas de tono trágico o dramático» en la colección: la relación de «causa-efecto salta en pedazos» (Domínguez, 1991: 37-39). A modo de

conclusión, la autora destaca cómo el juego y la disrupción que se nos plantea en *Historias de cronopios y de famas* puede definirse como aspecto «revolucionario» de esta (Domínguez, 1991: 42).

El segundo artículo al que voy a referirme se titula «Julio Cortázar, *Homo ludens*» (1996). En él, Aida Gambetta también toma como punto de partida el *Homo ludens* de Huizinga. En su análisis de la obra de Cortázar, la autora destaca cómo la literatura de este toma del juego «la libertad, la gratuidad y el hedonismo amén de la capacidad de crear siempre nuevos sentidos», especialmente en *Rayuela* (1963), *Final de juego* (1955), *62/modelo para armar* (1968), *Octaedro* (1974), *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), así como también en *Bestiario* (1951), *Deshoras* y *Queremos tanto a Glenda* (1980) (Gambetta, 1996: 68). Para Gambetta, el «juego en los cuentos de Cortázar» se articula como «una matriz o calco» que se traza sobre las «relaciones» que mantienen «el mundo narrativo y el mundo *real*» (Gambetta, 1996: 87).

La obra crítica de López Aguilar (1987), Carmen Domínguez (1991), Aida Gambetta (1996) o la de Núñez Hernández y Pabón Fonseca (2013) tienen como precedente el texto «*Homo sapiens vs homo ludens* en tres cuentos de Cortázar» (1973) de Jaime Alazraki. En él, el especialista repasa la obra Cortazariana para destacar cómo el «espíritu del juego asoma» a lo largo de esta, especialmente en *Los premios* (1960), *Rayuela* (1963), *62/modelo para armar* (1968), *La vuelta al día en 80 mundos* (1967), *Último round* (1969) o *Final del juego* (1956). Tomando como punto de partida las teorías de numerosos estudiosos del juego en el siglo XX (el autor destaca las perspectivas de Johan Huizinga, Jean Piaget, Jean Chateau y Roger Callois), el artículo de Jaime Alazraki estudia cómo dicho elemento nos conduce hacia una visión primitiva del ser en el que la realidad y la ficción no se distinguen la una de la otra (Alazraki, 1973: 612-614). Para Alazraki, «toda la obra de Cortázar es un esfuerzo por trascender» al *homo sapiens*, lo que implica «ir más

allá del criterio griego de verdad y error» o de la «lógica aristotélica y de las categorías kantianas» (Alazraki, 1973: 617).

2.5. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN *HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS*

Existen dos artículos que se han aproximado a algunas de las representaciones extrañas del tiempo que encontramos en los relatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962). Como he señalado en la introducción de la tesis, esta es una de las colecciones menos estudiadas.

El primero de ellos se titula «La memoria va hacia adelante. A propósito de Walter Benjamin y las nuevas rebeldías sociales» (2010). Sergio Tischler aborda en él una de las metáforas del tiempo más recurrentes en *Historias de cronopios y de famas*; se trata del reloj, símbolo que el profesor estudia a partir del relato «Relojes», situado en la última sección del libro. Partiendo del símbolo del reloj-alcachofa de Cortázar, Tischler compara la representación del tiempo del relato con la concepción de este que tienen los pueblos indígenas y revolucionarios de Guatemala. «Nosotros tenemos tres tiempos» –comienza Tischler, citando a una de las promotoras de la Escuela de Idiomas de la Escuela Secundaria Rebelde Autónoma Zapatista⁷–. «El tiempo exacto, o la hora exacta», que es el «tiempo del reloj»; «el tiempo del comercio» –matiza el autor–, por medio del cual se nos domina, es también el primer tipo de tiempo. El segundo tipo de tiempo es «el tiempo de los abuelos» (porque lo heredamos de ellos); se denomina a este «la hora justa, o el tiempo justo» ya que no pertenece sino a la «comunidad» y a la «naturaleza». En este segundo tiempo se produce la «comunidad» con el mundo; la denominada hora justa «no se puede subordinar al tiempo exacto» ya que cualquier intento de esto conlleva la violentación de la «comunidad»,

⁷ Por lo demás, es sabido que Cortázar coqueteó con algunos movimientos revolucionarios de América Latina: durante mucho tiempo, él mismo se consideró un partícipe activo de una revolución que se desarrollaba en el plano cultural. Así lo declaró en su famoso ensayo «Algunos aspectos del cuento» y en su obra conjunta con Vargas Llosa y Óscar Collazos *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)* (1976).

que «sufre» y «se desgarran». El tercer y último tipo de tiempo se denomina «la hora necesaria» o «el tiempo necesario»; se designa con este al «tiempo de la revolución» (esto es: al tiempo de la «autonomía» de la vida y de la lucha por el presente) (Tischler, 2010: 39).

Siguiendo a Tischler, encontramos estos tres tiempos representados en el relato «relojes» gracias a la metáfora del reloj-alcachofa, con la que Cortázar «quiso representar un tiempo humano radicalmente distinto al tiempo representado por el reloj» —«en el lenguaje zapatista, el tiempo justo»—. Para Tischler, la «idea absurda de contar las horas según las necesidades y urgencias del cronopio» se corresponde con «una imagen de tiempo mucho más cercana a los zapatistas» que a «la gente urbana», «subordinada a la temporalidad abstracta que representa el transcurrir mecánico de las horas del reloj» (es decir: dependiente de un tiempo «sin personas, sin comunidad, sin sujeto»). En contraposición con las sociedades urbanas, «las comunidades ixiles del Altiplano guatemalteco» conciben a la comunidad como el verdadero corazón del tiempo; como vemos en algunos cuentos de la obra de Cortázar (como «reunión», «la autopista del sur» o varios microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas*), hay algo mítico en la concepción del tiempo que se hermana con la visión de este que se tiene en comunidades ixiles de Guatemala, en las que resulta inseparable del «territorio» o de la «naturaleza», y en las que este se mueve «en una suerte de telaraña» o «red de memoria» colectiva en la que los ixiles leen su «historia como pueblos» (Tischler, 2010: 40-41).

El otro trabajo que se aproxima al asunto del tiempo es la tesina *La recepción productiva del surrealismo francés en la narrativa fantástica de Cortázar: Bestiario; Historias de Cronopios y de Famas; Todos los fuegos, el fuego* (2018), de Mercedes Inés Bruno la (Universidad de Buenos Aires). La autora estudia cómo la obra de Cortázar combina elementos de la tradición de la literatura argentina con los de las vanguardias europeas. El análisis de las formas surreales en

Historias de cronopios y de famas lleva a Inés Bruno a indagar en las secciones del libro por separado: para la autora, «se aprecia la obra como un todo» gracias a la presencia de metáforas, procedimientos y «motivos surrealistas» (Bruno, 2018: 67).

De la primera sección del libro, Mercedes Inés Bruno destaca cómo en los relatos titulados *instrucciones* «se promueve una reflexión sobre el lenguaje» así como «se cuestiona la convencionalidad y la arbitrariedad lingüística»; la fascinación que Cortázar sentía por las palabras se hermana aquí con la poética surrealista por el uso «fetiche» que se hace de estas (para Inés Bruno, su utilización resulta «equiparable al uso que los surrealistas realizan de las imágenes urbanas»). También el sentido del humor hermana a la sección con las poéticas de surrealistas como Breton, Aragon o Lautréamont; «desde la mirada de la patafísica que emplea Cortázar, el humor, lo grotesco y la ironía desempeñan un papel preponderante en la resignificación de tareas, objetos e incluso del lenguaje». El último aspecto que interesa Inés Bruno de esta primera parte es el tratamiento del tiempo; a propósito del símbolo del reloj que encontramos en «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj» o «Instrucciones para dar cuerda al reloj», contemplamos cómo el «instrumento que lo mide se torna una amenaza para la subjetividad»; el uso del símbolo se relaciona con la «tradición simbolista y surrealista», así como con la patafísica de Alfred Jarry (Bruno, 2018: 67-68).

De la segunda sección del libro, la autora analiza «Conducta en los velorios». Su examen del relato muestra la tendencia general de la sección «Ocupaciones raras» de parodizar y deformar todo tipo de ritos y convenciones sociales; para Inés Bruno, el absurdo es el aspecto que más claramente hermana a esta sección con las poéticas del surrealismo francés (Bruno, 2018: 69).

En lo que respecta a la tercera sección («Material plástico»), encontramos según Inés Bruno una continuidad con la primera sección; ambas se conectan por medio del uso de neologismos o la

continua exploración del lenguaje. La autora se centra en el análisis de «Trabajos de oficina» y «Fin del mundo del fin», en los que el tema más predominantemente surrealista es el de la propia escritura; el asunto «evidencia el agotamiento y la inutilidad de un modo de escritura»: muestra al autor no tanto como un creador del texto, sino como un reproductor que carece de creatividad (Bruno, 2018: 70-71).

Siguiendo a Inés Bruno, la última parte del libro («Historias de cronopios y de famas») también exhibe un uso creativo y anormativo del lenguaje; como en la primera parte del libro, la tematización del tiempo vuelve a corresponderse con uno de los puntos más surreales de la sección.

Según la autora, el título de la última sección implica un juego con el lector, que espera encontrar una colección de historias pero que se topa con microrrelatos que «carecen de poder formativo de acciones» y que «se presentan como bosquejos» o «pinceladas que arman la semblanza de los personajes». La forma de esta parte del libro se corresponde con la de un *collage* ya que «no hay sucesión simultánea de causas y consecuencias» entre los distintos acontecimientos que nos describen los relatos; por el contrario, se estos tratan «sucesos independientes», unificados en última instancia por el mundo utópico en el que se desarrollan. La autora también se interesa por las influencias que presentan los cronopios con la mitología griega. Para empezar, la colección dispone de una fase mitológica. Asimismo, en el relato «El canto de los cronopios» se invoca «espontáneamente a famas y esperanzas, al estilo del canto XII de *La Odisea*»; en el «León y cronopio» resuena la fábula de Andrócles y el León de Esopo. Más obviamente, el nombre de estas criaturas con conductas edípicas se compone del prefijo *cronos*, que «establece una relación con *Krónos*» (Titán griego que representa al tiempo) (Bruno, 2018: 72-74).

A la hora de abordar el asunto del tiempo, Inés Bruno se centra (como Sergio Tischler) en el estudio del microrrelato «Relojes», en el que se muestran «las distintas concepciones» del

tiempo que tienen los cronopios y los famas. La autora destaca el uso ordinario de la horas y del reloj que tienen los segundos; frente a la representación surrealista que encontramos en los cronopios, para los que el tiempo es lúdico, subjetivo y comestible (Bruno, 2018: 72-74).

Los trabajos señalados se han aproximado a las representaciones del tiempo de *Historias de cronopios y de famas* dando un notable privilegio al estudio de los recursos simbólicos de la colección. Nuestro proceder a lo largo del capítulo será similar, si bien no solo nos centraremos en el simbolismo del reloj; el hotel, el abanico, la comunidad, la cabeza o el festín no resultan de menor importancia para el asunto, como mostraré a lo largo del capítulo.

La estética neovanguardista, el sentido del humor o el uso del mito y de la imagen arquetípica han sido otras claves importantes para la aproximación a *Historias de cronopios y de famas* a lo largo del estado de la cuestión; también lo serán en el presente trabajo. En todo caso, llama la atención que el asunto del tiempo se aborde específicamente en tan contadas ocasiones. Llama igualmente la atención cómo ha pasado desapercibido para la crítica el uso de los tópicos literarios que predominan en la colección; el caso más claro es el *memento, homo*. Esto pone de manifiesto la inmensa laguna que existe en torno al tema en *Historias de cronopios y de famas*; a pesar de que trabajos como los de Samuel Gordon (1989) o Pedro Ramírez Mola (1978) nos inviten a considerar a Cortázar (junto con Borges) como uno de los cuentistas que más experimentaron con el tiempo representado en la literatura escrita en lengua española en el siglo XX.

3. «MANUAL DE INSTRUCCIONES»

La primera parte de la colección no lleva el título «Manual de instrucciones» en vano. Como norma general, localizamos en los nueve microrrelatos que la componen un predominio de las formas del imperativo, así como una estructura que pauta la acción en una cadena o sucesión ordenada de esta —tal como sucede en cualquier manual de instrucciones—.

Los relatos de la primera sección no solo implican un juego con las formas y las funciones que desempeñan los manuales de instrucciones contemporáneos. Sea porque se explota así una variedad de representaciones extrañas del tiempo, sea estas nos ayudan a comprender mejor otros relatos de la sección y del libro —en los que el tiempo se representa surtido de anomalías—, la transfiguración de la historia del microrrelato en manual de instrucciones es un asunto crucial en los microrrelatos de esta primera parte del libro. Para dar cuenta de esto, analizaré a lo largo del apartado «Manual de instrucciones», «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj».

3.1. LA APERTURA

El primer cuento de la colección carece de título; al iniciar la sección «Manual de instrucciones», nuestra intuición queda incitada a denominar a este de la misma manera que a la sección en sí (esto es: «Manual de instrucciones»). Esta llamada a la intuición no parece casual; muchos de los cuentos que vamos a encontrar a lo largo de la colección exigen al lector una actitud intuitiva ante el texto, ante el significado de las palabras o el de las acciones que en ellos se nos refieren. Si seguimos a nuestra intuición y tomamos el título de la colección en cuanto que título del relato, nos percatamos de que este funciona a modo de apertura tanto de la obra en general como de la primera parte de esta; nos brinda algunas de las claves que van a predominar en los cuentos de la sección «Manual de instrucciones» y que nos acompañarán también en las siguientes.

El carácter breve y la función introductoria del primer relato invita a un análisis detenido de este. Transcribo a continuación el primer párrafo.

La tarea de ablandar el ladrillo todos los días, la tarea de abrirse paso en la masa pegajosa que se proclama mundo, cada mañana topar con el paralelepípedo de nombre repugnante, con la satisfacción perruna de que todo esté en su sitio, la misma mujer al lado, los mismos zapatos, el mismo sabor de la misma pasta

dentífrica, la misma tristeza de las casas de enfrente, del sucio tablero de ventanas de tiempo con su letrero «Hotel de Belgique».

Cortázar, 1970: 9

Como podemos observar en el fragmento, el cuento nos sumerge de lleno en los procedimientos de la metáfora. Del extracto, dos símbolos merecen ser destacados *a priori*.

En primer lugar, la propuesta de mundo del texto remite indudablemente a una estética vanguardista (surrealista en última instancia). A lo largo de la colección no hay forma de escapar ni del concepto de mundo ni de la estética de la imagen surreal. Así como sucede en el microrrelato, la interpretación de cualquiera de los textos de la colección exige que proyectemos la acción en una propuesta de mundo como el que se nos describe en el fragmento. Esto es: un mundo que no se designa como tal (su «nombre» resulta «repugnante») y al que se accede por medio de sus formas de «paralelepípedo». En cuanto que «masa pegajosa» que hay que «ablandar» y en la que «hay que abrirse paso», tratamos con un mundo-prisma cuyas caras son semejantes y paralelas a las que están inmediatamente enfrente de nosotros, sus espectadores. Como lectores de cualquiera de los cuentos, nos situamos ante una de dichas caras; al recorrerla, podemos precomprender la existencia de las otras, así como aprehender imaginativamente sus formas y asimilarlas con las que nos son conocidas e intuitas (Cortázar, 1970: 9).

El otro símbolo que merece ser destacado del fragmento también implica una imagen metafórica y vanguardista. El «sucio tablero de ventanas de tiempo» (que en realidad es un «hotel») nos sitúa ante la esencia irreductiblemente temporal del mundo; también ante su carácter habitable para el ser, que lo moldea a su gusto y comodidad. La imagen del mundo-hotel cuyas ventanas nos permiten contemplar el tiempo en sus diversas formas nos indica otra de las características de la colección. Así como los relatos de *Historias de cronopios y de famas* son fragmentos de un mundo

paralelepípedo con respecto del nuestro, las diversas aperturas de este hacia el exterior implican un camino inverso (que conduce hacia el interior del mundo-hotel).

Como los cuentos de *Historias de cronopios y de famas*, las estancias del mundo-hotel que resultan visibles (por medio de las ventanas-aperturas) suponen un reflejo de las formas que el tiempo adquiere en la experiencia humana (Cortázar, 1970: 9).

Meter la cabeza como un toro desganado contra la masa transparente en cuyo centro tomamos café con leche y abrimos el diario para saber lo que ocurrió en cualquiera de los rincones del ladrillo de cristal. Negarse a que el acto delicado de girar el picaporte, ese acto por el cual todo podría transformarse, se cumpla con la fría eficacia de un reflejo cotidiano. Hasta luego, querida. Que te vaya bien.

Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café.

Cortázar, 1970: 9

En el extracto, Cortázar se sirve de la imagen mitológica del ser con cabeza de toro. Como en «La autopista del sur», esta nos lleva hacia el ciclo del minotauro; es decir: se relaciona con la idea de un laberinto interior en el que la acción humana, orientada hacia la rutina, posee la capacidad de convertir cualquier elemento extraño en algo cotidiano. Del extracto, cabe señalar cómo está cargado de resonancias arquetípicas que aumentan su legibilidad; este aspecto tiende a producirse también con el resto de cuentos y microrrelatos de la colección.

En el extracto vemos también el arquetipo de la partida del héroe hacia el reino de lo extraño; o la imagen del retorno de este al mundo cotidiano. Ambos arquetipos se superponen con la estética surrealista del fragmento. Resultan apreciables a simple vista otras formas arquetípicas: la apoteosis y la posesión de los dos mundos. En el primero, el héroe mitológico descubre que el reino de su aventura onírica es el mismo que aquel del que parte y al que retorna; en el segundo, el héroe adquiere la capacidad de moverse libremente entre ambos.

Contribuyen también a guiar la interpretación vanguardista del extracto los símbolos de la cuchara (que sirve para disolver en una única sustancia los heterogéneos componentes del café) y el de la puerta (los umbrales de la partida y del retorno, sin los cuales no hay aventura simbólica), que desempeñan un papel similar al de las formas del mundo paralelepípedo; conectan lo cotidiano con las formas extrañas que nos lo exponen.

Y no que esté mal si las cosas nos encuentran otra vez cada día y son las mismas. Que a nuestro lado haya la misma mujer, el mismo reloj, y que la novela abierta sobre la mesa eche a andar otra vez en la bicicleta de nuestros anteojos, ¿por qué estaría mal? Pero como un toro triste hay que agachar la cabeza, del centro del ladrillo de cristal empujar hacia afuera, hacia lo otro tan cerca de nosotros, inasible como el picador tan cerca del toro. Castigarse los ojos mirando eso que anda por el cielo y acepta taimadamente su nombre de nube, su réplica catalogada en la memoria. No creas que el teléfono va a darte los números que buscas. ¿Por qué te los daría? Solamente vendrá lo que tienes preparado y resuelto, el triste reflejo de tu esperanza, ese mono que se rasca sobre una mesa y tiembla de frío. Rómpele la cabeza a ese mono, corre desde el centro de la pared y ábrete paso. ¡Oh, como cantan en el piso de arriba! Hay un piso de arriba en esta casa, con otras gentes. Hay un piso de arriba donde vive gente que no sospecha su piso de abajo, y estamos todos en el ladrillo de cristal. Y si de pronto una polilla se para al borde de un lápiz y late como un fuego ceniciento, mírala, yo la estoy mirando, estoy palpando su corazón pequeñísimo, y la oigo, esa polilla resuena en la pasta de cristal congelado, no todo está perdido. Cuando abra la puerta y me asome a la escalera, sabré que abajo empieza la calle; no el molde ya aceptado, no las casas ya sabidas, no el hotel de enfrente; la calle, la viva floresta donde cada instante puede arrojarse sobre mí como una magnolia, donde las caras van a nacer cuando las mire, cuando avance un poco más, cuando con los codos y las pestañas y las uñas me rompa minuciosamente contra la pasta del ladrillo de cristal, y juegue mi vida mientras avanzo paso a paso para ir a comprar el diario a la esquina.

Cortázar, 1970: 9-10

Como observamos en el extracto, el final del cuento insiste en el carácter vanguardista y metafórico de la obra; así como la forma de las gafas se asemeja a la de una bicicleta, su función (como lente que aumenta la legibilidad) es similar a la de esta (nos permite recorrer el mundo ficticio que se abre ante nosotros por medio de la lectura).

En el fragmento final, también se destaca el poder de la memoria de organizar la consciencia; sin ella no podríamos realizar analogías ni identificar objetos, como sucede con las nubes en las que alcanzamos a reconocer formas cuando estas presentan alguna similitud con la imagen mental que guardamos de ellas. El ejemplo de la nube es significativo porque nos lleva hasta la cuestión de las formas engañosas que determinados objetos adquieren a la vista; el fenómeno se denomina pareidolia (nos conduce al reconocimiento de rostros, animales o figuras en las nubes, así como en otras superficies).

En el fragmento final, una concepción surrealista del mundo se revela tras la metáfora del ladrillo de cristal, en la que se condensan las ideas del paralelepípedo y de la lente que amplifica. Existe un mundo de arriba y un mundo de abajo. La consciencia no puede guiarnos de uno a otro; solo el portal (que representa la experiencia viva de las cosas), la memoria (que nos permite comprenderlos como uno solo) y la imaginación (que nos permite movernos libremente entre ambos).

A modo de conclusión del apartado, hay que señalar cómo el relato reseñado muestra una de las tendencias más interesantes de la colección *Historias de cronopios y de famas*: muchos de los cuentos en los que el tiempo no se aborda de forma específica (sino más bien colateral, así como aquellos en los que no encontramos un tiempo extraño representado en las formas de la narración) brindan claves interpretativas importantes para las historias en las que su representación extraña sí que constituye un punto crucial. La función de apertura del cuento con respecto del

«Manual de instrucciones» y de la colección pone sobre aviso al lector del asunto: el microrrelato posee una función prefiguradora del mundo extraño en el que el tiempo extraño tiene cabida.

Para el análisis de las representaciones del tiempo que encontramos en *Historias de cronopios y de famas* resulta de vital importancia la imagen metafórica del mundo al revés; este implica un reverso de la moneda de la cotidianidad del mundo de todos los días. Con las representaciones más extrañas del tiempo que encontramos en la colección sucede que la imagen metafórica posee la capacidad de invertir la cotidianidad del tiempo para convertir al elemento en extraño. Al igual que sucede en el relato, el tiempo representado resulta descifrable e inteligible en la medida en la que acudimos a la memoria, a la experiencia viva de las cosas y a la imaginación para darle sentido.

Por otro lado, la inversión por medio de la imagen metafórica nos lleva hasta otro aspecto fundamental de la colección: me refiero al juego con el sentido de las palabras, de las acciones y de los relatos en su totalidad. En no pocas ocasiones, estos presentan vías diferentes y contradictorias para otorgarles un determinado sentido⁸. He resaltado el caso de la representación invertida del mundo que se opera por medio de la metáfora del laberinto; esta invierte la imagen del mundo hotel y condensa una serie de arquetipos (la partida, el retorno y el mundo simbólico y onírico en el que se desarrolla la aventura, intersección de ambos puntos) que relatan el recorrido universal del ser en el tiempo y nos lo expone en cuanto que tiempo de la iniciación en una determinada etapa de la vida —ella representada como una aventura simbólica—. En el mito de la Grecia clásica, un monstruo con cabeza de toro (al que se le ofrecen a este una serie de sacrificios periódicos) vive acomodado en el laberinto; el símbolo del minotauro nos lleva así hasta la imagen

⁸ Con algunos ejemplos: «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», «Instrucciones para dar cuerda al reloj», «Trabajos de oficina» o «Tristeza del cronopio».

de quien vive encerrado en los muros de la cotidianidad, fronteras que le impiden ver el mundo de fuera; y con él, percatarse del propio laberinto en el que habita.

El mito clásico del minotauro también nos lleva hasta Teseo, el héroe que acaba con el monstruo y que consigue salir ileso del laberinto; guiado por el hilo y el ingenio de la amante a la que después abandona, el mito de Teseo saliendo del laberinto parece confundirse y fusionarse con el del minotauro: con el paso del tiempo, toda aventura extraña se convierte en cotidiana y rutinaria, de manera que esta demanda una nueva y simbólica partida —un acto que es susceptible de ser comprendido como un nuevo retorno—.

3.2. «INSTRUCCIONES-EJEMPLOS SOBRE LA FORMA DE TENER MIEDO»

Al igual que sucede con el «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» supone una cuasi-excepción para una de las principales características formales de la primera sección; a saber: el juego con las formas de un manual de instrucciones, especialmente a través del uso del imperativo y del pautado de la acción. Esta cuasi-excepción es notoria cuando reparamos en la construcción lingüística del cuento, así como al comparar el pautado de la acción con el de los relatos en los que esta característica se cumple.

A pesar de lo señalado, hay que destacar que «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» efectivamente plantea un juego relativo a los manuales de instrucciones. La clave para aprehenderlo está en la función que estos desempeñan en las sociedades contemporáneas; es decir: la ejemplificación de una tarea o la ilustración de la misma. Como indica el título del microrrelato, los episodios narrados que lo componen no son sino ejemplos que pretenden instruir en el miedo mediante la ilustración de este, así también inducirlo a través de un ambiente que —

al ser imaginado— llena al elemento de sentido. De esta manera, la función de los ejemplos se asemeja a la de un manual de instrucciones.

He señalado que a pesar de la innegable autonomía que presentan unos microrrelatos con respecto de otros (aspecto que se da aún dentro de cada sección, en la que estos tienden a interconectarse mediante criterios formales o relativos a la historia), las metáforas, tópicos, arquetipos y recursos simbólicos de los que Cortázar hace uso en *Historias de cronopios y de famas* nos permiten hablar de una red interna y global, que apunta hacia la unidad del libro en su totalidad cuando centramos nuestro análisis en el asunto del tiempo. «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» ilustra parte de este tejido mediante sus tópicos, símbolos y arquetipos; a pesar de que en él no se desarrolla abiertamente la representación extraña del tiempo, el cuento es especialmente relevante para nuestro análisis por los símbolos del reloj y la mujer, que sirven para configurar los tiempos extraños de «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», «Instrucciones para dar cuerda al reloj», «Tristeza del cronopio» o «Relojes»; también resuenan en los episodios del microrrelato las imágenes arquetípicas del encuentro con la muerte o diosa que fulmina; o el tópico del *memento, homo*, prácticamente archipresente en la colección. Dicho de otra manera: el microrrelato «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» es significativo porque nos muestra la red de recursos que se repiten o reverberan en los relatos en los que la representación extraña del tiempo sí que constituye un punto esencial. A pesar de que en este predomina la representación del elemento *miedo* sobre las formas extrañas del tiempo, su análisis resulta de gran ayuda para este estudio: facilita una mejor comprensión de la configuración del tiempo dentro de la obra en general.

El microrrelato se compone de siete escenas que procederé a analizar a continuación. Como he destacado, todas ellas muestran una situación en la que el miedo es un elemento implícito a lo

representado. Al imaginar el ambiente o al ponernos en el contexto que se nos expone, el factor *miedo* aparece de forma intuitiva; tanto lo natural como lo sobrenatural que lo evocan cede ante el simbolismo de la imagen de la muerte, que llega repentinamente y, como norma general, acompañada de la idea de lo inevitable de esta y de la fugacidad de la vida.

En un pueblo de Escocia venden libros con una página en blanco perdida en algún lugar del volumen. Si un lector desemboca en esa página al dar las tres de la tarde, muere.

Cortázar, 1970: 13

El primer ejemplo-instrucción nos sitúa ante uno de los temas que el cine de terror ha desarrollado tan ampliamente que podemos decir de él que se trata de un tópico (o incluso un mito) contemporáneo; me refiero a la obra de arte que produce la muerte al ser contemplada. Encontramos algunos ejemplos en *Velvet Buzzsaw* (2019), donde los cuadros de un autor muerto intentan asesinar a sus espectadores. En la trilogía *The Ring* (2002), *The Ring Two* (2005) y *Rings* (2017), la contemplación de una película causa la muerte a quien la ve. En *One Missed Call* (2003) la variante es ajena al mundo del arte; los protagonistas reciben una llamada que les pronostica una muerte inminente y violenta que efectivamente se cumple. Desprovista del toque sobrenatural que encontramos en la presente escena, *Il nome della rosa* (Eco, 1980) también exhibe la figura de la obra literaria que mata a quien la lee. En cualquier caso, la instrucción-ejemplo de Cortázar ilustra el fenómeno de la muerte súbita; algo que supera la racionalidad y que solo es justificable por un azar fortuito que escapa a nuestra comprensión.

En el microrrelato la imagen de la llegada de la muerte se presenta como algo súbito, paradójico e inevitable: no importan el libro (no se menciona un título) ni la página (basta con que esté en blanco) ni el lugar de la lectura; lo que sí resulta relevante es el cuándo de esta, punto de referencia que nos lleva hasta el dónde y el cuándo en el que llega nuestra hora. Lo arbitrario de que el evento se produzca a las tres (y no en cualquier otro momento del día o la noche) tiene como

contrapartida un elemento paradójico, derivado de que esta suceda sistemáticamente en dicho punto. A pesar de su carácter arbitrario, el número tres cede ante el simbolismo de la muerte y nos aproxima a la representación de esta que encontramos en la literatura del Siglo de Oro: independientemente de las circunstancias que hayan acompañado al individuo a lo largo de su vida, la llegada a la página en blanco a las tres simboliza la hora de todos en la que la muerte nos iguala.

En la plaza del Quirinal, en Roma, hay un punto que conocían los iniciados hasta el siglo XIX, y desde el cual, con luna llena, se ven moverse lentamente las estatuas de los Dióscuros que luchan con sus caballos encabritados.

Cortázar, 1970: 13

Como en el caso anterior, la segunda instrucción-ejemplo nos sitúa ante un lugar real; el arte también protagoniza la escena en la que dos estatuas (que representan a los héroes hermanos Cástor y Pólux) cobran vida para combatir entre sí. El tema de la lucha fraternal, con sus tintes fantasmagóricos y sobrenaturales, también lo encontramos en el famoso cuadro de Francisco de Goya y Lucientes *Duelo a garrotazos*. En el cuento, un momento y un lugar secretos permiten al iniciado contemplar la lucha de las estatuas; la escena se nos narra de forma descriptiva, como quien da parte de algo que ha visto o lo conoce de primera mano. Como en el caso anterior, la contemplación de un elemento sobrenatural propicia el terror.

De la segunda escena resulta destacable el simbolismo del acto de la lucha fratricida, implícita a la pugna de las estatuas de los dióscuros. En el diccionario de símbolos dirigido por Jean Chevalier leemos que «las representaciones, las ceremonias y los mimos de luchas proceden de rituales de estimulación de las fuerzas genésicas y fuerzas de la vida vegetativa» (Chevalier, 1986: 657). Siguiendo a Chevalier, las pugnas y «luchas ceremoniales repiten arquetipos inmemoriales que se encuentra en todas las religiones»; la victoria en el combate representa aquí «la creación del mundo o una participación en esta creación continua» (Chevalier, 1986: 658).

En la narrativa de Cortázar, encontramos otras escenas de lucha que resultan significativas en «La autopista del sur» o en «Reunión», relatos a los que dedicaremos los próximos capítulos. A diferencia de la pelea que encontramos en «La autopista del sur», no existe aquí el simbolismo en torno al agua que nos permite relacionar aquella con la cosmogonía y la creación de un orden nuevo; tampoco se encuentran presentes en «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» el espacio utópico ni el ideal revolucionario, que operan en «Reunión» de forma similar al simbolismo del agua en «La autopista del sur». La lucha entre estatuas ante la que nos sitúa la «instrucción-ejemplo» de Cortázar tiene ante todo el fratricidio como tema, así como la contemplación horrible de este como al factor que induce el miedo hacia el sinsentido.

Antes que en el mito grecolatino de Cástor y Pólux (cuyas versiones no recogen esta lucha), el asunto del fratricidio lo encontramos en el mito bíblico de Caín y Abel. A propósito de la universalidad de la escena fratricida en las mitologías, el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot explica que «toda lucha es la exposición de un conflicto» y que «numerosas luchas, danzas y simulacros son ritos o residuos rituales que exponen situaciones conflictuales» (Cirlot, 1991: 282).

El diccionario de símbolos de Cirlot aporta numerosos ejemplos sobre la universalidad de la representación en las mitologías: «en Suecia se celebran luchas de jinetes que personifican, en dos bandos, el invierno y el verano»; siguiendo a Cirlot, «la lucha puede corresponder al sacrificio cosmológico primordial, como el de Tiamat por Marduk». Encontramos esta misma lucha fratricida repetida «entre dioses de la vegetación y la sequía, como Osiris y Set, y el bien y el mal, cual Ahuramazda y Ahriamonyu». Para Cirlot, «la lucha es de generación o de elementos antitéticos»; a propósito de la cultura romana, se cree que las pugnas de los «gladiadores respondían a un fondo simbólico y mítico ancestral», respondiendo este «al recitario a Neptuno y

a Piscis (el océano celeste, dios ligador armado del triple poder —tridente— y de la red) y el mirmidón a Cáncer, el sol, el hijo armado de espada⁹». También en el Valholl escandinavo aparecen «la lucha» y «el combate»; estos «son elevados al rango de felicidad sobrenatural» allí, donde «los héroes muertos resucitan, se arman, matan y mueren, vuelven a resucitar, y este proceso se repite eternamente» (Cirlot, 1991: 282).

En Amalfi, al terminar la zona costanera, hay un malecón que entra en el mar y la noche. Se oye ladrar a un perro más allá de la última farola.

Cortázar, 1970: 13

La tercera instrucción-ejemplo es la última que nos sitúa ante un lugar localizable en el mundo real. También es la última en la que un elemento fantástico-sobrenatural da pretexto al ambiente de miedo o terror que da contexto a la acción. En el perro que ladra desde más allá de la última farola reconocemos a la figura mitológica del cancerbero, así como también al perro espectral cuyo ladrido es presagio de muerte en el folclore de diversas culturas europeas.

De la instrucción-ejemplo, tres recursos simbólicos más resultan resaltables. En primer lugar, el agua: en las mitologías, este símbolo representa la transformación y la metamorfosis del yo que muere; lleva implícitas las ideas de la purgación de yo y del renacimiento en un yo-otro que lo trasciende. Frente a la oscuridad de la que procede el ladrido del perro que presagia la muerte, existe toda una zona costera y un tramo de malecón iluminado; representa la vida y lo que nos resulta conocida de esta. Como el mar, la noche configura el punto final del camino; por tanto, lo desconocido u opuesto a la zona iluminada.

⁹ A propósito de la pugna de gladiadores y del simbolismo arquetípico implícito en esta, no podemos sino referirnos a otra de las célebres escenas de lucha que encontramos en la obra de Cortázar; me refiero a «Todos los fuegos, el fuego», donde dos historias (situadas en distintos puntos del espacio y el tiempos) se yuxtaponen para crear una intriga unitaria. Las pasiones y pecados de los personajes se repiten, así como el fuego es el elemento que les pone fin. La lucha de los gladiadores se corresponde allí con un símbolo arquetípico, relativo a la generación y a la destrucción universal, al igual que sucede con el fuego.

Un señor está extendiendo pasta dentífrica en el cepillo. De pronto ve, acostada de espaldas, una diminuta imagen de mujer, de coral o quizá de miga de pan pintada.

Cortázar, 1970: 13

La cuarta instrucción ejemplo no nos sitúa ante ningún lugar concreto o localizable en el mundo efectivo, como ha sucedido hasta ahora. Tampoco se nos expone ningún acontecimiento sobrenatural; por el contrario, la escena nos presenta un evento rutinario, así como una situación que todos hemos experimentado. Así como identificamos figuras cotidianas en las formas de las nubes, la pareidolia nos lleva reconocer rostros y formas conocidas en las paredes, en las aceras o en el pan tostado; se aludía también al fenómeno en la apertura del «Manual de instrucciones». El protagonista de la instrucción-ejemplo, que se disponía a cepillarse los dientes, experimenta un susto al encontrarse con una figura de mujer; en la sucesión de ejemplos, la simbología de la muerte es tan iterativa que no parece quedarnos duda de que tras la figura de la mujer entrevista en las cerdas del cepillo se esconde la imagen de la parca, que viene a buscarlo o que anuncia que lo persigue.

Al abrir el ropero para sacar una camisa, cae un viejo almanaque que se deshace, se deshoja, cubre la ropa blanca con miles de sucias mariposas de papel.

Cortázar, 1970: 13

La quinta instrucción-ejemplo es similar a la anterior en el sentido de que se nos sitúa en un contexto cotidiano (la apertura del armario y el encuentro con algo que no esperábamos dentro de él). La desintegración del calendario, que se deshace como un árbol al que se le caen las hojas, representa el paso inexorable de la vida y del tiempo. Por medio de la metáfora, se desarrolla uno de los tópicos más recurrentes de la colección; me refiero al *memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*, que también resonaba en la escena anterior.

En este episodio encontramos el símbolo de la mariposa, que también aparece en «La autopista del sur» (si bien aquí está asociado a la imagen de la desintegración escatológica a la que remite el tópico; frente a «La autopista del sur», en la que esta figura un *carpe diem*). A través de la metáfora, el almanaque que se deshoja (a semejanza de un árbol) nos lleva hasta otro elemento universal en las mitologías: me refiero al árbol de la vida o árbol del mundo que, en oposición a lo eterno y perenne de este que encontramos en los mitos, remite en el relato a lo caduco y perecedero. En los mitos, la imagen del árbol del mundo representa el centro de la vida: también la unión del cielo, la tierra y el infierno.

Se sabe de un viajante de comercio a quien le empezó a doler la muñeca izquierda, justamente debajo del reloj pulsera. Al arrancarse el reloj, saltó la sangre: la herida mostraba la huella de unos dientes muy finos.

Cortázar, 1970: 13

En la sexta instrucción-ejemplo resuena el archiconocido cuento del folklore judeocristiano en el que un mercader (a veces un jardinero, un sirviente o un copero; las versiones del relato son inagotables) trata de evitar el encuentro con la muerte, que viene a buscarlo. El símbolo del reloj (que chupa la sangre del mercader y que posee dientes afilados) nos recuerda a los vampiros contemporáneos o la figura mitológica de las Lamias¹⁰; como aparato que sirve para medir el tiempo, el reloj desgarrar y hierre al viajante que lo lleva asido a su muñeca. La resonancia del *memento, homo* medieval también resulta perceptible en el relato, que combina un pretexto cotidiano (un dolor espontáneo de muñeca) con un elemento sobrenatural (el reloj vampiro).

El médico termina de examinarnos y nos tranquiliza. Su voz grave y cordial precede los medicamentos cuya receta escribe ahora, sentado ante su mesa. De cuando en cuando alza la cabeza y sonrío, alentándonos. No es de cuidado, en una semana estaremos bien. Nos arrellanamos en nuestro sillón, felices, y miramos

¹⁰ En el cuento «Segundo viaje» (*Deshoras*, 1982) de Cortázar encontramos otra resonancia del vampiro que, como criatura sobrenatural, pone inesperadamente fin a la vida del boxeador protagonista.

distraídamente en torno. De pronto, en la penumbra debajo de la mesa vemos las piernas del médico. Se ha subido los pantalones hasta los muslos, y tiene medias de mujer.

Cortázar, 1970: 13-14

La última instrucción-ejemplo vuelve a situarnos ante un evento cotidiano; la visita al médico que, tras examinarnos, nos tranquiliza, nos prescribe medicamentos y nos despide con la promesa de una pronta mejora. Bajo la apariencia masculina del sanador se oculta una figura femenina; de nuevo, la mujer se corresponde con la parca (representación femenina de la muerte que remite a una tradición medieval).

En todos las instrucciones-ejemplos que componen el relato encontramos una explotación del arquetipo del encuentro con la muerte (la diosa que fulmina). En la mitología de la Grecia clásica, el ejemplo más célebre del este se corresponde con el encuentro de Acteón con Diana desnuda. La diosa se bañaba junto con su corte de ninfas cuando Acteón se topó con ellas; como castigo, Diana convierte a Acteón en un ciervo que es ferozmente cazado por sus propios perros.

A lo largo de las escenas del relato, el arquetipo de la diosa que fulmina se asimila a la representación de la dama terrible (el ángel de la muerte) que encontramos en la tradición medieval, antes que a la célebre versión de este que observamos en la mitología griega¹¹. Sea en mitad de situaciones sobrenaturales o cotidianas, el simbolismo arquetípico del augurio del fin de la vida (la contemplación de la muerte o el encuentro con la parca) es esencial a la hora de confrontar el elemento de miedo o terror que nos plantean las distintas secciones del cuento. En este sentido, el reloj (que hiere con sus dientes) es similar al calendario (que se deshace) o a las estatuas (que cobran vida para aniquilarse): en sus respectivas historias, no solo tratamos con

¹¹ Como mostraré detalladamente más adelante, la imagen de la muerte disfrazada o el predominio del tópico del *memento, homo* no son los únicos elementos de la tradición medieval que resuenan ampliamente en el relato; el juego con las formas del cuento-*exemplum* (que funciona a modo de «Instrucciones») remite también a esta tradición.

símbolos que implican un elemento de escatología (la sangre del mercader, de la que se alimenta el primero; la suciedad con la que el segundo mancha el blanco de las ropas; el tabú de la lucha fratricida al que nos llevan las terceras); todos estos símbolos nos informan del carácter medible, cuantificable y pasajero del tiempo (así como el reloj permite medir el paso de las horas, el calendario remite al transcurrir de los días y los meses; y las estatuas, al de los siglos y las épocas).

Además de la cuasi-excepción al juego con las formas de los manuales de instrucciones que predomina en esta sección, una de las primeras cosas que nos llama la atención del microrrelato es el título, en el que el sustantivo *ejemplos* acompaña a «instrucciones». La forma más sencilla de relacionar la atípica unión con las formas y el contenido de este requiere que miremos hacia la tradición medieval de los *exempla*; entiéndase: el «tipo de relatos moralizantes» que gozaron de notoriedad «durante la Edad Media» (especialmente gracias a la «labor popularizante de los frailes») y que tuvieron «gran importancia en la formación de la cultura cristiana occidental», aunque estos se desarrollaron de forma desigual en las distintas tradiciones europeas. Durante la Edad Media, los *exempla* se insertaban en los sermones, en las predicaciones de carácter religioso y en los textos homiléticos; su finalidad era la de ilustrar con el ejemplo que estos proporcionaban. Otras características relevantes de los *exempla* medievales son su heterogeneidad (estos no se ceñían a una estructura formal, sino que adoptaban las formas narrativas de las «anécdotas, casos, leyendas», o también de los «cuentos jocosos y de animales» y de las «fábulas de origen popular o culto») y su tendencia a aparecer compilados (Pratt Ferrer, 2007: 169-170).

La mención de dos célebres colecciones de *exempla* de las letras hispánicas bastan para ilustrar la heterogeneidad y la tendencia a la compilación de estos: la primera es el *Conde Lucanor*, escrita por el castellano Don Juan Manuel en el primer tercio del siglo XIV; se trata de una «colección de cincuenta y un *exempla* que un criado ofrece a su señor» y que tienen como leitmotiv

la educación del príncipe. Con una datación similar a *El conde Lucanor*, el segundo ejemplo de compilación de *exempla* es el *Libro del buen amor*: se exponen en él una serie de «divertidos relatos» que siguen «la costumbre clerical»; los *exempla* tienen un propósito moralizante y sirven de apoyo para el pensamiento religioso del autor, Juan Ruiz, Arcipreste de Hita (Pratt Ferrer, 2007:172).

De forma similar a las colecciones de *exempla*, el microrrelato «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» compila siete narraciones de carácter extremadamente breve. Así como el «sermón medieval puede dar cabida a cualquier cosa» —desde «proverbios, refranes, acontecimientos históricos, estampas de la vida cotidiana» hasta cuentos, anécdotas, leyendas, fábulas o mitos— que pueda incluirse «en los huecos que deja libres la rígida estructura de los sermones medievales» (por ejemplo: «episodios de la vida de los santos, supersticiones populares, propiedades de animales y plantas, observaciones de la naturaleza, versos», etc.) (Sánchez Sánchez, 1999: 61), en el microrrelato de Cortázar encontramos una mixtura narrativa que tiene como base la anécdota, el mito, la leyenda, el cuento folklórico o el episodio de la vida cotidiana.

Al igual que los *exempla* que los predicadores incluían en sus sermones servían a estos como apoyo o ilustración de carácter moralizante, la función de los ejemplos que componen el microrrelato es la de sustentar la intuición del elemento miedo, al igual que socavar al lector para que lo experimente. Al imaginar las situaciones descritas por estos, el elemento *miedo* se une al carácter sobrenatural o cotidiano de la estampa; demanda que nos pongamos en una situación similar a la expuesta y que nos sintamos partícipes de la acción. Unido al factor miedo, el asunto del tiempo se desarrolla aquí mediante el predominio de la imagen arquetípica del encuentro con la muerte.

El vistazo a la tradición medieval de los *exempla* que he propuesto para el análisis de «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» facilita algunas claves complementarias sobre la composición del microrrelato. En «Los *exempla* medievales: una etapa escrita entre dos oralidades» de Juan José Pratt Ferrer (2007) leemos que «desde la antigüedad hasta casi nuestros días» se han utilizado «relatos, fábulas o apólogos» de los que es posible «obtener una enseñanza»; «las fábulas de Esopo» atestiguan cómo el «aprovechamiento del relato corto» constituyó un «recurso muy accesible y eficaz para la docencia» en el mundo antiguo, al igual que los «apólogos», «casos» o «anécdotas» que se utilizaban «como elementos de persuasión o ejemplos en el discurso oral» que se producía «entre los oradores del mundo grecorromano». Ya he hablado del carácter ilustrativo o ejemplificador del miedo en las escenas del cuento; lo que me interesa ahora son las tradiciones de literatura culta y popular que se aunaban en los *exempla*, así como su relación con la tradición de la cultura clásica grecolatina.

El primer aspecto me lleva hasta tal combinación narrativa en el microrrelato se corresponde con el título: «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» se compone de ejemplos que son también instrucciones; tienen como asunto el miedo (esto es: las formas de tenerlo, padecerlo y sufrirlo). La presencia del folclore es más claramente rastreable en el primer ejemplo (mediante el mito moderno de la obra de arte que mata) y en el tercero (el ladrido del perro que pronostica la muerte); frente a estos, la tradición de literatura culta subyace al segundo (mediante la referencia al mito de los dióscuros, representados por las estatuas), y también al quinto y al sexto, en los que se esboza una moraleja que nos lleva al tópico del *memento, homo* (el quinto, mediante la imagen de un calendario que se deshace; el sexto a través de la metáfora del reloj-vampiro que sorbe la sangre-vida del comerciante).

A pesar del rastreo de la tradición de literatura culta, hay que insistir en que esta no entra en conflicto con la popular en el presente microrrelato; por el contrario, ambas se encuentran tan aunadas en los ejemplos-instrucciones de Cortázar como en la tradición de *exempla* medievales. Por ejemplo, la referencia culta a los dióscuros del segundo ejemplo-instrucción no menoscaba el elemento legendario-popular de este, relacionable en todo caso con el folclore. Otros casos ilustrativos de la mixtura de lo culto y lo popular los encontramos en el tercero o en el sexto ejemplo-instrucción; la mención al perro folclórico (cuyo ladrido es presagio de muerte) no es incompatible con la referencia a cancerbero en el tercero, así como la presencia de tópicos de la tradición de la literatura culta no impide la resonancia del folclore judeocristiano en el sexto.

Siguiendo a Pratt Ferrer, el desarrollo histórico de los *exempla* se ha visto «marcado de una manera u otra por la transmisión oral» (Pratt Ferrer, 2007: 167-168); su estudio ha sido «durante mucho tiempo un coto privado de los folklorólogos», que no solo han probado «la relación entre relato ejemplar y cuento folclórico», sino que han distinguido el «*protoexemplum*» con respecto del «*exemplum* propiamente dicho» y el «*exemplum* en declive». El autor destaca cómo encontramos el primero en los «*Diálogos* de Gregorio Magno y en las *Vitae Patrum*»; frente al segundo, que predomina en los «sermones medievales»; y el tercero, en el que «el interés por la narración prevalece sobre la intención didáctica», lo que en multitud de casos «da lugar a la *novella*» (Pratt Ferrer, 2007: 166-167). A propósito de la clasificación de los *exempla* de Pratt Ferrer, hay que destacar que en la última instrucción-ejemplo se da un predominio del carácter narrativo que no es tal en las demás. Existe también un contraste entre esta y las otras, compartido con la cuarta instrucción-ejemplo; frente a los otros cinco casos —que acomodan al lector en la idea de que la sensación de tener miedo está ligada con la contemplación de lo sobrenatural—, el

cuarto y el último ejemplo operan de manera contraria: le persuaden de que las formas de este se encuentran en el mundo de todos los días.

3.3. «PREÁMBULO A LAS INSTRUCCIONES PARA DAR CUERDA AL RELOJ»

Con el estudio de «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj» no solo abordamos dos de los microrrelatos más conocidos del autor: analizamos los máximos exponentes de la representación extraña y metafórica del tiempo que nos brinda la primera sección de *Historias de cronopios y de famas*. A pesar de que los microrrelatos presentan una suerte de continuidad (uno es preámbulo del otro), vamos a analizarlos por separado. Su carácter extremadamente breve permite una exposición íntegra de ambos.

A modo de introducción del primero, cabe destacar la anécdota de que su lectura por parte del autor ha sido utilizada con fines publicitarios¹².

Piensa en esto: cuando te regalan un reloj te regalan un pequeño infierno florido, una cadena de rosas, un calabozo de aire. No te dan solamente el reloj, que los cumplas muy felices y esperamos que te dure porque es de buena marca, suizo con áncora de rubíes; no te regalan solamente ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo. Te regalan —no lo saben, lo terrible es que no lo saben—, te regalan un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo, algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca. Te regalan la necesidad de darle cuerda todos los días, la obligación de darle cuerda para que siga siendo un reloj; te regalan la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico. Te regalan el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa. Te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras, te regalan la

¹² Me refiero a la campaña de Seat en 2007. El anuncio puede verse en el link: https://www.youtube.com/watch?v=m9z9V52O8PU&t=34s&ab_channel=SbenKaike , visto por última vez el 01/04/2022.

tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes. No te regalan un reloj, tú eres el regalado, a ti te ofrecen para el cumpleaños del reloj.

Cortázar, 1970: 23

Como se puede observar, el cuento implica una excepción al juego que plantean las distintas historias de la sección «Manual de instrucciones» con respecto de las formas del manual; antes que con un compendio de estas, encontramos aquí un preámbulo así como una suerte de advertencia que no va exenta de sentido crítico ni del humor.

A simple vista, el cuento desarrolla una inversión de los valores del sujeto y del objeto. Esta inversión se culmina con el final e implica al verbo regalar, así como dicho verbo implica una fecha concreta (el cumpleaños). Con el motivo del aniversario, alguien te regala algo que funciona a modo de carga antes que como un presente en sí; debido a los cuidados y atenciones que el presente demanda, se invierten los valores del sujeto con los del objeto (tú eres el regalo para el cumpleaños del reloj). La inversión sujeto-objeto se sostiene sobre la animación del objeto (el reloj) y viceversa; sobre la desarticulación del carácter animado del yo-sujeto.

A propósito de su brevedad suma, el cuento exhibe un lenguaje cuidado al mínimo detalle. En la frase inicial, los complementos que se utilizan para calificar al presente («infierno florido», «cadena de rosas», «calabozo de aire») amplifican la dimensión semántica del símbolo del reloj por medio de la metáfora. Al compás de los sustantivos «un infierno» (la prisión eterna de los condenados), «una cadena» o «un calabozo» (que remiten al campo de los veredictos penitenciarios más severos), encontramos complementos que resultan extraños o cuanto menos inusuales («florido», «de rosas», «de aire») en la posición y en el contexto en el que aparecen (Cortázar, 1970: 23).

Por un lado, las metáforas del «infierno florido» o la «cadena de rosas» remiten a la tradición de la poesía del Siglo de Oro, en la que las flores en general (rosas, azucenas, etc.)

simbolizan la belleza del presente y de la juventud de la vida, así como también la inexorabilidad del tiempo que las marchita. Por el otro, la imagen de la vida como calabozo o prisión se relaciona con la tradición de la literatura medieval y renacentista (en ella, encontramos el tópico bíblico de la vida considerada como valle de lágrimas).

El relato desarrolla ampliamente el símbolo del reloj: dota a este del carácter particular que nos permite identificar el tiempo representado con un elemento extraño. Si interpretamos dicho símbolo como un objeto efectivo, el cuento se resuelve fácilmente como una crítica al materialismo de la vida. Si, por el contrario, optamos por las vías que nos brindan la sinonimia, la metáfora y el paralelismo: el reloj es un regalo y, por tanto, un presente que posee su propia dimensión semántica. En la segunda interpretación señalada, el «reloj-presente» implica un juego con el presente temporal, homónimo al presente-regalo; esto es: el presente humano de la vida. La ambigüedad interpretativa del símbolo del reloj (que responde perfectamente a ambas acepciones; como objeto que sirve para medir el tiempo y como símbolo del presente y del pasado a propósito del aniversario) es sin duda una de las claves que enriquecen el valor literario del microrrelato. El carácter surreal de las imágenes de la colección nos anima a que desarrollemos ambas opciones como propicias para el sentido del cuento. En la medida en la que el reloj marca la hora presente y ayuda a calcular la que está por venir, el objeto también se relaciona con la noción de futuro.

Cuando realizamos un análisis detallado de la morfología del símbolo del reloj en el relato, lo primero de lo que nos percatamos es de que este se nos describe como un elemento paradójico. En la cultura occidental, una extensa tradición de filósofos (que remonta al menos hasta Agustín de Hipona) ha abordado el asunto del tiempo tomando como punto de partida el presente y su carácter irreductiblemente paradójico. El juego semántico con el reloj-regalo que es presente nos invita a explorar esta vía.

En la descripción que el microrrelato nos hace del reloj, este se nos expone como algo precioso y nada carente de lujo («de buena marca, suizo con áncora de rubíes»; «te regalan su marca, y la seguridad de que es una marca mejor que las otras»); a su vez, el símbolo responde a un carácter quebradizo («un nuevo pedazo frágil y precario de ti mismo») y parcialmente ajeno a quien lo porta («ese menudo picapedrero que te atarás a la muñeca y pasearás contigo»; «algo que es tuyo pero no es tu cuerpo, que hay que atar a tu cuerpo con su correa como un bracito desesperado colgándose de tu muñeca»). En un sentido claro, el presente (como el reloj) es un lujo para quien dispone de él a su gusto; si se mira en contraposición con el pasado (lo que fue, pero ya no es) o con el futuro (lo que no es todavía y tal vez no será), el presente (lo que es) se corresponde con algo suntuoso para quien lo vive y está en él. Como sucede con el reloj en el relato, el presente se ata a nosotros o se posee sin que exista la posibilidad de que este pase a formar parte indisoluble de nuestro ser; no en vano, la tradición de la literatura occidental ha repetido hasta la saciedad los tópicos *carpe diem* y *tempus irreparabile fugit*. Como el reloj «picapedrero» que se nos describe en el cuento, el presente nos proporciona el instante; fragmento vago de la inagotable cantera del tiempo de la eternidad (Cortázar, 1970: 23).

El análisis del símbolo del reloj en este —y en el siguiente— relato requiere que tomemos cierta distancia con respecto de las entradas que encontramos relacionadas con este símbolo —y emblema renacentista— en los diccionarios de símbolos de Pérez-Rioja y de Jean Chevalier. Tratamos con un reloj contemporáneo; frente al reloj de arena, cuya morfología simbólica ha sido estudiada por la tradición simbolista. En el *Diccionario de símbolos y mitos* de Pérez-rioja leemos que «el reloj de arena se suele interpretar como un símbolo de la inversión de relaciones entre el mundo superior y el inferior» (Pérez-Rioja, 2003: 366). El *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier incide en el asunto; señala que «con su doble compartimento», el reloj de arena «muestra

la analogía entre lo alto y lo bajo», al igual que expone la perpetua «necesidad» de girar o «invertir la ampolleta» con el fin de asegurar, de detener o de invertir el flujo continuo del tiempo. Para el autor, «el reloj de arena simboliza la caída perpetua del tiempo», su paso inexorable y su «consumación en el ciclo humano con la muerte». Más claramente en relación con la representación extraña del tiempo del relato y con la inversión de los valores a la que nos conduce el final, la morfología del símbolo del reloj de arena resulta interesante porque este se puede girar para invertir el flujo; también se puede poner de lado para conseguir que este se detenga. Tanto girar como poner de lado el reloj se corresponden con actos humanos que nos sugieren simbólicamente la «posibilidad de inversión del tiempo» mediante un «regreso a los orígenes»: «a menos que se invierta nuestra manera de ver o de actuar», «la atracción se ejerce» desde lo alto (el mundo superior del que surgen lo inaprehensible de la eternidad) hacia lo bajo (lo inferior, lo datable y lo efímero de la experiencia humana). Para Chevalier, la exigua «relación entre lo alto y lo bajo» se sostiene sobre el «estrecho gollote» por el que esta se establece; se trata de un «movimiento continuo» en el que «lo vacío y lo lleno deben sucederse», y en el que existe un «paso de lo superior a lo inferior» («de lo celeste a lo terreno»), así como también una «inversión de lo terreno a lo celeste» (Chevalier, 1986: 877).

De vuelta en la morfología del reloj ordinario, cabe destacar que esta se desarrolla más en el siguiente microrrelato. Por lo demás, en este nos refieren toda una gama de funciones que el reloj desempeña en cuanto que regalo; y es significativo que la más obvia de todas (su valor como herramienta que sirve para medir el tiempo y para localizarnos en el presente) se omita sistemáticamente a lo largo del cuento.

Como he argumentado, tras el símbolo se oculta el concepto del presente, del pasado y del futuro. Con estos, se nos entrega una «necesidad» y una «obligación» de estar a punto y de

actualizar el momento («de darle cuerda para que siga siendo un reloj»). Asimismo, se nos confiere una ansiedad perpetua, responsable de que nuestra atención gire continuamente en torno al presente («la obsesión de atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico»; «el miedo de perderlo, de que te lo roben, de que se te caiga al suelo y se rompa»), el pasado y el porvenir; en definitiva, en torno al tiempo en sí. La ansiedad, proyectada hacia el futuro y el porvenir, nos conduce hacia la imagen del *memento, homo* y hasta la noción de la última hora, en la que todo se invierte (Cortázar, 1970: 23).

«La tendencia a comparar» el reloj con el de los demás es otro de los elementos que se amplifica semánticamente mediante la metáfora; tratamos con la experiencia cotidiana del tiempo en la que tendemos a comprar el presente (o el pasado) del que disponemos con aquel en el que se encuentran (o del que proceden) los demás; del contraste que surge con esta comparación vienen sentimientos como la necesidad, la envidia, el anhelo o la impaciencia (Cortázar, 1970: 23).

Ya he señalado cómo el final del microrrelato se caracteriza por una inversión de los valores del sujeto (yo) con los del objeto (reloj; regalo); surge más claramente de aquí la interpretación del cuento como una crítica al materialismo de la vida. Frente a esta, aquella que tiene como punto el simbolismo del reloj requiere el esfuerzo extra de mirar hacia las distintas amplificaciones del texto: por la vía de la metáfora, el reloj es un presente; un pasado con el motivo del aniversario; un futuro en cuanto que anuncio de su paso inevitable. La inversión del sujeto y el objeto que pone fin al cuento implica aquí un giro sumamente interesante para nuestro tema: en el devenir inexorable de este, nosotros y nuestro conjunto de circunstancias le pertenecemos (en ningún caso es al revés). En la segunda interpretación resuenan dos elementos importantes para el estudio de la representación del tiempo en la colección: el tópico bíblico del *memento, homo* y el mito griego del titán Cronos. La inversión señalada también prefigura uno de los tópicos que más

insistentemente van a acompañarnos a lo largo de la siguiente sección: me refiero al mundo al revés, desarrollado en la literatura Medieval y en la tradición de la iluminación y el grabado medieval y renacentista.

El *memento, homo* resuena también en la primera interpretación; en la crítica hacia el absurdo materialismo que nos domina en las situaciones más cotidianas. Solo en la segunda interpretación (en la que somos regalados al tiempo), el tópico bíblico adquiere un matiz escatológico; surge de la mera idea de la desintegración de la vida y viene acompañado con la imagen del festín que el tiempo se da con todo aquello a lo que consideramos vida¹³. Caracterizada por su estética grotesca y la presencia de elementos escatológicos, la imagen del festín del tiempo no aparece más que prefigurada; le sucede como a la hora postrer de tradición renacentista, a la que el reloj no se refiere sino implícitamente. Con todo, podemos encontrar el recurso repetido a lo largo de la obra cuentística de Cortázar; como norma general, atado a la representación extraña del tiempo que exhiben los relatos en los que este aparece —analizaré los casos de «Reunión», «Cuento sin moreleja» o «El almuerzo»—.

La imagen del festín del tiempo en el que todos participamos de una u otra manera se relaciona con el arquetipo de la apoteosis. Siguiendo a Joseph Campbell, la imagen del festín es universal ya que aparece en todo tipo de mitologías; implica un distanciamiento parcial de la figura de la madre, que representa la vida y el disfrute terrenal. Con el festín —dice Campbell— «se nos mastica en fragmentos y se nos asimila al cuerpo universalmente aniquilador del mundo»; una vez

¹³ A propósito del asunto, véase el análisis de «El almuerzo». Veremos a lo largo de la colección (y más allá de ella, en «Reunión») que la imagen del festín se relaciona con la representación extraña del tiempo en varios de los cuentos del autor. En ciertas ocasiones, la imagen aparece ligada al tópico del *memento, homo*: tal es el caso del presente microrrelato o de «Cuento sin moreleja». En otras ocasiones, este se evoca mediante la representación escatológica del fin de la vida. En ambos casos, subyace la imagen arquetípica del mito del titán *Krónos*: el tiempo devora a la creación en todas sus formas; solo Zeus consigue escapar de su estómago. La lucha del padre con el hijo representa en este mito la gran batalla primordial del juez (ente del orden) con el dragón cósmico (representación del caos que destruye todas las formas); se trata de otra de las imágenes recurrentes en la obra de Cortázar que está ligada a la representación del tiempo (por ejemplo: en «Reunión» o «La autopista del sur»).

aunados con este, «todos los seres y las formas preciosas son los elementos de un festín» en el que comemos mientras somos devorados. De acuerdo con mitólogo, el significado de la imagen del festín cambia o adquiere matices en función de la deidad que nos convida a este: «si el Dios es un arquetipo racial, tribal, nacional o sectario, somos los guerreros de su causa», como es el caso de «Reunión»; si por el contrario la deidad «es el señor del universo mismo» (como nos sugiere el mito de Cronos a lo largo de la colección), el festín implica una asimilación universal en la que «las imágenes infantiles de los padres y las ideas sobre el bien y el mal se han superado» (Campbell, 1972: 95-96).

Para resaltar cómo el tópico del mundo al revés (omnipresente en la siguiente sección) aparece prefigurado en el relato basta con aludir a una de las imágenes más comunes de su figuración durante la Edad Media: encontramos en la vertiente del «cazador cazado» exactamente el mismo tipo de inversión del sujeto y el objeto que se produce en el relato (Gutiérrez Baños, 1997:148). La resonancia del tópico aporta un matiz absurdo a la primera interpretación (la crítica al materialismo de la vida) y se relaciona con el patetismo de la segunda (todos formamos parte del festín que el tiempo se da con la vida). Como mostraré más detenidamente en el análisis de los cuentos de la segunda sección, el autor domina todos los procedimientos necesarios para explotar el recurso de forma original y creativa.

3.4. «INSTRUCCIONES PARA DAR CUERDA AL RELOJ»

A pesar de su escueta extensión «Instrucciones para dar cuerda al reloj» es uno de los microrrelatos de la colección que más juegos con el tiempo condensa. Su suma brevedad anima a su exposición íntegra.

Allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se

abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.

Cortázar, 1970: 24

Comenzaré por un análisis estrictamente formal. En el texto se observa el juego con las formas de manual de instrucciones que caracteriza a la sección: resulta apreciable en el uso de las formas del imperativo y en la sucesión ordenada que pauta la acción¹⁴. Al igual que en la apertura del manual, del preámbulo o de las instrucciones-ejemplos, Cortázar juega con las forma de los manuales de instrucciones y con las de la historia en el microrrelato. El uso de la prosa poética resulta también destacable en una pieza de carácter tan breve.

Si nos centramos en la historia contemplamos que —a pesar de lo escueto— el microrrelato dispone de una estructura circular; va marcada por la imagen de la muerte en el inicio y en el final. Como en «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», el relato posee una fuerte resonancia del arquetipo del encuentro con la muerte. El símbolo del reloj, la presencia del factor *miedo* o la figura de la mujer son otros elementos que hermanan a ambos microrrelatos.

A continuación, voy a detenerme en el tratamiento que recibe el tiempo; se trata del elemento esencial para el relato. A propósito de este, hay que destacar primero la forma en la que el inicio nos refiere la acción de dar cuerda al reloj; esta se presenta como un acto de apertura del

¹⁴ El juego con el imperativo y el pautado de la acción que encontramos en «Instrucciones para dar cuerda al reloj» se repite en otros cuentos de la primera sección de *Historias de cronopios y de famas*, tales como «Instrucciones para llorar», «Instrucciones para cantar» o «Instrucciones para subir una escalera».

que surge el tiempo en sí mismo¹⁵. Parejo a la aparición de este, también se nos plantea la paradoja de la nada o inmovilidad temporal (previa al acto de dar cuerda al reloj): si no le doy cuerda, el tiempo no se mueve ni las «hojas» de los árboles se «despliegan», ni «las barcas corren regatas», ni «el tiempo» se llena «de sí mismo» para que broten de él el resto de las cosas («el aire», «las brisas de la tierra», «la sombra de una mujer» o «el perfume del pan») (Cortázar, 1970: 24).

Frente a la inmovilidad, la acción se resuelve como elemento que propicia la génesis del tiempo; el asunto implica un fuerte elemento filosófico. Si miramos hacia la tradición de la filosofía occidental (desde Agustín de Hipona hasta Martin Heidegger o Paul Ricoeur) encontramos que el tiempo humano se ha identificado con una intratemporalidad que remite al ser y al estar en el tiempo. Para Paul Ricoeur, la denominada «intratemporalidad» es sinónimo de «ser-en-el-tiempo» e implica «contar con el tiempo», así como calcularlo y medirlo de acuerdo con la experiencia que tenemos de él. En *Tiempo y narración* también leemos que «la condición de ser arrojado entre las cosas tiende a hacer la descripción de nuestra temporalidad dependiente» de todo aquello que nos ocupa y preocupa (Ricoeur, 2004: 127-128). Para el filósofo, «decir-ahora se hace para nosotros sinónimo de leer la hora en el reloj» en todo tipo de «circunstancias prácticas»; se debe a que «llamamos *tiempo*» a un «*hacer-presente* que se interpreta a sí mismo» como tal al ser «considerado en el *ahora*» (Ricoeur, 2004: 129).

En el relato, el tiempo del reloj (que solo funciona tras la acción que le da cuerda) representa la capacidad humana de medir y calcular los tramos de la vida, desde el principio hasta el final de esta. La noción de un final del plazo (momento en el que la cuerda del reloj se agota) es importante porque nos sitúa ante el papel que estos desempeñan en nuestra experiencia cotidiana, en la que

¹⁵ Los tramos de tiempo que surgen del acto de dar cuerda al reloj se asemejan a los plazos que se abren al cambiar una alcachofa por otra en el relato «Relojes», situado en «Historias de cronopios y de famas» (sección última y homónima del libro).

medimos y calculamos el tiempo tomando a los tramos del tiempo de la acción como puntos de referencia.

El plazo abierto por el acto de dar cuerda al reloj se asemeja a un tiempo como el que describe la tradición de la filosofía occidental: tratamos con una intratemporalidad que remite al ser en el tiempo y al tiempo de la acción. Es destacable el uso de la metáfora del camino de la vida, que representa un tiempo cuyo curso es ordinario. En el microrrelato, el camino va desde la nada hasta la nada (pasando por la vida), tal como pauta la imagen de la muerte en el inicio y en el final. Resuena nuevamente en el cuento el tópico bíblico *memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*, omnipresente en la colección.

A la imagen del tiempo que comienza con la acción de darle cuerda al reloj (tiempo que se deriva de la nada existencial que le es previa y postrer) se superpone una imagen del tiempo que se abre «como un abanico». La metáfora incide en las nociones de principio y fin (la apertura y el cierre del abanico) al igual que sus pliegues representan los distintos tramos de esta (Cortázar, 1970: 24).

La metáfora del abanico también plantea la paradoja de la inmovilidad del tiempo ya que este es siempre presente; sin una mano que lo abra (la acción humana mediante la que este se calcula), el tiempo ni se mueve ni es finito. En comparación con la representación anterior, los pliegues del abanico complementan a la imagen del tiempo que se surge cuando damos cuerda al reloj.

La metáfora presenta en sí misma la idea de unos pliegues que son paradójicos con respecto de toda noción del presente. En primer lugar, las distintas fracciones del tiempo que se representan en los tramos del abanico pueden llamarse presentes solo en la medida en la que estas se conciben como tal; tan pronto como nos situamos en uno de estos pliegues, el resto pierde su cualidad de

presente para reordenarse en concepto de pasado o futuro (así como el presente se llena de significación cuando lo concebimos como tal, el pasado y el futuro solo existen cuando son considerados en algún presente). Es paradójica también con respecto de la representación ordinaria del tiempo la apertura de este en fracciones que toman como referencia al presente; al ir abriéndose el abanico, sabemos qué pliegue precedió al actual; desconocemos qué traerá el siguiente. Nos consta que el abanico del tiempo es finito, si bien ignoramos qué tramo será el último a medida que lo vamos abriendo.

El punto del segundo párrafo del cuento es sin duda el papel de que desempeña el símbolo del miedo. En la textura metafórica de la historia, este oxida los mecanismos del reloj; «herrumbra las áncoras», corroe «las venas del reloj», gangrena «la sangre fría de sus pequeños rubíes» (Cortázar, 1970: 24); se relaciona con lo que no llegará jamás y con lo que se ha perdido en el olvido, de manera que el asunto nos devuelve a los aspectos más paradójicos de la representación del presente.

En *Tiempo y narración* leemos que la intratemporalidad a la que remite el tiempo humano nos permite distinguir el «ahora» del «tiempo de la preocupación» con respecto del ahora concebido como un «instante abstracto»: ambos son presentes, si bien resultan distinguibles tanto en la filosofía como en el relato. La clave para diferenciarlos reside en la primera noción de *ahora*, que depende de la acción humana para hacer el presente como tal; como el reloj del relato (que necesita una acción que le de cuerda), el ahora que depende de la acción (dar cuerda y retener el tiempo) y la preocupación (el miedo y la espera) resulta «inseparable» de actos como «esperar» o «retener», que implican fuertemente a la memoria y a la imaginación. Siguiendo a Ricoeur, cuando esperamos o recordamos algo el presente se contrae para «anular su diferencia con respecto a la espera y a la retención», mostrando así sus aspectos más paradójicos.

El ahora concebido como un instante abstracto mide o designa «intervalos entre instantes-límites» (Ricoeur, 2004: 127-128); la imagen del abanico cuyos fragmentos de tiempo son presentes —allá donde estén (el futuro, en la imaginación de un presente venidero; el pasado, en el recuerdo de un presente que ya no está)— apuntala la paradoja.

Especialmente en el segundo párrafo del microrrelato, el acto de tener miedo se corresponde con el reverso de la espera y la retención; la presencia de estos caracteriza (como decía Ricoeur) al presente que depende de la acción, así como también de la imaginación, de la memoria, de la espera y la preocupación: «cada cosa que no pudo alcanzarse» ha perdido su carácter temporal en el sentido de que la memoria no puede retenerla, ni la imaginación esperarla, ni el presente ocuparla. De forma análoga, cada cosa que «fue olvidada» se ha perdido para siempre ya que la memoria no puede traerla de nuevo al presente, ni la imaginación proyectarla hacia algún presente que se producirá en el futuro.

Más claramente en el final del cuento, el miedo nos sitúa ante el reverso de lo que concebimos como presente («y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa») (Cortázar, 1970: 24). El asunto tiene tanta miga filosófica como la paradoja del doble presente que he señalado.

En el cuento, el miedo conduce hacia la inacción y hacia el sin sentido; se corresponde con el elemento que distorsiona, paraliza y destruye el tiempo (junto con el reloj) porque nos impide que llevemos a término las acciones que lo llenan de sentido. Antes que una solución para la paradoja, la primera instrucción del manual («allá en el fondo está la muerte, pero no tenga miedo») impone la ausencia del miedo como una condición imperativa para la vida (Cortázar, 1970: 24). El relato se cierra mediante la iteración del símbolo de la muerte: el *memento, homo* se confunde con el *carpe, diem* en un microrrelato cuya prosa merece llamarse poética.

Expuesto el t3pico del *memento, homo* del final y las paradojas del presente instante y el presente de la acci3n, pareciera que el microrrelato no nos habla de otra cosa que de la muerte y de la desintegraci3n del tiempo tal y como lo conocemos. En realidad, las apor3as del tiempo y la imagen del t3pico ocultan una representaci3n m3s profunda y menos desoladora de este que remite a su experiencia viva.

Como he destacado anteriormente, esta se construye por medio de la met3fora del camino: la temporalidad se representa desde dentro: en el relato, la met3fora del camino se desarrolla mediante la descripci3n de las distintas experiencias del tiempo que tenemos a lo largo del transcurso de la unidad de la vida.

Aunque la acci3n y la preocupaci3n determinan nuestro concepto de presente, nuestra experiencia del tiempo se inicia irremediablemente en alg3n punto previo a nuestra existencia; la paradoja es de alg3n modo anterior a los presentes a los que llamamos tiempo. En el relato, el factor *miedo* nos arroja ante esta a trav3s del tiempo inm3vil (en el que el presente no transcurre). La met3fora del camino de la vida reconduce el sentido del cuento por otros cauces. Por ejemplo: mediante la representaci3n de la visi3n del tiempo que tenemos durante el periodo de la niñez, en el que las tareas m3s sencillas requieren instrucciones («sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, rem3ntela suavemente»). El aspecto se consigue plenamente en el p3rrafo inicial porque la met3fora del camino se apoya sobre la imagen del tiempo abierto como un abanico.

En el relato, la nada temporal previa a la niñez se convierte en una representaci3n del trascurso del tiempo cuando este nos resulta casi imperceptible, as3 como su fuente se nos antoja inagotable. Se aprecia tambi3n en el primer p3rrafo una segunda representaci3n del tiempo que contin3a la met3fora del camino de la vida; tras la representaci3n de la experiencia del niño, el

tiempo se describe mediante la plenitud del abanico que se abre. La representación de la juventud —la figura de la muerte («la sombra de una mujer»)— todavía pasa desapercibida ante la cornucopia de la vida —«los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra» o el «perfume del pan»— (Cortázar, 1970: 24).

En la segunda sección del microrrelato encontramos dos nuevas representaciones que continúan con la metáfora del camino hasta culminarla. La primera nos lleva hasta el tiempo de la madurez; no hay paradoja, sino más bien ironía en la representación que el relato hace de este («¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante»; súmese al festín, parece sugerirnos la voz poética del yo). Tratamos en todo caso con un tiempo de la acción y de la preocupación; cobra sentido con la retención y la espera, así como lo pierde con la inacción y el miedo —«cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus pequeños rubíes»— (Cortázar, 1970: 24).

Cuanto más se avanza en la descripción de este tiempo, más inminente se vuelve la llegada de la muerte de la que se nos alertaba en el inicio. Con la irrupción final de esta, se nos sitúa ante una representación del tiempo en la que este deja de importar y tal vez también de existir —«y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa»— (Cortázar, 1970: 24). El curso del tiempo representado va desde la nada del nacimiento hasta la nada de la muerte; se superpone a este tiempo otro; un tiempo biográfico que lleva implícita la idea de un recorrido vital —un tiempo apuntalado por la metáfora del abanico y del camino de la vida—. Llama la atención que en una pieza tan breve se superpongan representaciones del tiempo

tan dispares; «Instrucciones para dar cuerda al reloj» da cuenta de la ingeniería narrativa que Cortázar desplegaba en los tiempos extraños de sus microrrelatos.

4. «OCUPACIONES RARAS»

La segunda sección de *Historias de cronopios y de famas* se compone de ocho relatos de indudable atmósfera kafkiana¹⁶. Se puede hablar de la mayoría de ellos en concepto de cuentos propiamente dichos; la extensión de los cuentos más breves se encuentra a caballo con la del microrrelato —«Etiqueta y prelações», «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no» supera a la de la mayoría de los microrrelatos de la primera sección—.

Al igual que sucedía en «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», muchos de las piezas de «Ocupaciones raras» no tienen el tiempo ni su representación extraña como punto central. Ahora bien, su análisis facilita tanto la comprensión del tipo de tiempo que encontramos en «Los posatigres» o «Conducta en los velorios¹⁷» que su revisión resulta obligada para este estudio.

Los relatos de la sección muestran una propuesta de mundo que prefigura un tipo específico de tiempo: su explicación requiere que recurramos al concepto de cronotopo de Bajtín, que ata la representación de ambos elementos en la literatura; también habremos de revisar el procedimiento literario de la inversión (del tiempo y del mundo) de tradición medieval, amén del tópico del mundo al revés. Las incursiones en los asuntos del espacio, el simbolismo implícito a la familia o

¹⁶ Lo vemos claramente en los relatos «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no», donde se narran la desventuras de la tía de la familia que teme caerse de espaldas —como Gregorio Samsa— y no poder levantarse nunca. Fuera de *Historias de cronopios y de famas* (1962), encontramos en «Con legítimo orgullo» (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967) otro cuento insigne de la tendencia más kafkiana de Cortázar.

¹⁷ Ambos pertenecen «Ocupaciones raras», segunda la sección de *Historias de cronopios y de famas* (1962). Constituyen en la sección los ejemplos más claros de tiempos extraños; las representaciones de este que encontramos en ellos comparten rasgos con los de «La autopista del sur» (1966), «Satarsa» (1982) o «Con legítimo orgullo» (1967), por destacar algunos nombres de cuentos que pertenecen a otras colecciones.

el uso creativo del lenguaje quedarán justificadas cuando lleguemos al análisis central del tiempo representado —«Los posatigres» y «Conducta en los velorios»—. Los elementos destacados se suman a la red de recursos —tópicos, metáforas, símbolos— que da unidad a la sección, a la obra y a las representaciones extrañas del tiempo que encontramos en ella.

El tratamiento del tiempo que encontramos en la segunda sección recuerda a una de las metáforas del relato que abre la primera —«Manual de instrucciones»—; en ella, las ventanas del hotel muestran distintos fragmentos del tiempo y del mundo. «Ocupaciones raras» nos sitúa ante un abanico de tiempos que van desde lo hipotético del futuro («Pérdida y recuperación del pelo») hasta lo efectivo de este («Conducta en los velorios»). Los relatos también nos muestran el pasado de la familia; exponen costumbres que se perpetúan en un ciclo generacional.

En «Conducta en los velorios» encontramos otra metáfora interesante para el asunto del tiempo: la casa en la que se realiza el velorio es metafóricamente invadida por la familia, que se compara con un ejército de hormigas. La complicidad del enjambre expone el carácter comunitario que experimentan los personajes a lo largo de los títulos de la sección.

La representación extraña del tiempo en la segunda sección va provista de indudables toques surrealistas. Como norma general, «Ocupaciones raras» narra un tiempo de la acción y de la comunidad; ambos, elementos clave para la interpretación del mundo al revés que encontramos en los distintos relatos, al igual que de la atmosfera kafkiana que caracteriza a la sección.

Expuesto con brevedad, lo que encontramos es un tiempo invertido, apuntalado como el reverso absurdo de la experiencia cotidiana que tenemos de este. Como he señalado, el dibujo más esclarecedor de este tiempo lo encontramos en los relatos «Los posatigres» y «Conducta en los velorios». No parece arbitrario que un cuento suceda al otro: frente al primero, que muestra un rito de iniciación (un nuevo nacimiento del yo en la comunidad), el segundo nos sitúa ante el ritual de

la despedida. En ambos cuentos, el presente se expone como algo sagrado: irrepetible y comunitario. En ambos, los miembros de la familia operan como un organismo único; el asunto pone sobre la mesa el carácter colectivo del tiempo.

Como sucede en «La autopista del sur», la función del tiempo que unos personajes se dedican a otros es la de sacralizar el concepto de grupo; en «Ocupaciones raras», la pertenencia a la familia une a los protagonistas para diferenciarlos del resto del mundo que no participa de esta unión; en ella, todos comulgan con el tiempo de la comunidad. La norma general aquí es la de representar las costumbres que tienen los personajes, así como también las pintorescas escenas que protagonizan. Cabe insistir en la relevancia del tópico del mundo al revés y del *theatrum mundi*.

4.1. «SIMULACROS»

«Simulacros» opera de forma similar al primer relato de «Manual de instrucciones»; el cuento funciona como apertura de la sección y expone muchos de los puntos clave que van a acompañarnos a lo largo de esta. Como he señalado, uno de los hilos conductores que da unidad al conjunto de «Ocupaciones raras» es la familia argentina que protagoniza las historias. Como prefigura el título de la sección, los cuentos narran situaciones que unen a los miembros de esta en torno a una acción; esta suele consistir en algo cotidiano que se nos muestra desde un punto de vista irreverente, inusual o absurdo. Dentro de los márgenes de la familia, las acciones poseen un carácter ritual que las sacraliza; no importa lo estúpido de la costumbre, sino que esta se perpetúe de generación en generación.

Encontramos en la apertura de la sección que la primera acción que entretiene a la familia consiste en construir un cadalso. En el mundo del cuento, la plataforma no está diseñada para ahorcar a nadie; más bien para escandalizar a los vecinos y viandantes que pasan por allí mientras ellos cenan. Como sucede con el resto de cuentos de la sección, «Simulacros» se narra por medio

de un narrador no fidedigno que nos invita a formar parte del absurdo; el uso del estilo indirecto libre arroja luz sobre la versión del mundo de una familia que continuamente miente o que se engaña a sí misma. Lo vemos más claramente en el contraste de la acción del primer cuento (destinada a escandalizar a los vecinos), frente al inicio del segundo («Siempre me ha parecido que el rasgo distintivo de nuestra familia es el recato») (Cortázar, 1970: 32).

En «Simulacros» la figura del cadalso que la familia construye para su uso personal implica una imagen surrealista del mundo; más adelante en la sección, esta propuesta de mundo surrealista se corresponderá también con un mundo al revés (véase el análisis de «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no»). Además de la estética kafkiana y de la imagen surrealista, el otro elemento que actúa como unificador de la sección es el espacio: las instancias del barrio de la calle Humboldt (en las que se sitúa la casa en la que convive la familia) suponen un microcosmos; por lo demás, este implica una representación perfectamente kafkiana de lo que hay fuera de él.

Junto con la sección homónima de *Historias de cronopios y de famas*, el tipo de mundo al revés en el que se desarrolla la acción implica un tiempo invertido; un reverso paradójico, aporético y heterogéneo de la experiencia cotidiana del tiempo. No del todo al margen del tratamiento de este, un elemento relacionado con el espacio merece ser traído a colación. Así como la Argentina que se nos refiere en los cuentos remite a un lugar real, el nombre de la calle responde al de dos personajes históricos; me refiero a los hermanos Wilhem y Alexander Von Humboldt, cuyas teorías revolucionaron respectivamente los campos de la lingüística y de la geografía de su época.

De Wilhem Von Humboldt son conocidos sus trabajos sobre la relación entre el lenguaje y el pensamiento, así como la influencia de estos en los posteriores estudios de Wittgenstein, de Sapir y de Whorf. Su hermano Alexander es considerado como el simbólico padre de la geografía

contemporánea; entre sus obras más destacadas se encuentran los trabajos dedicados a la geografía suramericana.

Detengámonos a examinar «Simulacros».

A la luz de una lámpara de carburo cenamos en la plataforma, espiados por un centenar de vecinos rencorosos; jamás el lechón adobado nos pareció más exquisito, y más negro y dulce el nebiolo. Una brisa del norte balanceaba suavemente la cuerda de la horca; una o dos veces chirrió la rueda, como si ya los cuervos se hubieran posado para comer. Los mirones empezaron a irse, mascullando vagas amenazas; aferrados a la verja quedaron veinte o treinta que parecían esperar alguna cosa. (...) Las mirábamos, tan felices que era un gusto, pero los vecinos murmuraban en la verja, como al borde de una decepción. Encendieron cigarrillos y se fueron yendo, unos en pijama y otros más despacio. Quedó la calle, una pitada de vigilante a lo lejos, y el colectivo 108 que pasaba cada tanto; nosotros ya nos habíamos ido a dormir y soñábamos con fiestas, elefantes y vestidos de seda.

Cortázar, 1970: 30

El cadalso —comúnmente diseñado para la ejecución de criminales y condenados o para la exhibición de sus cadáveres al público— sirve como perfecta apertura para una serie de cuentos que exponen las conductas de la caricaturesca familia protagonista. Como lectores de la sección, nuestra labor es juzgar a la familia en sus momentos más cotidianos; para escándalo de los vecinos y viandantes de la supuesta calle Humboldt, los miembros de esta se encuentran en un cadalso mientras cenan.

La imagen del patíbulo es significativa porque representa la función de todos los cuentos de la sección; cadalsos simbólicos que exhiben un conjunto de conductas cuestionables. La función inmersiva del uso del estilo indirecto libre es también significativa; nos propone empatizar con la familia a la par que nos sitúa al margen de ella. Como el viandante que se escandaliza, juzga y condena a la familia en lo más cotidiano de su día a día, el lector es juez, testigo y fiscal del absurdo que se narra y de lo kafkiano de quien lo protagoniza.

4.2. «ETIQUETA Y PRELACIONES»

En «Etiqueta y prelações» describe el uso *creativo* que la familia hace del lenguaje; un ejemplo resultará suficiente para mostrar que el sentido del humor es uno de los principales ingredientes de la sección, junto con el tópico del mundo al revés o el uso de narradores no fidedignos. En el relato se señala que el «recato» y «el pudor» (llevados a «extremos increíbles») son dos de los rasgos distintivos de la familia. Seguidamente, se nos informa de cómo ambos se aplican al uso del lenguaje: «los sobrenombres, por ejemplo, que se adjudican tan desaprensivamente en el barrio de Pacífico, son para nosotros motivo de cuidado, de reflexión y hasta de inquietud»; «nos parece que no se puede atribuir un apodo cualquiera a alguien que deberá absorberlo y sufrirlo como un atributo durante toda su vida» (Cortázar, 1970: 32). Finalmente, se nos exponen ejemplos prácticos:

Como ejemplo del cuidado que tenemos en estas cosas bastará citar el caso de mi tía segunda. Visiblemente dotada de un trasero de imponentes dimensiones, jamás nos hubiéramos permitido ceder a la fácil tentación de los sobrenombres habituales; así, en vez de darle el apodo brutal de *Ánfora Etrusca*, estuvimos de acuerdo en el más decente y familiar de la *Culona*.

Cortázar, 1970: 32

Un poco más adelante se nos aporta un segundo ejemplo; «a mi primo segundo el menor, marcadamente cabezón, le rehusamos siempre el sobrenombre de *Atlas* que le habían puesto en la parrilla de la esquina, y preferimos el infinitamente más delicado de *Cucuzza*» (Cortázar, 1970: 32). El uso creativo del lenguaje es uno de los rasgos más distintivos de la colección. Ya en el título encontramos el neologismo «*cronopios*», así como la palabra «*fama*» desprovista de su sentido habitual; en «*Ocupaciones raras*», el relato «*Los posatigres*» también lleva un neologismo en el título.

La supuesta creatividad de la que la familia hace alarde al usar el lenguaje se nos muestra en conjunción con el tópico del mundo al revés y el uso del narrador no fidedigno; el asunto nos lleva hasta las dos lecturas de las que dispone el cuento a simple vista. La primera lectura es surrealista y caricaturesca; frente a la segunda, que implica un mundo al revés, reflejo de la percepción del mismo de la que dispone el narrador. Hay que destacar enseguida que la lectura surrealista del mundo permanece reservada para los de fuera de la familia (esto es: para los lectores que, como los vecinos que observan a esta cenar sobre el cadalso en «Simulacros», juzgan y se escandalizan por las conductas que en esencia ellos mismos comparten); frente a la segunda lectura, a la que accedemos en la medida en la que damos una condición de posibilidad al absurdo que se narra desde dentro.

Para la familia de la calle Huboldt, «ánfora etrusca» o «Atlas» son apelativos originales, frente a lo mundano de «la Culona» o «Cucuzza» (Cortázar, 1970: 32); se trata de la paradoja del mundo al revés y a la vez el mundo en el que viven los protagonistas, que habitan una realidad autónoma. En todo caso, el tópico del mundo al revés se superpone con la imagen inicial del cadalso en el que se encuentran los personajes (Cortázar, 1970: 32); como lectores, comprendemos que la conducta del narrador es contraria a todo lo que este promulga («quisiera aclarar que estas cosas no las hacemos por diferenciarnos del resto del barrio. Tan sólo deseáramos modificar, gradualmente y sin vejar los sentimientos de nadie, las rutinas y las tradiciones», Cortázar, 1970: 33).

Deliberamos fácilmente que los personajes se mienten o engañan a sí mismos, a la par que contemplamos cómo la mentira opera en cuanto que elemento de alienación. El sinsentido de las costumbres contrasta con el lenguaje que nos lo narra. El tópico del mundo al revés se desarrolla

por medio de la visión de quien lo habita; el juicio del lector contrasta con la invitación del narrador de que empaticemos con los personajes.

El denominado uso original del lenguaje que encontramos en el relato lleva implícito un elemento de carácter filosófico que, por lo demás, encontramos repetido en el relato «Fin del mundo del fin» (situado en la siguiente sección, «Material plástico»). Así como a la hora de escribir, el estilo de una persona resulta imitable pero irrepetible, también es tal el lenguaje común con el que dicha persona se expresa en ambientes ajenos a lo literario. El asunto nos lleva hasta la cuestión de la originalidad inherente a cualquier uso expresivo de las lenguas; el lenguaje siempre plasma una parte del yo que habla o escribe. El carácter filosófico del problema es abordado por Wittgenstein (*Tractatus lógico-philosophicus*, 1921) antes que por Derrida (*El monolingüismo del otro*, 1996).

He señalado que la imagen surrealista del mundo que Cortázar propone en «Etiqueta y prelações» implica un juego con la filosofía del lenguaje que encontramos repetido en «Fin del mundo del fin», en el que literalmente todas las personas del mundo son autores originales de sus propios tipos de literatura. En el microrrelato de «Material plástico», la originalidad conduce literalmente a su fin al mundo tal y como lo conocemos. Hace tiempo que el ambiente kafkiano que acompaña a la familia de la calle Humboldt ha cedido ante la autonomía de la imagen surreal que caracteriza aún más a la tercera sección. Conscientes de la originalidad inherente al lenguaje, a todo el mundo le da por escribir libros en «Fin del mundo del fin»; el acto hace que estos repentinamente desborden las «casas» y las «bibliotecas», antes de expandirse al resto de los espacios públicos («los terrenos de juegos infantiles para ampliar las bibliotecas», «los teatros, las maternidades, los mataderos, las cantinas, los hospitales»); hay tantos que pasan a usarse como materiales de construcción. Como la lava de los volcanes, los libros terminan conformando islas

(«Nuevos impresos se amontonan a orillas del mar, pero es imposible meterlos en la pasta, y así crecen murallas de impresos y nacen montañas a orillas de los antiguos mares»; y, eventualmente, nuevos países y naciones (Cortázar, 1970: 68). En «Etiqueta y prelación», la actitud supuestamente creativa con respecto del uso del lenguaje prefigura el escenario que encontraremos después. En «Fin del mundo del fin» no es una familia la que actúa de una determinada manera; es el mundo en su totalidad el que parece haberse convertido en la calle Humboldt.

Como lectores de «Ocupaciones raras», hemos de comulgar con la visión no fidedigna del narrador para darle una condición de posibilidad a su particular visión del mundo. También hemos de someter a juicio las conductas en las que se ven involucrados los miembros para comprender lo kafkiano del mundo y de la familia en su conjunto. Como he destacado, ambas labores parecen contradictorias; el dilema de la originalidad del lenguaje aporta su grano de contradicción al ambiente general que la sección plantea.

4.3. «CORREO Y TELECOMUNICACIONES», «PÉRDIDA Y RECUPERACIÓN DEL PELO», «TÍA EN DIFICULTADES» Y «TÍA EXPLICADA O NO»

La revisión de «Los posatigres» y «Conducta en los velorios» —en los que se aborda el asunto del tiempo comunitario de una forma más concreta y parecida a la que encontramos en «La autopista del sur»— resultará más productiva si me detengo someramente primero en los cuatro microrrelatos que los preceden. Siguen siendo fundamentales las cuestiones del narrador no fidedigno, la imagen surreal, el mundo invertido o el uso creativo del lenguaje.

En los cuatro cuentos que anteceden a «Los posatigres» o «Conducta en los velorios» se desarrolla el trasfondo existencial que la familia de la calle Humboldt da no solo a las tareas inútiles, sino al hecho de llevarlas a cabo (o salir al paso de ellas) unidos como una familia. Como hasta ahora, el ambiente Kafkiano y el humor absurdo son otros elementos que caracterizan a los

cuentos de la sección. La explicación de lo que el mundo prefigurado hasta ahora implica para el tiempo me lleva a abordar aquí el tópico del mundo al revés y el *theatrum mundi*.

En *Literatura europea y Edad Media latina*, Curtius incluye el asunto del mundo al revés en la sección de tópicos medievales; remonta el mismo hasta Arquíloco para destacar el «origen antiguo» de su «principio formal básico»: «la enumeración de imposibles» («ἀδύνατα» o «*impossibilia*»), de la que «surge el tópico del mundo al revés». Siguiendo a Curtius, la Edad Media desarrolla el procedimiento literario mediante el «trastorno completo del orden natural» o el «tema mismo del cambio de papeles»; el tópico del mundo al revés se combina «con una descripción de las costumbres coetáneas», que sirven para «censurar y lamentar las costumbres de la época». Otros recursos comunes del tópico son la «parodia» y «los motivos cómicos» (Curtius, 1995: 144-145) o el «trueque de papeles en el mundo animal» («hay un asno que toca el laúd, un buey danzante, una bestia de tiro uncida al revés, una liebre osada, un león temeroso»). En relación con el tema del tiempo, Curtius habla del *Espejo de los necios*, obra que data de 1180: «Nigelo Wireker nos hace ver cómo el tiempo presente pone de cabeza todo el pasado» (Curtius, 1995: 146). Siguiendo a Curtius, «el mundo al revés puede convertirse en expresión de horror en el claroscuro de un alma atormentada»; tal es el caso de los poemas de Théophile de Viau (siglo XVII), releídos por el «surrealismo de la tercera década» del siglo XX (Curtius, 1995: 147).

En la Edad Media, una de las formas en las que el tópico del mundo al revés cobró vida fue la iluminación de manuscritos; durante el Barroco, sucedió lo mismo con los grabados. Existen artículos sobre el asunto, como el de Gutiérrez Baños¹⁸, que destacan las «imágenes adscribibles al tópico del mundo al revés»: muchas de ellas «presentan situaciones grotescas»; sus temas — dice el autor— son de «antiguas raíces» y resultan «comunes a todo el área de la cultura occidental,

¹⁸ «La figuración marginal en la baja Edad Media: Temas del *mundo al revés* en la miniatura del siglo XV», 1997.

como se pone de manifiesto en el hecho de que exista una expresión para el concepto de mundo al revés en todas las lenguas occidentales». En el ámbito de la literatura, el tópico del mundo al revés tiene su «correlato en diversas manifestaciones literarias como la *fatrasie* francesa, la *frottola* italiana o el más tardío *disparate* español, amén de resonancias en otros géneros» (Gutiérrez Baños, 1997: 144-145).

Para Gutiérrez Baños, el tópico del mundo al revés tiene unos «límites poco definidos» en el sentido de que «no es privativo de una determinada área» como tampoco «de una determinada época»: por el contrario, «se manifiesta a lo largo de todo su desarrollo en esferas específicas según el momento y con una naturaleza determinada». Además de su «apariencia chocante», el tópico del mundo al revés demanda una «inversión con respecto al orden natural de las cosas» (Gutiérrez Baños, 1997: 146).

De la misma manera que el tópico del mundo al revés no es privativo de una determinada área (sino propio de todo el ámbito de la cultura occidental) tampoco es privativo de una determinada época; el asunto lleva hasta una «ambigüedad inherente al mismo». La norma general dice que el carácter del tópico es «moralizante» y «lúdico»; para su interpretación correcta es fundamental comprender «el contexto cristiano» del tópico, en el que «la idea de un mundo creado por Dios en orden y en armonía» se suplanta por una inversión (una puesta del mundo patas arriba) que «sólo puede ser el resultado del pecado y de las fuerzas del mal» (Gutiérrez Baños, 1997: 146).

En su estudio sobre la figuración del tópico, Gutiérrez Baños señala cómo los temas más populares admiten «una gran cantidad de combinaciones y variantes»; entre ellos se encuentran el del «cazador cazado», el giro de la «rueda de la fortuna» (Gutiérrez Baños, 1997:148), el «combate desigual» (Gutiérrez Baños, 1997:153), las «mujeres dominantes» (Gutiérrez Baños, 1997: 156) o

los «animales que actúan en contra de su naturaleza» Gutiérrez Baños, 1997: 160). Expuesta la visión del tópico de Curtius y Gutiérrez Baños, procedo al análisis de los cuentos señalados.

En «Correos y telecomunicaciones» se nos habla del fenómeno del enchufismo y de sus consecuencias en la administración del estado («una vez que un pariente de lo más lejano llegó a ministro, nos arreglamos para que nombrase a buena parte de la familia en la sucursal de Correos de la calle Serrano») (Cortázar, 1970: 34). Se trata de un cuento paródico y crítico con la endogamia. La familia, a la que se le encomienda una serie de tareas sencillas, trata de revolucionar el ámbito de las telecomunicaciones con sus toques de anti-pragmatismo; la supuesta utilidad de lo inútil ya nos pone en el contexto del mundo al revés, como sucederá en «Pérdida y recuperación del pelo». Los familiares duran tres días en sus respectivos puestos; y, antes de que la policía los expulse por escándalo público, se retiran (dimiten con aires triunfales y altivos, como quien ha conseguido lo que quería o era demasiado bueno para el lugar en el que estaba). Encontramos en el final del relato una variante contemporánea de la imagen del cazador cazado, típicamente incluida en el tópico del mundo al revés: justo cuando van a ser despedidos, los familiares dimiten.

En «Pérdida y recuperación del pelo» se exponen los hipotéticos esfuerzos que la familia de la calle Humboldt llevaría a cabo para recuperar un objeto perdido; se trata de un pelo que ha sido arrojado adrede por el «agujero del lavabo», sin otro fin aparente que el de motivar su extenuante búsqueda por las cañerías y el alcantarillado (y así «hasta llegar a ese sitio donde ya nadie se decidirá a penetrar: el caño maestro enfilado en dirección al río, la reunión torrentosa de los detritus en la que ningún dinero, ninguna barca, ningún soborno nos permitirá continuar la búsqueda»). El relato implica un juego con las formas de un presente completamente imaginario; por medio de este, el tiempo se mide y se calcula como si fuera un tiempo efectivo. Solo en el final del cuento se nos revela que la absurda tarea tiene un propósito eminentemente didáctico; según

nos cuenta el narrador, «puede suceder que encontremos el pelo» y «basta pensar en la alegría que eso nos produciría» para resaltar su carácter imprescindible en el periodo de la infancia («todo maestro consciente debería aconsejar» y «escoger» labores de este tipo para sus «alumnos» en vez de «secarles el alma con la regla de tres» u ocupar «la más tierna infancia» con las desventuras de la batalla de «Cancha Rayada» (Cortázar, 1970: 36-37).

Con su desbordante humor absurdo, el relato describe cómo el fenómeno de la búsqueda es a veces más importante que el objeto en sí que la motiva y que el hallazgo o la renuncia que le ponen fin. La relación que existe entre el carácter supuestamente didáctico de la tarea y la niñez a la que esta se destina recuerda a la costumbre de buscar gamusinos (u otros animales imaginarios) durante el periodo de la niñez. El didactismo del desvarío nos devuelve al mundo al revés: algo que pareciera inútil resulta de vital importancia para la familia; sucederá lo mismo con el posado del tigre.

El asunto de la educación de la siguiente generación lleva de bruceos hasta los dos cuentos siguientes, «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no». Los cuentos hablan de una supuesta tía que encarna una de las figuraciones más comunes del tópico medieval (la mujer dominante, a cuyas estupideces ni los primos filósofos se atreven a plantar cara).

A propósito de ambos cuentos, también se puede traer a colación el otro gran tópico que vemos repetirse a lo largo de la sección: me refiero al *theatrum mundi*, que muestra a la familia como un conjunto o unidad que demanda el juicio del lector (recuérdese la imagen inicial del cadalso). Dentro de la familia, cada miembro tiene un papel que desempeñar, por lo que resulta imposible juzgar a uno sin hacerlo con el resto; veremos este mismo asunto en «Los posatigres» o «Conducta en los velorios».

Dentro de la obra de Julio Cortázar, el tópico del *theatrum mundi* ha sido estudiado por González Echeverría a propósito de «La autopista del sur» en su artículo «La Autopista del Sur and the Secret Weapons of Julio Cortazar's Short Narrative» (1971); volveremos sobre este más adelante, en el capítulo dedicado a dicho cuento. La presencia del tópico en la obra del autor también ha sido estudiado por Cleusa Rios Pinheiro Passos, en cuyo artículo «Julio Cortázar: *theatrum mundi* y la tradición literaria» (2012) leemos que en la literatura de este autor germina una «constante que contempla las metáforas teatrales», así como también «aflora» la «inversión de papeles entre personajes o entre personajes y narradores (Rios Pinheiro Passos, 2012: 536).

Siguiendo a la autora, «la idea de que el hombre sería una marioneta de origen divino o de que la vida se vincularía a la tragedia y a la comedia» ya se encuentra en *Fibeo y las leyes*, de Platón; Horacio, Séneca, Agustín de Hipona o Policratus de Salisbury «reflexionan también sobre la cuestión consolidando la metáfora del teatro del mundo tanto en la Antigüedad pagana como en la cristiana». Como ejemplo del tópico en la literatura del Siglo de Oro, la autora destaca *La vida es sueño* de Calderón, drama en cuyo interior «se inserta la metáfora aquí perseguida, dado que el personaje principal de su drama se configura encarcelado en el teatro del mundo» (Rios Pinheiro Passos, 2012: 536).

Para Rios Pinheiro Passos, «la metáfora teatral reaparece» en la obra de Cortázar «bajo diferentes formas»; especialmente, «construida por la escenificación de deseos especulares y por la invasión de una ficción en otra». El estudio de casos que la autora nos presenta en su artículo se refiere a los cuentos «Instrucciones para John Howell» (*Todos los fuegos, el fuego*, 1966) o «Las babas del diablo» (*Las armas secretas*, 1959) (Rios Pinheiro Passos, 2012: 536). Para Rios Pinheiro Passos, ambos cuentos «dan continuidad, en momentos distintos, a la tradición del mundo como teatro», al igual que «insisten» en la «escena teatral» en cuanto que «rasgo común»; en los

cuentos señalados, esta funciona a modo de espejo y «recompone pedazos» de las «historias» de los protagonistas. A simple vista, «la representación teatral rompe las barreras de la censura y el automatismo de repetición» en ambos cuentos; igualmente, en sendos casos «la muerte surge como una especie de solución, reorganizando el juego entre la realidad referencial y la psíquica» de unos personajes que «desafían las fronteras de lo que comúnmente se entiende por realidad» y que «dejan aflorar el guion imaginario» en el que se desenvuelve la acción (Rios Pinheiro Passos, 2012: 540). «La metáfora teatral escenifica textualmente la verdad de cada protagonista», concluye la autora, lo que concede a «la ficción el estatuto de verdad» que «puede ser escenificada»; en ambos cuentos, «se contempla esa constante» hasta el punto de que el «lector termina dudando de los límites de su experiencia» (Rios Pinheiro Passos, 2012: 541).

Habiendo visto que la presencia del tópico no es extraña en la obra del autor, procederemos al análisis de «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no». Además del *Theatrum mundi*, nos interesa como hasta ahora la cuestión del mundo al revés. El primer microrrelato expone el caricaturesco problema de una de las tías de la familia, a la que le da pavor caerse de espaldas; el guiño al personaje kafkiano Gregorio Samsa es obvio (lo que teme la tía es no poder volver a incorporarse después de la caída). Por otro lado, el relato desarrolla ampliamente la cuestión del narrador no fidedigno. Frente al inicio del cuento, que nos describe los supuestos esfuerzos de la familia para atajar la situación («hace años que la familia lucha para curarla de su obsesión, pero ha llegado la hora de confesar nuestro fracaso. Por más que hagamos, tía tiene miedo de caerse de espaldas»), lo que el relato nos refiere son labores que los miembros de esta llevan a cabo y que consiguen perpetuar la estupidez sin ningún tipo de control sobre ella. Todos siguen ciegamente a la tía en su dramático papel; nadie la cuestiona, pone en duda o la enfrenta: como he señalado, tratamos con la imagen de la mujer dominante.

Su inocente manía nos afecta a todos, empezando por mi padre, que fraternalmente la acompaña a cualquier parte y va mirando el piso para que tía pueda caminar sin preocupaciones, mientras mi madre se esmera en barrer el patio varias veces al día, mis hermanas recogen las pelotas de tenis con que se divierten inocentemente en la terraza y mis primos borran toda huella imputable a los perros, gatos, tortugas y gallinas que proliferan en casa. Pero no sirve de nada, tía sólo se resuelve a cruzar las habitaciones después de un largo titubeo, interminables observaciones oculares y palabras destempladas a todo chico que ande por ahí en ese momento. Después se pone en marcha, apoyando primero un pie y moviéndolo como un boxeador en el cajón de resina, después el otro, trasladando el cuerpo en un desplazamiento que en nuestra infancia nos parecía majestuoso, y tardando varios minutos para ir de una puerta a otra. Es algo horrible.

Cortázar, 1970: 39

Como vemos en el extracto, la familia crea el ambiente de comodidad que hace que el miedo de la tía se propague libremente; en lugar de enfrentarse al problema, los familiares lo dejan estar hasta que el miedo al absurdo pasa hasta la siguiente generación¹⁹.

El simbolismo del mundo al revés, implícito a la imagen kafkiana de estar de espaldas, lo encontramos desarrollado (que no explicado) en el siguiente relato («Tía explicada o no»). Los cuatro primos carnales del narrador, que se dedican a la filosofía y que por ello son respetados y tenidos en consideración por toda la familia, le dan la razón a esta en lugar de coartar su conducta.

La noche del Sputnik la familia se tiró al suelo en el patio para observar el satélite, pero tía permaneció sentada y al día siguiente tuvo una tortícolis horrenda. Poco a poco nos fuimos convenciendo, y hoy estamos resignados. Nos

¹⁹ Véase más claramente en el extracto: «A la elemental observación de que treinta y dos miembros de la familia estaban dispuestos a acudir en su auxilio, respondió con una mirada lánguida y dos palabras: *lo mismo*. Días después mi hermano el mayor me llamó por la noche a la cocina y me mostró una cucaracha caída de espaldas debajo de la piletta. Sin decirnos nada asistimos a su vana y larga lucha por enderezarse, mientras otras cucarachas, venciendo la intimidación de la luz, circulaban por el piso y pasaban rozando a la que yacía en posición decúbito dorsal. Nos fuimos a la cama con una marcada melancolía, y por una razón u otra nadie volvió a interrogar a tía; nos limitamos a aliviar en lo posible su miedo, acompañarla a todas partes, darle el brazo y comprarle cantidad de zapatos con suelas antideslizantes y otros dispositivos estabilizadores. La vida siguió así, y no era peor que otras vidas» (Cortázar, 1970: 22).

ayudan nuestros primos carnales, que aluden a la cuestión con miradas de inteligencia y dicen cosas tales como: «Tiene razón». ¿Pero por qué? No lo sabemos, y ellos no quieren explicarnos. Para mí, por ejemplo, estar de espaldas me parece comodísimo.

Cortázar, 1970: 41

Como se nos refiere sutilmente en el fragmento, al estar en posición de espaldas contra el suelo se puede ver con facilidad el mundo al revés; en el mundo prefigurado en «Simulacros» o «Etiqueta y prelações», lo que permanece invertido es la visión que tienen los protagonistas de las cosas.

Al estar de espaldas, también se observa lo que sucede arriba; se puede intuir, por tanto, ese otro lado (el del lector y, como la tripulación del Sputnik, el lado del que observa desde una perspectiva más amplia que la que le brinda el microcosmos en el que se mueve). El carácter pintoresco de la familia que muestra la escena recuerda al que veíamos en «Simulacros»: se trata de un gran teatro y todos tienen su papel en él (incluidos nosotros, lectores y jueces).

Frente a la filosofía y a la observación que practican los primos (que no conduce a una explicación lógica de lo que sucede con la tía), la comodidad del protagonista al estar de espaldas arroja luz sobre la cuestión:

Es curioso que a mí estar de espaldas me resulte la posición más natural, y a veces sospecho que mi tía le tiene horror por eso. Yo la encuentro perfecta, y creo que en el fondo es la más cómoda. Sí, he dicho bien: en el fondo, bien en el fondo, de espaldas. Hasta me da un poco de miedo, algo que no consigo explicar. Cómo me gustaría ser como ella, y cómo no puedo.

Cortázar, 1970: 42

La comodidad es lo que incomoda a la tía, que dejaría de ser el centro de atención (la actriz principal de la escena) si de pronto sus penurias cesasen. Como muestran especialmente estos dos relatos, lo más fantástico de «Ocupaciones raras» es que la sección está narrada desde dentro de la esfera de la historia, donde todo responde a una arquitectura perfecta (celestial, como en «La

autopista del sur»). Todo el mundo es feliz dentro de la desconocida casa de la calle Humboldt porque todo el mundo acepta el papel que le ha tocado interpretar; incluso los personajes más dramáticos y enfermos (como la tía) están atendidos. De hecho, disponen de cuidados absolutos y de mimos que perpetúan la estupidez de generación en generación.

4.4. «LOS POSATIGRES»

Los dos últimos cuentos de la sección muestran cómo el tiempo que los protagonistas se dedican los unos a los otros es un factor determinante, ya que los une y estratifica. La unión y estratificación de la familia nos devuelve a los tópicos del teatro del mundo y del mundo al revés. Tratamos con una familia muy amplia (treinta y dos miembros); en ella, las personas ostentan puestos de poder o de servidumbre en función de factores tales como la edad o el sexo. Visto desde fuera, su mundo está fuertemente jerarquizado por el concepto que les da unidad; visto desde dentro, el absurdo no es mayor que el inherente a cualquier acción que se nos plantea en el día a día.

De la arquitectura social que organiza internamente a la familia, ya hemos visto cómo los mayores asientan los precedentes que la siguiente generación imitará anhelante; asimismo, cómo se concede a estos el tipo de cuidados que precisan, sean cuales sean. Encontramos en «Los posatigres» y «Conducta en los velorios» ejemplos más claros de esta organización.

El primer relato describe una acción de carácter ritual (una iniciación o bautismo, lo llama el narrador); el acto es tan irrepetible como de suma dificultad e inutilidad (posar a un tigre entre dos tablas en una de las habitaciones de la casa). Como sucedía en «Pérdida y recuperación del pelo» o «Correo y telecomunicaciones», la supuesta utilidad de lo inútil nos arroja al tópico del mundo al revés, espejo del gran teatro del mundo cotidiano y de todos los días. Para que la acción

narrada se lleve a término, toda la familia debe participar en la tarea; todo el mundo debe cumplir con su papel para que el posado del tigre tenga sentido.

En el cuento se relatan los roles que desempeñan los distintos miembros durante el enorme proceso de adquisición, preparación y posado del tigre. Por ejemplo, los más jóvenes quitan y ponen la mesa; frente a los primos más maduros, a los que se le encomienda la peligrosa tarea de traer al tigre. El padre del narrador, que es la cabeza de la familia, es el encargado de posarlo (la tarea más delicada y peligrosa ya que lo sitúa directamente enfrente del animal); la madre lo vela y observa junto con las primas, que «tejen y destejen con los dedos» a la manera de Penélope en la *Odisea*; las tías permanecen fuera de la habitación y hacen la comida (Cortázar, 1970: 45).

La preparatoria, el orden y la ejecución minuciosa de microtareas aparentemente relacionadas une a la familia en el todo el proceso hasta que, llegado el punto, no es posible separar a los unos de los otros (como nos indica el narrador: «el hecho en sí de posar el tigre no es importante, sino que la ceremonia se cumpla hasta el final sin transgresión») (Cortázar, 1970: 45).

En el clímax del ceremonial (esos «instantes que uno sentiría la tentación de llamar cruciales»), «la familia se siente poseída de una exaltación extraordinaria» que desemboca en el llanto de las mujeres (Cortázar, 1970: 45). En relación con el tema del tratamiento extraño del tiempo, hay que destacar que subyace a la imagen del posado del tigre (y de la experiencia mística que los familiares tienen de él) el arquetipo de la apoteosis, momento en el que la «mente» del iniciado «ha trascendido las parejas de contrarios» para comprender que el «tiempo y la eternidad son dos aspectos de la misma experiencia total»; es decir: «dos planos del mismo inefable no dual», como la humanidad y la tigredad de la que nos habla el relato (Campbell, 1972: 90).

Posar el tigre tiene algo de total encuentro, de alineación frente a un absoluto; el equilibrio depende de tan poco y lo pagamos a un precio tan alto, que los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como

de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento inmóvil que es vértigo, pausa y arribo. No hay tigre, no hay familia, no hay posado. Imposible saber lo que hay: un temblor que no es de esta carne, un tiempo central, una columna de contacto. Y después salimos todos al patio cubierto, y nuestras tías traen la sopa como si algo cantara, como si fuéramos a un bautismo.

Cortázar, 1970: 44-45

Contemplamos en el extracto cómo el uso del estilo indirecto libre nos sitúa en la perspectiva del que observa y forma parte del rito; se nos describe la experiencia de una catarsis por medio de este. Al igual que en «La autopista del sur» los actos rituales de la repartición de alimentos, el envío de expediciones periódicas, el comentario de novedades o el cuidado de los enfermos unen a la comunidad en un tiempo sagrado, el posado del tigre desempeña una labor similar para la familia de la calle Humboldt. La diferencia es que el posado supone una iniciación. En mitad de un absurdo, el ritual disuelve el Yo de los personajes, que consiguen trascenderse por medio de la mera participación en la ceremonia.

Ajeno a la sagrada comunión con el tiempo de lo que sucede a su alrededor, el tigre permanece inmóvil unos instantes; su pose es asimilada por lo pintoresco de la escena. Como en un cuadro que recoge y plasma la inmovilidad del tiempo para toda la eternidad, la familia de la calle Humboldt posa junto al tigre; sus esencias (la «humanidad» y la «tigredad») se confunden en una imagen unitaria en la que el carácter temporal del mundo se disuelve. Una vez terminado este, cada cual vuelve a sí mismo, iniciado en la cotidianidad y la absurdez de la vida (Cortázar, 1970: 44). Como lectores, no hemos de olvidar que la familia que posa al tigre se encuentra en el cadalso. Al contemplar la escena, nuestro juicio es susceptible de aplicarse a lo pintoresco de cualquier rito iniciático; el mundo al revés y el *theatrum mundi* se confunden, como lo humano y el tigre durante el instante del posado.

4.5. «CONDUCTA EN LOS VELORIOS»

El último relato de la sección («Conducta en los velorios») vuelve a situarnos ante una acción de carácter ritual. Si «Los posatigres» exponía una irrepetible iniciación catártica (una especie de bautismo, como decía el narrador), la acción del último cuento nos muestra una caricaturesca e iterativa escena que tiene como motivo la despedida de los muertos.

La historia nos conduce hasta lo más profundo de la conducta humana en esas situaciones en las que se presupone un protocolo no escrito que hay que seguir; a veces, que hay que ir deduciendo según se va dando el contexto. Para la familia de la calle Humboldt, el velorio es como el posado del tigre en el sentido de que ambos ritos los ocupan al completo. La situación requiere de una acción coordinada de todos los miembros y nos sitúa ante un tiempo de estar con los demás que, paradójicamente, se resuelve con una acción que enfrenta a un *nosotros* contra *ellos*. La lucha desigual, forma de la figuración del tópico del mundo al revés, resulta observable en la escena que narra el cuento: no en vano, el acto del velorio se describe como una toma del lugar o una conquista del mismo. La representación del mundo al revés la encontramos también en el corazón absurdo de la escena: a pesar de que la acción nos sitúa en un velorio, el muerto es el único personaje cuyo papel resulta irrelevante. También se desarrolla aquí el tópico del *theatrum mundi*: se nos da exhaustiva cuenta de la estratificación social que encontramos en una familia que opera como un ejército (o un enjambre).

Cuando un velorio llega a los oídos de la familia, la primera en actuar es la mayor de las primas segundas; esta acude al lugar y es la encargada de investigar el carácter del duelo («si es de verdad, si se llora porque llorar es lo único que les queda a esos hombres y a esas mujeres entre el olor a nardos y a café, entonces nos quedamos en casa y los acompañamos desde lejos»). De ser este el caso, solo la madre acude al lugar para presentar sus respetos «en nombre de la familia» («no nos gusta interponer insolentemente nuestra vida ajena a ese diálogo con la sombra»). Ahora

bien, si la pesquisa de la prima conduce hasta algún indicio de jolgorio, «la familia se pone sus mejores trajes, espera a que el velorio esté a punto, y se va presentando de a poco pero implacablemente» para comenzar con su tarea de conquista del territorio («no vamos por el anís, ni porque hay que ir» comienza el cuento el narrador; «vamos porque no podemos soportar las formas más solapadas de la hipocresía») (Cortázar, 1970: 46).

Un método preciso ordena nuestros actos, escoge los interlocutores con quienes se departe en la cocina, bajo el naranjo, en los dormitorios, en el zaguán, y de cuando en cuando se sale a fumar al patio o a la calle, o se da una vuelta a la manzana para ventilar opiniones políticas y deportivas.

Cortázar, 1970: 47

Como señala el extracto, la familia dispone de un *modus operandi* específico para este tipo de situaciones; más adelante se utilizará la metáfora de la familia-hormiguero que invade la casa.

En los velorios se sabe que hay que acompañar a la familia (que como norma general vela al muerto un día entero) durante algún tiempo. Como sucede con el atasco de «La autopista del sur», la percepción del transcurso del tiempo se disloca en este tipo de eventos. El periodo que se ha de permanecer en compañía de los afectados queda a disposición de los que acuden, que se encuentran ante el dilema de marcharse o permanecer más tiempo con ellos. En este tipo de eventos se ofrecen bebidas y comidas, se hacen pausas, se va de un sitio para otro y se habla con los presentes para aliviar la espera de enterrar al muerto (el velado del muerto en sí).

En contraposición con el transcurso ordinario de este tipo eventos, podemos señalar que en el relato suceden todas las cosas que se dan en un velorio ordinario; no obstante, la metáfora bélica y la noción de un *gran plan* (o guion de la obra) acompañan al proceder de la familia de la calle Humboldt desde el inicio de este. Por ejemplo, el narrador nos describe cómo su «hermana la menor» ejecuta una maniobra propia de un pelotón de vanguardia («se encarga de la primera escaramuza», que consiste en acercarse al ataúd y llorar para contagiar con su llanto a los parientes

cercanos) (Cortázar, 1970: 47); igualmente, cómo las primas segundas aguardan el momento del cese del llanto para continuar con el hostigamiento.

Agotados por un esfuerzo en que han debido emplearse a fondo, los deudos amenguan en sus manifestaciones, y en ese mismo momento mis tres primas segundas se largan a llorar sin afectación, sin gritos, pero tan conmovedoramente que los parientes y vecinos sienten la emulación, comprenden que no es posible quedarse así descansando mientras extraños de la otra cuadra se afligen de tal manera, y otra vez se suman a la deploración general, otra vez hay que hacer sitio en las camas, apantandar a señoras ancianas, aflojar el cinturón a viejitos convulsionados.

Cortázar, 1970: 47

Como vemos en el extracto, la extenuación del enemigo (que no solo es la familia de deudores, como los designa el narrador, sino también el resto de visitantes que acuden al velorio a presentar sus respetos) se convierte en una especie de competición por mostrar quién está más afligido o quién puede llorar más; caer desvanecido no supone un problema ya que hay camas y sofás en los que recobrar las fuerzas. El fragmento descarga así una mezcla explosiva de sentido del humor y de situación trágica; parece que los unos colaboran con los otros con el motivo del contagioso llanto, si bien la asistencia a los demás implica otra parte de la contienda, cuyo fin es agotar al oponente mediante una exhibición de poder.

La hipocresía acentúa el cóctel en el que lo real se mezcla con lo ficticio y lo caricaturesco cuando los cinco hermanos toman el relevo de las mujeres jóvenes; según nos cuenta el narrador, estos han aguardado a la sugestión del momento patético antes de situarse frente al ataúd («por extraño que parezca estamos realmente afligidos, jamás podemos oír llorar a nuestras hermanas sin que una congoja infinita nos llene el pecho y nos recuerde cosas de la infancia»). Como he señalado, la escenificación del mundo al revés la encontramos en el velorio en el que los personajes actúan completamente ajenos al acto de velar al difunto; estos se sitúan frente al muerto pero

apenas lo observan. Lloran contagiados por el llanto de sus familiares y el llanto es poco más que una convención, un acto que forma parte de la estrategia para la conquista del lugar («nos basta ver las manos cruzadas del difunto para que el llanto nos arrase de golpe, nos obligue a taparnos la cara avergonzados»; «somos cinco hombres que lloran de verdad en el velorio, mientras los deudos juntan desesperadamente el aliento para igualarnos») (Cortázar, 1970: 48).

Como una especie de cuerpo de *triari* de SPQR, los últimos en entrar a la contienda se corresponden con los menos numerosos pero también los más veteranos («mis padres y mi tío el mayor nos reemplazan ahora»); su mera presencia ya impone respeto y solemnidad entre los presentes («los vecinos más coherentes empiezan a perder pie, dejan caer a los deudos, se van a la cocina a beber grapa y a comentar»), así como refuerza la moral de los que llevan más tiempo en el evento («nosotros nos relevamos en orden, aunque sin dar la impresión de nada preparado»; «antes de las seis de la mañana somos los dueños indiscutidos del velorio»). Llegada la madrugada, se superpone a la imagen de la metáfora bélica («una organización invisible pero sin brechas decide cada movimiento») la de una colmena plenamente organizada («a esa hora mis tías organizan energéticos refrigerios en la cocina»; «bebemos café hirviendo, nos miramos brillantemente al cruzarnos en el zaguán o los dormitorios»; «tenemos algo de hormigas yendo y viniendo, frotándose las antenas al pasar») (Cortázar, 1970: 48). Más claramente, la familia se comporta como un ejército de hormigas.

El final del cuento describe la llegada al cementerio y el entierro del muerto. Ya desde la partida de la casa se nos deja bastante claro que la conquista ha llegado a su fin, aunque algunos todavía no lo sepan («alguna que otra vez los parientes llegados a último momento adelantan una reivindicación destemplada; los vecinos, convencidos ya de que todo es como debe ser, los miran escandalizados y los obligan a callarse»). El duelo ha sido embargado por la familia de la calle

Humboldt («el director de la funeraria acata las órdenes de mi padre, la remoción del ataúd se hace de acuerdo con las indicaciones de mi tío el mayor»), que toma posesión de los coches como quien se apodera de un botín de guerra («en el coche de duelo se instalan mis padres y mis tíos»; «mis hermanos suben al segundo y mis primas condescienden a aceptar a alguno de los deudos en el tercero, donde se ubican envueltas en grandes pañoletas negras y moradas») (Cortázar, 1970: 49).

La parodia del evento continúa en el sentido de que suelen ofertarse las plazas de los coches a aquellos que han acompañado a la familia durante el duelo. También la parodia (y la crítica a la situación a través de las pintorescas escenas) nos lleva hasta el tópico del mundo al revés. Como en «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no», la mezcla de realidad con parodia y caricatura acentúan el tópico; en el cuento, son los miembros de la familia de la calle Humboldt los que permiten que los familiares suban a sus propios coches. Una vez en el cementerio, se retoman las maniobras («si algunos, refrescados por el aire matinal y el largo trayecto, traman una reconquista en la necrópolis, amargo es su desengaño») y se impide la pronunciación del discurso de despedida y del panegírico, que son sustituidos por las palabras de los dos hombres al mando (Cortázar, 1970: 49).

Apenas llega el cajón al peristilo, mis hermanos rodean al orador designado por la familia o los amigos del difunto, y fácilmente reconocible por su cara de circunstancias y el rollito que le abulta el bolsillo del saco. Estrechándole las manos, le empapan las solapas con sus lágrimas, lo palmean con un blando sonido de tapioca y el orador no puede impedir que mi tío el menor suba a la tribuna y abra los discursos con una oración que es siempre un modelo de verdad y discreción. Dura tres minutos, se refiere exclusivamente al difunto, acota sus virtudes y da cuenta de sus defectos, sin quitar humanidad a nada de lo que se dice; está profundamente emocionado, y a veces le cuesta terminar. Apenas ha bajado, mi hermano el mayor ocupa la tribuna y se encarga del panegírico en nombre del vecindario, mientras el vecino designado a tal efecto trata de abrirse paso entre mis primas y hermanas, que lloran colgadas de su chaleco. Un gesto

afable pero imperioso de mi padre moviliza al personal de la funeraria; dulcemente empieza a rodar el catafalco, y los oradores oficiales se quedan al pie de la tribuna, mirándose y estrujando los discursos con sus manos húmedas.

Cortázar, 1970: 49

Del fragmento, tres cuestiones resultan destacables. En primer lugar, cabe resaltar cómo la metáfora bélica acompaña a la situación incluso cuando se ha llegado al cementerio. Asistimos allí a un conjunto de maniobras de distracción que están perfectamente coordinadas; como hasta ahora, el llanto es el arma de las escaramuzas protagonizadas por los hermanos y las primas, que impiden que los discursos oficiales sean pronunciados.

En segundo lugar, el discurso del menor de los tíos empareja la metáfora bélica con el tópico del mundo al revés. Víctima de la emoción, el orador se esfuerza en pronunciar un discurso breve en lugar que extendido; al contrario de la costumbre, el discurso hace hincapié en los defectos del fallecido y resume sus virtudes (el acto no da la sensación de una despedida afectuosa, sino más bien de que el mundo se está quitando un muerto de encima).

El último aspecto que merece ser resaltado hace referencia al absurdo; lo encontramos claramente en el contraste entre la estupefacción de los parientes del muerto y la diligencia con la que el padre de la familia de la calle Humboldt ordena y dispone todo sin que nadie le dispute el mando.

El cuento termina con la vuelta a casa; la familia no se queda a ver la sepultura en sí («damos media vuelta y salimos todos juntos, comentando las incidencias del velorio»), sino que abandona triunfal la concentración, como quien deja a los cuervos los sobras de la batalla. Las últimas frases del cuento («lejos vemos cómo los parientes corren desesperadamente para agarrar alguno de los cordones del ataúd»; «se pelean con los vecinos que entre tanto se han posesionado de los cordones y prefieren llevarlos ellos a que los lleven los parientes») muestran que tampoco

queda condescendencia entre los presentes y los familiares del muerto; más bien rapiña —han caído los telones— (Cortázar, 1970: 49-50).

Como he tratado de mostrar a lo largo del análisis de los cuentos de la sección, el tema del tiempo se desarrolla aquí parejo al asunto del espacio y lo pintoresco de las escenas. Basta con acudir al concepto de cronotopo de Mijaíl Bajtín para que el análisis del tiempo quede atado al del espacio, ya que este contempla el estudio de la «unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto», así como también las «relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (Bajtín, 1989: 237).

Tras el análisis detenido de los cuentos y episodios que unen a la familia, cabe concluir que en todos los relatos de la sección el tópico del mundo al revés lleva implícito la idea de un tiempo al revés; más claramente, este se relaciona tanto con la narración extraña del tiempo como con la experiencia cotidiana que tenemos de él al estar en familia. El sentido del humor que destilan los cuentos, amén del carácter absurdo de las viñetas, no empequeñece la tarea que se nos encomendaba con la imagen inicial del cadalso: la sección nos sitúa ante el gran teatro del mundo que, visto al revés, se corresponde con el mundo de todos los días.

5. «MATERIAL PLÁSTICO»

La sección «Material plástico» es la segunda más extensa de *Historias de cronopios y de famas*. Consta de 25 relatos; la mayoría de ellos tan sumamente breves que apenas superan un párrafo o dos. El título de la sección alude a lo heterogéneo de los materiales que encontramos en ella; para ser más concretos, algunos de los cuentos que se exhiben aquí bien podrían encajar en otras secciones del libro, como es el caso «Maravillosas ocupaciones» (el ambiente kafkiano se asemeja al de la segunda sección) o «Historia verídica» (que nos expone una situación típica del

mundo de los cronopios y los famas). En este sentido, «Material plástico» se resuelve como una transición hacia la parte final de la colección, que es también la que da título al libro. De esta sección abordaré los cuentos «Trabajos de oficina», «Conducta de los espejos en la isla de pascua», «Acefalia», «Propiedades de un sillón» y «Cuento sin moraleja». Como hasta ahora, el primer cuento («Trabajos de oficina») funciona a modo de apertura de «Material plástico».

La gama de juegos con el tiempo que encontramos en «Material plástico» es tan heterogénea como los relatos que componen la sección. Al igual que ha sucedido hasta ahora los tópicos, símbolos, metáforas, imágenes arquetípicas, juegos con el lenguaje y con las formas de la historia son importantes tanto en los relatos en los que el extrañamiento del tiempo se desarrolla específicamente, como en aquellos en los que la representación extraña de este resulta ser un aspecto colateral. Como sucedía en «Manual de instrucciones» o en «Ocupaciones raras», el estudio de esta red de recursos literarios resulta obligatorio para el análisis del tiempo que propongo; sea porque estos mismos elementos constituyen la materia prima de los tiempos extraños que vamos a revisar —amén de los ambientes que envuelven a la acción o las propuestas de mundo en el que estas se desarrollan, sea porque contribuyen (con una función prefiguradora) a la comprensión de los relatos en los que el tiempo y su tratamiento anómalo suponen el asunto central.

De las representaciones extrañas del tiempo que encontramos en los relatos de «Material plástico» hay que destacar la incidencia de los símbolos de la cabeza y la lucha. El primero lo veremos en «Acefalia» y «Conducta de los espejos en la isla de pascua»: representa la unidad que el yo adquiere por medio de la memoria, así como también la punta del iceberg de este que nos resulta conocida (la parte consciente); el resto del cuerpo, enterrado o apartado de la cabeza, nos devuelve a la imagen de un mundo paralelepípedo u *otro lado* de estética surreal. Por su lado, el

simbolismo de la lucha (lo encontrábamos en «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» o «Conducta en los velorios») cobra importancia en «Trabajos de oficina» o «Cuento sin moraleja», dos de los relatos más interesantes para el tratamiento extraño del tiempo en esta tercera parte.

Es también importante en esta sección el papel que desempeña la filosofía del lenguaje; lo veremos más claramente en «Trabajos de oficina», «Acefalia», «Conducta de los espejos en la isla de Pascua» o «Cuento sin moraleja», en los que el sentido de las palabras nos lleva hasta los secretos de la doble significación del lenguaje (la literal y la figurativa). El tópico del *memento, homo*, omnipresente en los microrrelatos de la primera sección, vuelve a encontrarse con relativa facilidad en «Material plástico»; tras la significativa ausencia de este en la segunda sección, su resonancia en «Conducta de los espejos en la isla de Pascua» o «Cuento sin moraleja» es notoria y asegura su continuidad en el libro en su conjunto.

5.1. «TRABAJOS DE OFICINA»

Como he señalado, el primer relato de la sección «Material plástico» sirve de apertura para esta e incluye algunas claves interpretativas importantes para el libro en su totalidad y para los cuentos que componen la sección. En un sentido claro, «Trabajos de oficina» nos sitúa en un espacio de trabajo, así como nos expone la particular relación que mantienen los dos personajes del cuento; a saber: el jefe de la oficina y su secretaria. El cuento es tan sumamente breve que podemos considerarlo un microrrelato; se divide en dos párrafos. Procedo a analizar el primero.

Mi fiel secretaria es de las que toman su función al-pie-de-la-letra, y ya se sabe que eso significa pasarse al otro lado, invadir territorios, meter los cinco dedos en el vaso de leche para sacar un pobre pelito.

Cortázar, 1970: 53

Lo primero que hay que destacar son las características de la secretaria. Su fidelidad y su tendencia de tomar su «función al pie de la letra» nos llevan ante el mundo del lector, que ha recorrido los cuentos de las dos secciones anteriores del libro con la plena libertad de tomar sus enunciados en un sentido literal; es decir, sin partir de las figuras, tópicos y demás recursos que nos permiten identificar las propuestas de mundos surrealistas (los *otros lados* en los que se sitúa la acción) con el nuestro. Ahora bien, esta supuesta libertad está en realidad coartada por el sinsentido que proponen muchos de los cuentos que ya hemos visto; así como tener miedo o dar cuerda al reloj son acciones que no necesitan de instrucción alguna —y el hecho de leerlas nos sitúa ante el absurdo—, cualquiera de los relatos de la segunda sección plantea una situación similarmente absurda²⁰ si ignoramos la imagen inicial del cadalso o el simbolismo implícito a la familia.

En lo que llevamos de análisis del libro, hemos observado cómo varios cuentos nos ofrecían una interpretación literal y absurda como plausible. Los casos más destacados de la primera sección eran «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj», en los que el reloj era símbolo del presente a la par que herramienta de medida del tiempo humano; en la segunda sección, «Simulacros» se servía del símbolo del cadalso para representar el lugar de exposición de las vergüenzas de la familia de la calle Humboldt. El sentido literal de las palabras nos ha situado sistemáticamente ante una imagen surrealista del mundo; esa *otra cara* del paralelepípedo que se nos describía en «Manual de instrucciones» y que demanda

²⁰ Encontramos en la tesis de Roberto Pinheiro Machado *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso* (2003) un trabajo dedicado al análisis de la estética del absurdo en la obra de diversos autores de la narrativa hispanoamericana. El concepto de absurdo del que parte Pinheiro —se entiende este en cuanto que «amalgama entre contenido existencialista y forma surrealista» (Pinheiro Machado, 2003: 3)— se asienta sobre el pensamiento y la filosofía de autores como Kierkegaard, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Camus o Esslin. A propósito de las teorizaciones de Esslin, Pinheiro destaca que la estética del absurdo en la obra de Cortázar es menos pesimista que en la de Onetti o Donoso; para Pinheiro, los cuentos y novelas de Cortázar se caracterizan por mezclar lo neo-fantástico con el humor negro y el absurdo.

una interpretación figurativa: de ahí que la red de tópicos, metáforas, símbolos y arquetipos que hemos analizado facilite la comprensión de la colección en su conjunto.

En el extracto, la interpretación literal de los enunciados se nos propone como una labor desmesurada («meter los cinco dedos en el vaso de leche para sacar un pobre pelito») para la tarea de dar sentido al cuento (Cortázar, 1970: 53). La imagen literal del jefe que se pelea con su secretaria arroja luz sobre la importancia del simbolismo de la lucha; ya he señalado cómo esta tiene un trasfondo arquetípico (la lucha del dios primordial, que representa el orden, contra el dragón cósmico, que representa el caos). El carácter arquetípico del símbolo de la lucha no resulta del todo ajeno al relato; el jefe de la oficina es un personaje caótico al que cualquier labor absurda le resulta llamativa e interesante (pareciera un miembro de la familia de la sección anterior); frente a este, la secretaria es organizada, estricta e inquisitiva. Resuena en la pugna por el poder que ambos mantienen el tópico del mundo al revés; también la imagen de la mujer dominante.

El centro de la batalla de ambos personajes se sitúa en el lenguaje y en el uso (pragmático o recreativo) de este por el que aboga cada uno. Por un lado, la antítesis que se plantea con esta remite a la creatividad desbocada; por el otro lado, la antítesis implica un sentido estricto y poco prometedor: de la unión (o la lucha) del jefe con la secretaria surge el relato en sí.

En su brevísima intriga, se adscribe al primero una suerte de capitulación ante el poder de la segunda; esta puede relacionarse fácilmente con la renuncia a la vocación poética por parte de un autor que ha sido abrumado por la burocracia o por la crítica, que imponen el peso de las normas y las reglas sobre el mundo de lo literario. La versión invertida del cuento —en el que la capitulación vendría por parte de la secretaria— la encontramos en «Fin del mundo del fin», en el que todo el mundo es autor de libros. Otra posible interpretación del cuento resulta de la consideración del jefe en cuanto que símbolo de la creatividad; frente a la secretaria, que

simbolizaría al lenguaje (encargado de darle forma al pensamiento y de censurar como absurdo lo que carece de sentido).

Del segundo párrafo, el uso de dos metáforas resulta significativo.

Mi fiel secretaria se ocupa o querría ocuparse de todo en mi oficina. Nos pasamos el día librando una cordial batalla de jurisdicciones, un sonriente intercambio de minas y contraminas, de salidas y retiradas, de prisiones y rescates. Pero ella tiene tiempo para todo, no sólo busca adueñarse de la oficina, sino que cumple escrupulosa sus funciones. Las palabras, por ejemplo, no hay día en que no las lustre, las cepille, las ponga en su justo estante, las prepare y acicale para sus obligaciones cotidianas. Si se me viene a la boca un adjetivo prescindible —porque todos ellos nacen fuera de la órbita de mi secretaria, y en cierto modo de mí mismo—, ya está ella lápiz en mano atrapándolo y matándolo sin darle tiempo a soldarse al resto de la frase y sobrevivir por descuido o costumbre. Si la dejara, si en este mismo instante la dejara, tiraría estas hojas al canasto, enfurecida.

Cortázar, 1970: 53

En el inicio de este encontramos la primera; nos es relativamente conocida porque la encontrábamos plenamente desplegada en «Conducta en los velorios», cuento que antecede al presente. La metáfora bélica sirve aquí para describir los intercambios entre el jefe de la oficina y su secretaria en concepto de una pugna por el territorio y por la toma de las decisiones. Ya he hablado de lo arquetípico de este símbolo, por lo que procede relacionar la imagen de la secretaria con el mundo de un lector. Este se enfrenta al texto y para ello toma necesariamente el sentido literal de las palabras como punto de partida para alcanzar un sentido figurado y también una interpretación. Hablando metafóricamente, el lector agradece al jefe su impulso de escribir y crear algo bello tanto como a la secretaria la censura del sinsentido, del caos y de lo que no resulta interpretable.

En el lado opuesto al de la secretaria encontramos la imagen del jefe de la oficina; este parece disponer de menos poder que la propia secretaria, que le disputa todo y que pretende hacerse

con el dominio absoluto de la oficina. No obstante, el jefe (dice el narrador del relato) actúa libremente; es decir: al margen de los deseos de la otra, a la cual frustra con continua asiduidad (como los cronopios frustran a los famas).

En la medida en la que la batalla central de ambos personajes se sitúa en el campo del lenguaje, este es el aspecto que ha de llevarnos hasta el fondo del asunto: las palabras, que son la materia prima de cualquier obra literaria (toda imagen, todo símbolo y toda interpretación exige un respaldo de estas). Las palabras hacen posible que el autor y el lector compartan un mundo unitario (el mundo del texto, que pertenece a ambos porque surge de la labor creativa e imaginativa de los dos).

En el extracto se veía que el punto del conflicto por el lenguaje eran los adjetivos. Sintácticamente, estos cumplen la función de calificar al sustantivo al que acompañan; frente al sustantivo, que designa la cosa, el adjetivo abre irremediablemente el campo de figuración del objeto designado. Así como la secretaria atrapa y mata los adjetivos del jefe, la interpretación del texto (literal o no) implica una operación de descarte; un «asesinato», por decirlo con Cortázar, de la libre figuración que el texto nos ofrece en tanto que propuesta de mundo. Si bien todo texto remite irremediablemente a una *intentio auctoris* y a una *intentio operis*, el sentido del mismo las trasciende; demanda la interpretación de un lector (implica una *intentio lectoris*) al que se puede guiar, si bien no imponer.

La lucha por la elección de las palabras que nos describe Cortázar lleva implícita una tarea que prevé la distensión de estas en el otro lado; esto es: la tensión entre lo que se quiere decir y lo que las palabras elegidas consiguen exponer de una forma u otra a un oyente que posee su propia perspectiva. Llevados al campo metafórico que el texto nos propone, todo autor es lector de su obra y todo lector de la obra es también autor de esta; el mundo de la secretaria y el mundo del

jefe son en realidad el mismo porque comparten el texto, esa oficina de trabajo o *u-topos* en la que se desarrolla la acción del cuento. De ahí que la secretaria, en su defensa de la interpretación literal («si la dejara, si en este mismo instante la dejara, tiraría estas hojas al canasto, enfurecida»), deseara deshacerse de las páginas (en realidad, el texto es tan breve que ocupa una sola), víctima de un juego que conduce hacia la eterna frustración.

Está tan resuelta a que yo viva una vida ordenada, que cualquier movimiento imprevisto la mueve a enderezarse, toda orejas, toda rabo parado, temblando como un alambre al viento. Tengo que disimular, y so pretexto de que estoy redactando un informe, llenar algunas hojitas de papel rosa o verde con las palabras que me gustan, con sus juegos y sus brincos y sus rabiosas querellas. Mi fiel secretaria arregla entre tanto la oficina, distraída en apariencia pero pronta al salto. A mitad de un verso que nacía tan contento, el pobre, la oigo que inicia su horrible chillido de censura, y entonces mi lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, fija, limpia y da esplendor, y lo que queda está probablemente muy bien, pero esta tristeza, este gusto a traición en la lengua, esta cara de jefe con su secretaria.

Cortázar, 1970: 53

La segunda metáfora que nos interesa es la del perro que sigue a todos lados al dueño, atento, en guardia, demandante de las ordenes, la atención y los cuidados de este; subyace a este símbolo la imagen del guardián y el protector. En el menor de los casos, el perro de caza implica una animalización de la secretaria, lo que apunta de nuevo hacia el tópico del mundo al revés.

En el extracto, el jefe finge hacer algo mientras hace otra cosa; lo que le gustaría hacer («llenar algunas hojitas de papel rosa o verde con las palabras que me gustan, con sus juegos y sus brincos y sus rabiosas querellas») queda al margen de lo que oficialmente hace (tras el «chillido de censura», el «lápiz vuelve al galope hacia las palabras vedadas, las tacha presuroso, ordena el desorden, fija, limpia y da esplendor»). La secretaria, como el perro, se nos presenta en cuanto que guardiana del sentido. Como indica el fragmento, el resultado (el texto, lo escrito) «está

probablemente muy bien» porque se ha hecho teniendo en cuenta una serie de indicaciones (que para el jefe eran en su momento «traición en la lengua» a la que se pretendía explorar libremente, sin otro motivo que el del juego) (Cortázar, 1970: 53).

El tema del tiempo y su relación con la literatura están implícitos en el microrrelato de Cortázar; este admite todavía otra de tuerca ya que una vez terminada la obra y expuesta al público, esta deja de pertenecer exclusivamente al autor. Como señala Todorov en «las categorías del relato literario», «es una ilusión creer que la obra tiene una existencia independiente» y autónoma como tal; por el contrario, esta «aparece en un universo literario poblado de obras ya existentes», al que se integra a los ojos del lector («cada obra de arte entra en complejas relaciones con las obras del pasado que forman, según las épocas, diferentes jerarquías») (Todorov, 1970: 155). Una vez en este espacio compartido, la obra queda a expensas de un lector que será también su juez y su intérprete, así como un co-autor de su propuesta de mundo.

El final del cuento habla de la «tristeza» del jefe, similar a la del padre que ve marchar al hijo («esta cara de jefe con su secretaria»). El asunto se relaciona fácilmente con la tristeza del autor (y más adelante, con la tristeza del cronopio), que hemos de interpretar de alguna manera: como he señalado, esta puede relacionarse con la renuncia al afán poético, así como también con la renuncia a la exclusividad de su obra (es decir: al abrirla a un público que será co-autor de lo que esta significa y de lo que el mundo contenido por ella propone) (Cortázar, 1970: 53). La segunda interpretación da más juego al asunto del tiempo y su relación con la literatura: solo los sentidos cambiantes de un texto aseguran su perennidad en el tiempo, como muestra el célebre caso de *Fuente Ovejuna*.

En el cuento, la pugna del jefe con su secretaria alcanza a representar la lucha del autor y el lector por un texto que conecta a ambos; en él, la labor de creación se contempla pareja al de

una recreación (a todas luces compartida). En esta interpretación, el tema del relato no es otro que el de la propia literatura; dos premisas relacionan a este con el asunto del tiempo y su representación extraña. La primera de ellas la encontramos en el célebre ensayo «Algunos aspectos del cuento», en el que el Cortázar señala que «solo con imágenes se puede transmitir esa alquimia secreta que explica la profunda resonancia que un gran cuento tiene entre nosotros» (Cortázar, 1971: 405): la lucha simbólica del jefe con su secretaria no condensa menos densidad hermenéutica que la de los símbolos más complejos que de las novelas o las nouvelles del autor; con todo, basta con leer el microrrelato para sacarle algún sentido. La otra premisa del microrrelato nos lleva hasta uno de los textos más emblemáticos de la teoría de literatura de la época, en la que imperaba el paradigma del estructuralismo francés; me refiero «*La mort de l'auteur*» de Roland Barthes (1968), un ensayo de crítica literaria algunos años posterior a *Historias de cronopios y de famas* (1962).

El alejamiento del Autor (se podría hablar, siguiendo a Brecht, de un auténtico «distanciamiento», en el que el Autor se empequeñece como una estatuilla al fondo de la escena literaria) no es tan sólo un hecho histórico o un acto de escritura: transforma de cabo a rabo el texto moderno (o –lo que viene a ser lo mismo– que el autor se ausenta de él a todos los niveles). Para empezar, el tiempo ya no es el mismo. Cuando se cree en el Autor, éste se concibe siempre como el pasado de su propio libro: el libro y el autor se sitúan por sí solos en una misma línea, distribuida en un antes y un después: se supone que el Autor es el que nutre al libro, o sea, que existe antes que él, que piensa, sufre y vive para él; mantiene con su obra la misma relación de antecedente que un padre respecto a su hijo.

Barthes, 1968: 67

La imagen bartheana del autor que es padre de su obra resuena en la tristeza final del jefe, que cede ante las indicaciones de su secretaria y que deja marchar al texto como quien deja ir a un hijo.

Siguiendo a Viñas Piquer, encontramos en el texto de Barthes una «ruptura con la idea tradicional de que la literatura es la expresión de un mundo, ofrecida por la visión peculiar de un creador»; lo que se intenta es «sustituir el concepto mismo de literatura por el de escritura o *texto*, con lo que se pretende decir que es el lenguaje mismo el que habla y ya no el autor». Según postula Barthes en su ensayo, «deja de tener sentido la idea de que las obras tienen un único significado (el mensaje que el autor ha querido comunicar)»; en su lugar, gana terreno la idea de que el texto «es un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original» (Viñas Piquer, 2002: 440).

Frente a la idea bartheana de que el texto no es original, lo que encontramos en el cuento cortazariano es que la originalidad en estado puro conduce a poco más que a un juego con el lenguaje; la labor de la secretaria es la que hace que el resultado sea efectivamente bueno, por más tristeza que esto produzca al autor, que desecha y tacha y borra de acuerdo con los deseos de la otra; esto es: que renuncia al dominio pleno de su obra para que esta resulte accesible y significativa para alguien más que para él.

Sea cual fuere la *intentio auctoris* de Cortázar (y más concretamente, la *intentio operis* de «Trabajos de oficina»), lo que resulta bastante claro es que el texto expone su carácter plural por medio de las múltiples interpretaciones que este admite (e incluso demanda). Lejos de agotarse, el juego con la pluralidad del sentido se perpetúa a lo largo de todas las secciones de la colección. En una notable cantidad de ocasiones, esta pluralidad acompaña al sentido mismo de los tiempos narrados.

5.2. «CONDUCTA DE LOS ESPEJOS EN LA ISLA DE PASCUA»

Al igual que sucede en el resto de las secciones de *Historias de cronopios y de famas*, «Material plástico» dispone de una serie de relatos que abordan específicamente el tratamiento

extraño del tiempo. El primer cuento de la sección nos ha puesto sobre aviso de que no hay que tomar las palabras al pie de la letra, si bien el sentido literal de las frases nos promete una imagen significativa para la interpretación de la historia. Las dos historias que siguen —«Conducta de los espejos en la isla de Pascua» y «Acefalia»— son dos perfectos ejemplos del asunto; ambos relatos precisan que miremos con atención al simbolismo de la cabeza. La presencia de esta en un sentido literal se relaciona más con «Acefalia» —el ir sin cabeza— que con «Conducta de los espejos en la isla de Pascua», donde el símbolo implica una imagen relativa a la acción —más concretamente, al lugar en el que se desarrolla—; se trata aquí de una cabeza más simbólica que literal, aunque la imagen literal de estas en los *Maóí* —las estatuas enterradas de cabeza para abajo en la isla de Pascua— desempeñen un papel implícitamente importante.

En el microrrelato «Conducta de los espejos en la isla de Pascua» la acción gira en torno al antropólogo Salomón Lemos; se nos cuenta que este ha sido becado por la Fundación Guggenheim y que se encuentra realizando algún tipo de investigación en la isla de Pascua. La intriga narra la experiencia extraña con el tiempo que este tiene a propósito de su experimento con el funcionamiento de los espejos. La brevísima extensión del relato permite su exposición íntegra.

Quando se pone un espejo al oeste de la isla de Pascua, atrasa. Quando se pone un espejo al este de la isla de Pascua, adelanta. Con delicadas mediciones puede encontrarse el punto en que ese espejo estará en hora, pero el punto que sirve para ese espejo no es garantía de que sirva para otro, pues los espejos adolecen de distintos materiales y reaccionan según les da la real gana. Así Salomón Lemos, el antropólogo becado por la Fundación Guggenheim, se vio a sí mismo muerto de tifus al mirar su espejo de afeitarse, todo ello al este de la isla. Y al mismo tiempo un espejito que había olvidado al oeste de la isla de Pascua reflejaba para nadie (estaba tirado entre las piedras) a Salomón Lemos de pantalón corto yendo a la escuela; después, a Salomón Lemos desnudo en una bañera, jabonado entusiastamente por su papá y su mamá; después, a Salomón Lemos diciendo ajó

para emoción de su tía Remedios en una estancia del partido de Trenque Lauquen.

Cortázar, 1970: 59

El cuento, que tiene como tema indiscutible el tiempo, se sirve esencialmente de dos símbolos para desplegar la representación extraña e invertida de el que encontramos a simple vista.

El primer símbolo que pone punto al cuento es el espejo; en función de dónde se sitúe y de la morfología del mismo, el objeto refleja el pasado o el futuro del antropólogo protagonista. La imagen aparentemente aleatoria que devuelven los espejos varía en función de una serie de variantes; y es posible poner en hora a los espejos para que reflejen el presente, si bien la operación requiere una serie de complejas mediciones. Ni que decir tiene que el símbolo del espejo nos empuja hacia la imagen reflejada por este, al igual que a su carácter invertido con respecto del mundo reflejado.

El tópico del mundo al revés no nos ha abandonado del todo: así como los espejos reflejan un mundo invertido, también invierten la imagen del tiempo representado —el pasado se localiza oeste de la isla y el futuro al este; esto es: de forma inversa a la representación ordinaria del tiempo como una flecha unidireccional que va desde el pasado (situado a la izquierda, en el inicio del trazo) hasta el futuro (localizado a la derecha, en el final de la flecha)—. Al margen de la experimentación del antropólogo con los espejos, estos muestran —como si se tratase de un reloj-película— escenas de su vida; más concretamente, en los espejos se desarrollan viñetas del pasado o del futuro²¹ de Salomón Lemos.

El otro símbolo importante es el de la isla; el trasfondo arquetípico de esta —*La Odisea*, *La Biblia*, Atlantis, etc.— no es ajeno a la cuentística de Cortázar —a propósito de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) lo vemos en «Reunión» o «La isla al mediodía»—. El *locus* de la isla

²¹ La premisa de los espejos recuerda a Dickens, *A christmas Carol* (1843).

mágica se expone aquí en cuanto que mezcla de la geografía real (la isla de Pascua, situada en el Pacífico) con el *locus* fantástico en el que el tiempo y los espejos se comportan de la forma extraña en la que lo hacen. No parece casual que el océano en el que se sitúa la isla comparta nombre con el barrio real de Argentina en el que se localiza la calle Humboldt; tampoco es irrelevante que el protagonista sea tan argentino como la familia que protagoniza los relatos de la segunda sección.

Desarrollar la idea de que el mundo al revés —en el que se desarrolla la historia— lleva implícito el tipo de tiempo invertido que se expone —con la conducta de los espejos— requiere que nos detengamos unos instantes en el funcionamiento de la memoria y la imaginación. Es cierto que en el relato no se alude a ninguna de ellas; también lo es que en ningún momento se mencionan las cabezas de los *Maóí* —las populares estatuas de la isla, gigantes y antropomórficas, que a veces se encuentran enterradas de cabeza para abajo—. Con todo, el funcionamiento de la memoria y la imaginación, así también la unión del cuerpo —enterrado— con la cabeza —visible— son algunos puntos clave que aumentan la legibilidad del microrrelato; su densidad hermenéutica radica en el simbolismo de todo lo que permanece implícito a la historia.

En su famoso ensayo «El sentimiento de lo fantástico» (1982) Cortázar hace una reflexión sobre la memoria; su funcionamiento extraño es análogo al de los espejos en la isla de Pascua en el sentido de que ambos escapan a los límites de la ciencia:

Cualquier tratado de psicología nos va a dar una definición de la memoria, nos va a dar las leyes de la memoria, nos va a dar los mecanismos de funcionamiento de la memoria. Y bien, yo sostengo que la memoria es uno de esos umbrales frente a los cuales se detiene la ciencia, porque no puede explicar su misterio esencial, esa memoria que nos define como hombres, porque sin ella seríamos como plantas o piedras;

Cortázar, 1982: 3

El paralelismo entre la descripción de la memoria y el funcionamiento de los espejos en el cuento es más que significativo porque Cortázar habla en el ensayo de «dos memorias»: «una que

es activa, de la cual podemos servirnos en cualquier circunstancia práctica»; la otra —«sobre la cual no tenemos ningún control»— es una «memoria pasiva» que «hace lo que le da la gana» (Cortázar, 1982: 3).

En el cuento, parece bastante claro que la memoria de la que nos servimos en las circunstancias prácticas se relaciona con la ardua tarea que lleva a cabo Salomón Lemos; esto es: la labor de medir la isla y de situar el espejo en algún punto determinado de esta para que refleje el presente. Sin la memoria que nos hace humanos —dice Cortázar en su ensayo sobre «El sentimiento de lo fantástico»— seríamos como las piedras entre las que precisamente se encuentra uno de los espejos de Salomón Lemos; concretamente aquel que refleja la niñez olvidada del antropólogo —un reflejo que se produce sin que siquiera este ande por allí; esto es: sin que exista la posibilidad de que el protagonista resulte reflejado ni observe la imagen que se proyecta—.

Tampoco es banal que el protagonista sea un antropólogo; en realidad, sus investigaciones con los espejos no tienen nada que ver con los límites de este campo. En sus experimentos extracientíficos, las propiedades maravillosas de la isla y de los espejos llevan al protagonista a contemplar la visión de su propia muerte: hemos visto este arquetipo repetirse hasta la saciedad en la primera sección del libro; en no pocas ocasiones, con resonancias del tópico bíblico del *memento, homo*, como sucede en el presente microrrelato.

Por otro lado, encontramos que los espejos tienen en la isla la capacidad de reflejar cosas que ni están allí ni se encuentran en su campo de visión; incluso pueden mostrar eventos que no han sucedido todavía. Como los espejos en la isla, la memoria humana posee la capacidad de crear imágenes de lo que ya no existe para traerlas al presente, como un reflejo de lo que sucedió. En un acto conjunto con la imaginación, la memoria también provee una visión prospectiva que nos permite imaginar lo que sucederá en determinados escenarios. Esta memoria prospectiva —

conjunta al acto imaginativo— se relaciona más claramente con la visión arquetípica de la muerte que muestra el espejo del Este de la isla. En el denso territorio de lo implícito y simbólico de este cuento, la visión de la muerte se produce en el momento en el que el antropólogo se afeita. En ningún momento se habla de la cuchilla que rasura, ni de la proximidad del utensilio al cuello — que une cuerpo y cabeza— mientras se lleva a cabo la tarea; tampoco se explica cuándo se producirá esta: simplemente se nos describe la visión y se nos expone la causa —el tifus—.

Tras relacionar la memoria y la imaginación —a las que no se alude en el microrrelato— con la extraña conducta que muestran los espejos en la isla de Pascua —la isla de las cabezas a las que no se nombran tampoco—, resta destacar el elemento que distingue este relato con respecto de la mayoría de cuentos y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas*: el protagonista tiene un nombre —Salomón Lemos— y este se repite una y otra vez —a pesar de su escueta extensión—.

Dividido en partes, el apellido se asemeja al nombre de otra isla real —Lemnos, situada en Grecia—; según la mitología, se situaba en esta la fragua de Hefestos/Vulcano. Sucede lo mismo con el nombre de Salomón —se relaciona con las Islas Salomón, en Oceanía—, si bien este remite más claramente a una tradición de mitología judeocristiana —Salomón/Jededías/Sulayman—: es el nombre el Rey de Israel, conocido especialmente por su sabiduría —dios le bendijo con esta— y por el episodio del juicio y la artimaña de la división del niño en partes.

Vuelta nuestra mirada hacia el arquetipo de la isla, leemos en *El héroe de las mil caras* que en el «primer estadio de la jornada mitológica» —«la llamada de la aventura simbólica»— la isla se corresponde con una «fatal región de tesoro y peligro» en la que el héroe ha de alcanzar algún tipo de victoria, meta o hallazgo. Las incontables formas que adopta este arquetipo facilitan su carácter universal: la «tierra distante», el «bosque», el reino «bajo las aguas», la tierra «en el cielo»,

la «isla secreta», la «montaña» o el «profundo estado de sueño» se ven sistemáticamente acompañados de «deleites imposibles», «hechos sobrehumanos» o «tormentos inimaginables» (Campbell, 1972: 40). El caso del antropólogo es más bien el último. Sus experimentos con el tipo de tiempo invertido que reflejan los espejos en la isla le llevan al terrible accidente de contemplar su propia muerte mientras se afeita.

Como en las mitologías, la isla del relato simboliza el yo interior de Salomón Lemos; para decirlo con Joseph Campbell: se trata del *locus* o lugar de la transformación espiritual y física del héroe. El cuento relata lo complejo que le resulta a Salomón Lemos medir el presente en la isla: el arquetipo del encuentro con la muerte va atado al de la apoteosis temporal que este protagonista experimenta con semejante visión.

La densidad hermenéutica de la historia es aún mayor porque se relata el caso de otro espejo; uno que solo nosotros —espectadores— podemos ver. Su reflejo muestra una secuencia temporal; concierne a fragmentos de la vida del protagonista, unificados por los símbolos de la niñez y del olvido. Yacen junto a las piedras las fracciones de la niñez de Salomón Lemos: el protagonista aparece representado más allá de su imaginación —desnudo: en la bañera junto a la madre y el padre— y de su memoria —entre las piedras que nadie ve (menos nosotros)—. A pesar de su imperceptible posición, esta fracción de Salomón Lemos opera en su psique tanto o más que la sabiduría científica por la que le ha becado la fundación Guggenheim.

Cabe insistir en que, a pesar de la brevedad, el relato presenta una densidad hermenéutica considerable. A propósito del símbolo implícito de las cabezas de la isla de Pascua se puede decir que tratamos con un microrrelato-punta del iceberg; procedo al análisis pausado de los diccionarios de símbolos que lo corrobora de diversas formas.

El *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot incluye una entrada para el símbolo de la cabeza que se relaciona fácilmente con el simbolismo del reloj de arena del que he hablado en el análisis de «Instrucciones para dar cuerda al reloj». «En el zohar» – señala Cirlot– «la cabeza mágica simboliza la luz astral», así como en el «arte medieval simboliza la mente y la vida espiritual, por cuya razón aparece con frecuencia como tema decorativo». Las referencias de Cirlot abarcan hasta la antigüedad clásica: para Platón «la cabeza humana es la imagen del mundo»; «el cráneo, como cima semiesférica del cuerpo humano, significa el cielo», como sucedía con la ampollita superior del reloj de arena. El autor también destaca que la «asimilación de la cabeza y la esfera» se superponen en el «simbolismo de la totalidad» que se extrae del «lenguaje jeroglífico» (Cirlot, 1991: 112).

Las cabezas implícitas a la isla del relato comparten con las que ha mencionado Cirlot el hecho de que tienen al cuerpo —enterrado en el caso de los *Maóí*— como contrapartida simbólica. El cuello —Salomón Lemos se ve muerto mientras se afeita— es la unión natural entre lo interior y lo exterior, lo inferior y lo superior. Aunque el tema de la decapitación se desarrolla más literalmente en el siguiente relato —«Acefalia»—, «Conducta de los espejos en la isla de Pascua» narra figuradamente la pérdida de la cabeza del personaje: una merma que se ve refleja —o más bien invertida por la propuesta de mundo— en la pérdida de las cabezas de la isla de Pascua.

En una relación tan estricta con este microrrelato como con el siguiente relato leemos en la entrada del diccionario de Cirlot que «la decapitación» simboliza el «instante en que el hombre advierte la independencia del principio espiritual respecto a la totalidad vital representada por el cuerpo» (Cirlot, 1991: 112). Rema en esta dirección el *Diccionario de símbolos y mitos* de Pérez-Rioja: señala que la cabeza «suele representar –metafórica y simbólicamente– a todo el hombre». Al igual que propone Cirlot, la entrada de Pérez-Rioja incluye información relativa a la

decapitación o separación de la cabeza con respecto del cuerpo: «la cabeza es el atributo de varios personajes bíblicos: cortada, a las manos o a los pies de una figura masculina, es atributo de David, como recuerdo de que se la cortó a Goliat»; «a Judith se la representa con una cabeza en las manos por haber decapitado a Holofernes»; «a menudo, se pinta a Salomé llevando en una bandeja la cabeza de San Juan Bautista» (Pérez-Rioja, 2003: 104). En la última sección de *Historias de cronopios y de famas* se puede encontrar una referencia al mito cristiano de Salomé y la decapitación de Juan Bautista —«El canto de los cronopios»—; en el presente relato, el simbolismo de la cabeza y del hecho de perderla opera —como las cabezas de los *Maói*— en cuanto índice del iceberg oculto —bajo la tierra— en el territorio de lo implícito y de lo no visible.

La pérdida de la cabeza del prometededor científico premiado por la fundación Guggenheim da paso a la otra gran pérdida de la cabeza de la sección. Su análisis presenta una densidad hermenéutica similar; la inclusión aquí de las entradas de los diccionarios simbólicos ha pretendido agilizar sus lecturas, al igual que exponer su tangible relación con lo que sucede en ambos cuentos.

5.3. «ACEFALIA»

El siguiente relato que nos interesa de la sección se titula «Acefalia». Es ligeramente más extenso que el anterior. Como veremos, se desarrollan diversos juegos con el tiempo que se relacionan con la memoria y con el símbolo de la cabeza-punta del iceberg; en esta ocasión, elementos explícitos y no simplemente sugeridos por medio de símbolos o imágenes poéticas afines.

Expuesto someramente, el cuento narra la historia de un personaje que es decapitado y que, a falta de ser enterrado por una huelga, hecha a andar consciente de que le faltan sus cinco sentidos. El primero que recupera es el tacto; poco después, una intuición que se asemeja a la vista y al gusto y al olfato. Cuando finalmente recupera el oído, lo que acude a su mente son las palabras «de

consuelo y esperanza» que el capellán de la cárcel pronunció antes de su ejecución (Cortázar, 1970: 71). El análisis del relato nos sitúa al menos ante tres juegos con el tiempo que resultan significativos.

El primero de ellos tiene que ver con la imagen poética de la ejecución. En el *Diccionario de símbolos* de Juan-Eduardo Cirlot leemos que «la decapitación» simboliza y «marca el instante en que el hombre advierte la independencia del principio espiritual respecto a la totalidad vital representada por el cuerpo» (Cirlot, 1991: 112); ya hemos destacado la relación de la imagen del ser decapitado con diversos mitos bíblicos, de manera que vamos a centrar nuestro análisis en el hecho de que el personaje decapitado continúe con vida indefinidamente.

El acto de ser ajusticiado nos acerca a dos de los relatos que Cortázar aborda en sus *Clases de Literatura*. En «El milagro secreto» (1944) de Jorge Luis Borges, el dramaturgo protagonista es fusilado por los nazis; antes de que las balas impacten sobre su cuerpo, este experimenta el lapso de un año íntegro (tiempo que dedica a terminar su pieza maestra de teatro). En «An Occurrence at Owl Creek Bridge» (1890) de Ambrose Bierce, un soldado norteamericano es condenado a la horca; el protagonista imagina que esta se rompe, y que consigue escapar (río abajo) para ver una última vez a su familia. Como el cuento de Cortázar, el de Borges o el de Bierce nos sitúan ante la paradoja de la medida del tiempo en el sentido de que la experiencia de este se dilata tras el momento de la ejecución. Así como el dramaturgo de Borges retorna hasta el patio donde le esperan las balas tras el año que dedica a terminar su obra, el protagonista de Cortázar continúa viviendo varios días después de ser decapitado (entendemos: hasta el momento en el que recuerda que está muerto).

Además de «La autopista del sur» o «Reunión» (1966), Cortázar desarrolló la paradoja de la medida del tiempo en una infinidad de sus cuentos. Algunos ejemplos los encontramos en «El

perseguidor» (1959), donde Johnny experimenta un tiempo extraño que se dilata (cuando sube al metro o cuando toca el saxo); o en «La isla al mediodía» (1966), en la que el personaje (que se está ahogando tras un accidente de avión) imagina que tomó decisiones distintas en su vida (que nunca subió al avión; que en su lugar se fue de vacaciones a la isla desde la que ve su avión caer al mar y desde la que trata de rescatar su propio cuerpo de las olas). Tanto en «Reunión» como en «La isla al mediodía», es importante la figura del doble u otro yo para que el juego con el tiempo se culmine; también es el caso de «Acefalia», donde el narrador nos confunde para que pensemos que la historia tiene como protagonista al cuerpo decapitado (en lugar de la cabeza que, agonizante, imagina y recuerda).

En «Acefalia», el detalle del personaje decapitado nos sitúa literal y metafóricamente ante un ser que ha perdido la cabeza. A semejanza del relato anterior, este símbolo condensa las propiedades de la memoria y de la experiencia racional de un mundo que es una punta del iceberg de otro; frente al cuerpo, contrapartida de esta y símbolo de la vida terrenal que se ha perdido. Como en el cuento anterior, los puntos cardinales desempeñan una función orientativa no solo en lo que respecta al espacio, sino también al tiempo («el señor se encaminó vagamente hacia el este o hacia el oeste, pues de eso no estaba seguro, y anduvo infatigable, esperando de un momento a otro oír alguna cosa, ya que el oído era lo único que le faltaba»). Solo en el final de la historia se nos revela que el protagonista ha perdido la capacidad de orientarse espacio-temporalmente; sentido que consigue recuperar junto con la memoria, las palabras y la identidad («sólo le faltaba oír, y justamente entonces oyó, y fue como un recuerdo, porque lo que oía era otra vez las palabras del capellán de la cárcel») (Cortázar, 1970: 71).

El papel que la memoria y los sentidos desempeñan en nuestra comprensión ordinaria de las cosas también nos permite relacionar la particular experiencia que el protagonista tiene del

mundo con el elemento extraño que rodea a la narración del tiempo a lo largo del relato. Pareja a la dislocación de los sentidos y al bloqueo de la memoria, la pérdida de la cabeza implica una suerte de afasia (una anulación de determinadas capacidades comunicativas que son inherentes al lenguaje que les da forma, como vemos en el extracto: «al cabo de varios días pudo tener la certeza de que había juntado sobre sus rodillas (...) una piedrita verde»; «Piedra era correcto y posible, pero no verde. Para probar imaginó que la piedra era roja, y en el mismo momento sintió como una profunda repulsión, un rechazo de esa mentira flagrante, de una piedra roja absolutamente falsa») (Cortázar, 1970: 70). Por descabellada y grotesca que resulte la situación, existe más de un punto de verdad en lo que nos narra el cuento. Según Adrián Alonso Enguita, existe un tipo de «memoria sinestésica» que está centrada en lo «visual y auditivo fundamentalmente». Este tipo de memoria posee la capacidad de manejar y situar la experiencia en «bloques»; se encarga de colocarlos y ubicarlos en una «operación» que en sí misma implica «recordar» y que se aplica a situaciones concretas. Frente a esta memoria *ad hoc*, Alonso Enguita habla de un segundo tipo o «memoria semántica», que retiene «significados y conceptos» así como «abstracciones». Dos aspectos merecen resaltarse de ambos tipos de memoria para el relato. El primero es que la memoria visual y auditiva tiende a la atrofia a medida que la semántica o conceptual se desarrolla (Alonso Enguita, 2021: 38-39). El segundo aspecto relaciona a la narración con la memoria sinestésica y con la conceptual: el acto de recordar o narrar una historia implica una actividad en la que participan ambas; el relato se hace mediante «imágenes», «palabras» y «sonidos» (Alonso Enguita, 2021: 42).

Con el retorno de las palabras, la memoria semántica del protagonista parece quedar restaurada: lo que recuerda es su propia historia, así como también el final de esta. Es importante destacar cómo la atrofia del lenguaje en el protagonista implica una nueva disposición de este a la

hora de representar el mundo. En ningún caso se trata de una anulación; al igual que sucede con los relatos de Bierce, de Borges o Cortázar que ya hemos señalado, el tiempo se disloca en el cuento y con él, el mundo, los sentidos, la memoria y la imaginación del reo.

En lo que respecta a los juegos con el tiempo que exhibe el relato, hay que señalar como segundo aspecto relevante que la narración extraña de este se relaciona —como en «Conducta de los espejos en la isla de Pascua»— con los arquetipos de la apoteosis temporal y con el viaje del héroe. Más concretamente, la apoteosis temporal tiene como base la estructura de la búsqueda del héroe mitológico, arquetipo universal en el que este sale de casa para embarcarse en un viaje que representa la búsqueda de sí mismo. Como sucede en el cuento, el viaje metafórico del héroe somete al protagonista del mito a una travesía a través de un mundo poblado de formas extrañas; el héroe mitológico muere durante este y resucita para el tiempo al volver íntegro y completo hasta su lugar primordial. En el microrrelato, las formas de la apoteosis temporal convergen con las de la aventura heroica para presentar un viaje mítico que va del ser al ser, así como del ser al polvo. El héroe atraviesa el portal de la muerte y se ve inmerso en un mundo nuevo; este se caracteriza por las formas extrañas que lo pueblan así como por las pruebas que lo estructuran. El personaje debe superar una sucesión ordenada de tareas difíciles (ni más ni menos que recuperar los sentidos que le faltan, junto con la cabeza); a medida que avanza en su camino, lo nuevo, lo difícil, lo deformado y lo extraño del mundo se vuelven cotidianos para él. También sucede así en la aventura del héroe mitológico, hasta el punto de que suele acontecer que este (habiendo superado un sinnúmero de pruebas glorificadoras) llega hasta el final del camino sin ninguna dificultad, y que la última prueba consiste en recordar quién es al volver a casa.

A propósito del asunto de la identidad, de su búsqueda y de su readquisición por parte de la figura heroica, en el relato de Cortázar existe una más que significativa elipsis (nunca se nos

explican las causas que han llevado hasta el patíbulo al protagonista, ni se nos refiere ningún detalle sobre su pasado); a pesar de esta omisión tan significativa, lo identitario de la búsqueda de los sentidos del personaje no está completamente cortado de las líneas del cuento. Lo vemos más claramente en el final, cuando el protagonista finalmente recuerda.

Es importante que atendamos a cómo la muerte no pone fin a la experiencia viva del tiempo que tiene el protagonista. Si esta se corresponde con el primer umbral de la aventura simbólica del reo, la imagen grotesca del ser que echa a andar sin cabeza implica una representación del proceso de bloqueo mental y del funcionamiento extraño de la memoria, así como de la percepción extraña de los sentidos y del tiempo que contemplamos en determinadas situaciones traumáticas. El asunto nos lleva hasta la descripción que el cuento nos hace de las cosas, que tienen como punto de partida el mundo interior del protagonista decapitado; más claramente, el retrato responde a la fenomenología de la experiencia que este tiene durante los instantes que suceden a la decapitación (cuando los sentidos y la percepción del tiempo y el espacio se dislocan por completo).

La representación extraña del tiempo se relaciona íntimamente con la estructura heroica de la aventura del personaje decapitado; como le sucede al héroe mitológico (que muere y resucita para el tiempo), el trauma adopta la forma de un proceso de iniciación (solo hacia el final comprendemos que es hacia la muerte). En la intriga del cuento, pareciera que el personaje va a continuar su vida indefinidamente, aun a pesar de estar decapitado; tal vez, incluso a recuperar la cabeza (lo que sucede simbólicamente si aceptamos que recordar quién es implica aquí readquirir la identidad). Resulta destacable el papel que juega la memoria en el proceso de readquisición de los sentidos, de la identidad y del lenguaje en el ser decapitado; la elipsis en torno al pasado y la identidad del personaje cierra el asunto para dejarnos con la incertidumbre de un tiempo que va (conducido por la imaginación) hasta donde lo lleva la memoria.

Cuando se dio cuenta de que además la piedra era dulce, el señor pasó cierto tiempo atacado de gran sorpresa. Después optó por la alegría, lo que siempre es preferible, pues se veía que, a semejanza de ciertos insectos que regeneran sus partes cortadas, era capaz de sentir diversamente. Estimulado por el hecho abandonó el banco de la plaza y bajó por la calle Libertad hasta la Avenida de Mayo, donde como es sabido proliferan las frituras originadas en los restaurantes españoles. Enterado de este detalle que le restituía un nuevo sentido, el señor se encaminó vagamente hacia el este o hacia el oeste, pues de eso no estaba seguro, y anduvo infatigable, esperando de un momento a otro oír alguna cosa, ya que el oído era lo único que le faltaba. En efecto, veía un cielo pálido como de amanecer, tocaba sus propias manos con dedos húmedos y uñas que se hincaban en la piel, olía como a sudor y en la boca tenía gusto a metal y a coñac.

Cortázar, 1970: 70-71

En el fragmento se observa cómo el proceso de readquisición de los sentidos resulta en el dominio paulatino del mundo que estos le brindan; la imagen del recién nacido llega a ser análoga a la del recién muerto en el contexto del héroe resucitado (que vuelve a casa para recordar quién es). Ahora bien, lo grotesco²² del decapitado contrasta con la imagen kafkiana del infante que inicia un proceso imaginativo de readquisición del mundo (como Gregorio Samsa, dotado de una nueva perspectiva).

Como en la aventura simbólica del monomito, la adquisición de cada sentido implica una tarea difícil o prueba metafórica; el camino en su totalidad se corresponde con una sucesión ordenada de estas que culmina con una prueba final. En el cuento, la readquisición del mundo y de la identidad es pareja a la recuperación de la memoria, del lenguaje y de la orientación temporal,

²² En «La minificción y lo grotesco, una pareja bien avenida» Francisca Noguero Jiméñez (2015) expone los vínculos que existen entre los textos hiperbreves y «la estética de lo grotesco». Para la autora, la conexión es «visible desde los orígenes de esta modalidad genérica»: «algunos de los libros de minificción más unitarios» —así como también «algunas de las mejores piezas»— «se encuentran signados por la poética de lo grotesco», ella «hermanada» estéticamente con lo «antisublime», la «subversión», el «sarcasmo», la «ambigüedad» y la «paradoja» (Noguero Jiméñez, 2015: 139). En el capítulo de *MicroBerlín, de minificciones y microrrelatos* (2015), la autora ejemplifica la poética de lo grotesco en el microrrelato en obras de diversos autores —Juan José Arreola, Virgilio Piñera, Peri Rossi, Marina Colasanti, Pía Barros, Augusto Monterroso, David Roas, Antonio di Benedetto, Salvador Garmendia, etc.—.

lo que nos lleva hasta el trauma de la muerte (el protagonista escucha «palabras de consuelo y esperanza muy hermosas» aunque «con cierto aire de usadas, de dichas muchas veces, de gastadas a fuerza de sonar y sonar») (Cortázar, 1970: 71).

En tercer y último lugar, me interesa el juego con el tiempo que hace referencia al curso ordinario de este a lo largo del viaje interior del protagonista. El relato nos sitúa ante un tipo de tiempo que va hacia atrás, guiado por la memoria. Al igual que el que encontramos en el final de «La autopista del sur», el tipo de tiempo que «Acefalia» exhibe nos lleva desde el final (el instante mismo en el que la cabeza se despega del cuerpo y el personaje se contempla a sí mismo, decapitado, para imaginar que su cuerpo vive) hasta el principio (las palabras del capellán, justamente previas a la ejecución). En todo momento pareciera que nos situamos dentro de la mente de un cuerpo decapitado; no obstante, el final de la aventura interior nos lleva hasta la cabeza perdida y hasta la imaginación dislocada por el trauma. En este contexto, las contingencias implícitas a la percepción de la jornada (que se extiende durante varios días) nos hacen dudar como lectores del punto en el que se desarrolla la acción, así como el momento con el que esta termina.

En el devenir de la intriga, el curso de la acción orienta teleológicamente al tiempo (que hemos visto que va hacia atrás; hacia el origen guiado por la memoria) mediante un esquema pautado mediante la consecución de metas. En última instancia, la readquisición de los sentidos va guiada por la esperanza literal y absurda de que el personaje efectivamente recupere la cabeza, a la que se espera que resurja a la manera de ciertas partes del cuerpo de los insectos. Las contingencias de la intriga (el lapso de varios días tras la muerte, la huelga que impide el enterramiento o la buena disposición del señor a la hora de acometer el proceso iniciático) nos despistan al pautarse la acción teleológicamente: el esquema de la aventura interior del héroe nos

brinda la visión fantástica que el narrador tiene del mundo; nos la muestra como plausible y experimentable por medio de unos sentidos que en realidad le faltan.

5.4. «PROPIEDADES DE UN SILLÓN»

En «Propiedades de un sillón» encontramos otro relato fantástico en el que se combina el sentido del humor con lo fatídico; el asunto nos queda claro desde la primera frase, en la que se juega con el sentido literal y con el figurado de la expresión «en casa del Jacinto hay un sillón para morir» (Cortázar, 1970: 82).

La acción del cuento gira en torno a la posesión de un sillón nefasto («cuando la gente se pone vieja, un día la invitan a sentarse en el sillón»; «la persona invitada suspira, mueve un poco las manos como si quisiera alejar la invitación y después va a sentarse en el sillón y se muere»). Como en la segunda sección del libro, a los miembros de la familia que protagoniza el relato los separa una considerable franja de edad; el sillón de la muerte es comprendido como un objeto de juego para los niños («los chicos, siempre traviesos, se divierten en engañar a las visitas en ausencia de la madre, y las invitan a sentarse en el sillón»), aspecto que contrasta con la actitud del resto («la madre se da cuenta de lo sucedido y a la hora de acostarse hay palizas terribles») (Cortázar, 1970: 82).

En la intriga del cuento, el símbolo del sillón representa a la muerte como un descanso para quien reposa en él, así como un tabú para quien conoce las propiedades del sillón; el objeto se guarda bajo llave y se oculta a los vecinos por miedo de que estos quieran apoderarse de él (Cortázar, 1970: 82-83). La mezcla del humor con lo fatal se extiende hasta las últimas líneas del cuento.

A pesar de su brevedad, el relato no impide un notorio cambio en la perspectiva de los personajes, que «van creciendo» y que terminan por concebir el sillón como el tabú que este

entraña para sus padres (así, los niños que trataban de engañar a las visitas para que se sentaran en en él «evitan entrar en la sala, hacen un rodeo por el patio»); con respecto a los padres, que habían actuado como guardianes del objeto, se ven envejecidos y relegan su labor a estos en una espiral generacional («cierran con llave la puerta de la sala y miran atentamente a sus hijos como queriendo leer-su-pensamiento») (Cortázar, 1970: 83). De esta manera, la historia representa el paso del tiempo mediante el cambio de actitud que los personajes tienen respecto al sillón²³. La breve extensión nos permite hablar de un inicio del cuento (en el que los padres son jóvenes, y los jóvenes son niños) y de un final del mismo (en el que los niños se han vuelto jóvenes; y los padres, ancianos) que desarrollan el asunto. En lo que respecta al medio de la acción (entiéndase: la peripecia que justifica o motiva el cambio de actitud de unos y otros frente al objeto), hay que destacar cómo esta queda completamente omitida. El tajo o seccionamiento de la peripecia entraña el secreto de la brevedad del relato. El corte tiene la capacidad de representar a toda acción intermedia (entre los puntos de inicio y fin) como irrelevante, lo que nos devuelve al tópico del *memento, homo* y del camino del ser (del polvo hacia el polvo); el mero paso del tiempo se nos presenta como la causa (inevitable, como la muerte) de la transformación de los protagonistas.

5.5. «CUENTO SIN MORALEJA»

En lo que respecta al tema del tiempo, encontramos en «Cuento sin moraleja» uno de los relatos más interesantes de la sección. Lo primero que hay que destacar es que este no es tan breve como los anteriores; el uso de las formas del diálogo o el desarrollo de una intriga completa (con un principio, una peripecia y un fin) explican la extensión más larga que en otros casos. Resultan

²³ El relato se asemeja a «El diario a diario», otro cuento sumamente breve de la sección. En este, el que el paso del tiempo se representa por medio de las transformaciones que sufre un objeto inanimado (un periódico).

fundamentales para explicar lo que sucede aquí con la representación extraña del tiempo los tópicos del *memento, homo* y del gran teatro del mundo; también la filosofía de Martin Heidegger.

En segundo lugar, es importante señalar que el relato se desarrolla en un lugar específico y real (Argentina), como sucedía con otros cuentos de la colección²⁴. El cuento narra la historia de un vendedor ambulante cuya única mercancía son «gritos», «palabras», «consignas», «slogans», «membretes» y «falsas ocurrencias»; el señor comercia con estas con todo tipo de personas hasta que un día siente que ha llegado su hora y pide una reunión con el «tiranuelo del país, que se parecía a todos sus colegas y lo recibió rodeado de generales, secretarios y tazas de café». Frente a frente con el dictador y para escándalo de los secuaces que le rodean, el mercader le ofrece venderle «sus últimas palabras» y le avisa de la importancia de estas «para configurar fácilmente un destino histórico retrospectivo». La confusión se desata; tras rechazar las sugerencias de los generales de enviar a prisión o fusilar al comerciante, el dictador queda a solas con este, resuelto a comprar la mercancía.

El acto de compraventa de las últimas palabras desata la cólera de los generales, que dan un golpe de estado a la mañana siguiente; «para que no pudiera decir sus últimas palabras lo mataron en el acto pegándole un tiro». Al poco del golpe, el comerciante sufre el mismo destino que el dictador; «lo llevaron a la fortaleza y lo torturaron para que revelase cuáles hubieran podido ser las últimas palabras del tiranuelo. Como no pudieron arrancarle la confesión, lo mataron a puntapiés». Lejos de terminar aquí la peripecia del relato, la acción continúa con sus dos protagonistas muertos. En las calles, las personas que habían comprado palabras al comerciante

²⁴ Con algunos ejemplos: las «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo»; la totalidad de los relatos de la segunda sección del libro; asimismo, «Pequeña historia tendiente a ilustrar lo precario de la estabilidad dentro de la cual creemos existir, o sea que las leyes podrían ceder terreno a las excepciones, azares o improbabilidades y ahí te quiero ver» o «Conducta de los espejos en la isla de Pascua», pertenecientes a «Material plástico».

continuaron repitiéndolas, «y uno de esos gritos sirvió más adelante como santo y seña de la contrarrevolución que acabó con los generales y los secretarios» (Cortázar, 1970: 94-95).

Como se habrá podido notar, el tema del tiempo es uno de los puntos del cuento. En primer lugar, el relato nos plantea la capacidad de las palabras, las historias y otros símbolos humanos de sobrevivir a quien los diseña o hace uso de ellos²⁵. El tópico del gran teatro del mundo lo encontramos en el hecho de que el dictador decida efectivamente comprar sus últimas palabras, o en el acto de venderlas del comerciante que siente que ha llegado su hora.

Para el análisis del tiempo representado en la obra resultan de gran ayuda dos nociones temporales que encontramos en la filosofía de Martin Heidegger, analizada por Paul Ricoeur en su artículo «Narrative Time» (1980). Siguiendo a este, Heidegger aborda parejamente los asuntos de la memoria y el destino en su famosa obra *El ser y el tiempo* (1927); en ella, el autor destaca cómo nos enfrentamos a la muerte mediante el carácter intransferible de la experiencia, de la que recolectamos los elementos que nos permiten darle sentido a nuestra existencia (Ricoeur, 1980: 182). El problema filosófico que Heidegger plantea en *El ser y el tiempo* conecta más concretamente con el cuento de Cortázar cuando nos detenemos a analizar algunas de sus escenas más impactantes.

—Vengo a venderle sus últimas palabras —dijo el hombre—. Son muy importantes porque a usted nunca le van a salir bien en el momento, y en cambio le conviene decirlas en el duro trance para configurar fácilmente un destino histórico retrospectivo.

—Traducí lo que dice —mandó el tiranuelo a su intérprete.

—Habla en argentino, Excelencia.

—¿En argentino? ¿Y por qué no entiendo nada?

²⁵ El asunto es abordado de forma magistral también en «El encuentro» de Jorge Luis Borges, perteneciente a la colección *El informe de Brodie*, 1970. Aquí, dos hombres se retan a muerte y utilizan en la pugna los puñales que pertenecieron a dos famosos cuchilleros; las armas, que duran más que quienes las empuñan, se revelan así como las protagonistas de una batalla eterna y cuasi-fratricida.

—Usted ha entendido muy bien —dijo el hombre—. Repito que vengo a venderle sus últimas palabras.

Cortázar, 1970: 93

Nótese lo sumamente contradictorio que resulta en lengua española la cuestión del destino histórico retrospectivo de la que Cortázar no solo nos habla, sino en la que insiste también en el párrafo siguiente:

— En realidad usted querrá decir sus últimas palabras cuando llegue el momento, y necesitará decirlas para configurar fácilmente un destino histórico retrospectivo. Lo que yo iba a venderle es lo que usted querrá decir, de modo que no hay engaño. Pero como no acepta el negocio, como no va a aprender por adelantado esas palabras, cuando llegue el momento en que quieran brotar por primera vez y naturalmente usted no podrá decirlas.

—¿Por qué no podré decirlas, si son las que he de querer decir? — preguntó el tiranuelo, ya frente a otra taza de café.

—Porque el miedo no lo dejará —dijo tristemente el hombre—. Como estará con una soga al cuello, en camisa y temblando de terror y de frío, los dientes se le entrechocarán y no podrá articular palabra. El verdugo y los asistentes, entre los cuales habrá algunos de estos señores, esperarán por decoro un par de minutos, pero cuando de su boca brote solamente un gemido entrecortado por hipo y súplicas de perdón (porque eso sí lo articulará sin esfuerzo) se impacientarán y lo ahorcarán.

Cortázar, 1970: 94

A propósito del fragmento, comprobamos que el «destino histórico retrospectivo» se relaciona irremediabilmente con la actividad humana de la anticipación; en el cuento, el comerciante de palabras llega a predecir al detalle la muerte del gobernante, que acontecerá después. La situación inicial del cuento nos sitúa de hecho ante el problema heideggeriano del ser ante la muerte («being toward death»; Ricoeur, 1980: 188-189) al ponernos frente a un vendedor de palabras que comprende que ha llegado su hora («por fin el hombre supo que había llegado la hora y pidió audiencia al tiranuelo del país», Cortázar, 1970: 93), razón por la que acude al

encuentro del dictador. Siguiendo a Alonso Enguita, la anticipación («concepto tan heideggeriano») «es posible» tan solo cuando el porvenir «es asimilado a lo conocido»; es decir: cuando visto desde el pasado, «lo imprevisto» se neutraliza para darnos una pre-percepción de los acontecimientos. Dicho con otras palabras, «anticipamos porque proyectamos sobre el futuro el pasado vivido». «El pasado pasa a ser memoria»; por su lado, esta «configura lo que habrá de venir» pues hace significar el futuro (lo que será) a partir del pasado (lo que ha sido) (Alonso Enguita, 2021: 98-99).

Para Paul Ricoeur, la recolección que da sentido a nuestra existencia implica una actividad de retrospectión; esta es inseparable de la anticipación implícita a la palabra destino (Ricoeur, 1980: 182-183). Puestos en esa tesitura, el dictador decide comprar sus últimas palabras (aún a sabiendas de que estas no serán pronunciadas); se enfrenta, por tanto, al mismo dilema heideggeriano que el vendedor. En *El ser y el tiempo*, Heidegger utiliza los vocablos *Geschick* y *Schicksal*; la lengua española traduce a ambos como destino. Frente a la voz hispana, leemos en «Narrative Time» que Martín Heidegger utiliza la primera para designar un destino individual (como el *personal fate* en inglés), y la segunda para referirse el de un colectivo (*common destiny*). Para Paul Ricoeur, solo la transferencia de los sentidos del destino individual (*personal fate*) hacia un colectivo nos permite alcanzar una noción del destino histórico (*common destiny*): «el destino es la cohistoricidad de una comunidad»; «el destino individual es ese impotente poder superior que se prepara a sí mismo para las adversidades» (Ricoeur, 1980: 182-183). El asunto también se relaciona con el curso de la intriga del cuento: las supuestas últimas palabras del dictador consiguen efectivamente configurar un destino histórico retrospectivo; esto es: por medio de las personas que las pronuncian como santo y seña, tiempo después de las muertes del dictador y del vendedor.

El problema heideggeriano del ser ante la muerte lo encontramos repetido una última vez en los fragmentos del final del cuento; en esta ocasión, en concepto de una crisis protagonizada por los generales víctimas de la contrarrevolución.

Algunos, antes de morir, pensaron confusamente que en realidad todo aquello había sido una torpe cadena de confusiones y que las palabras y los gritos eran cosa que en rigor pueden venderse pero no comprarse, aunque parezca absurdo.

Cortázar, 1970: 95

Observamos en esta ocasión que, a diferencia del vendedor o incluso del tiranuelo, los generales mueren sin haber dado propósito alguno a su existencia; su experiencia del ser frente a la muerte implica un victimismo por parte de estos, que fallecen confundidos por las consecuencias del sinsentido en el que se encuentran.

Y se fueron pudriendo todos, el tiranuelo, el hombre y los generales y secretarios, pero los gritos resonaban de cuando en cuando en las esquinas.

Cortázar, 1970: 95

Como podemos comprobar, el cuento termina con la reiteración del tópico *Memento, homo, qui pulvis es et in pulvis reverteris*, repetido hasta la saciedad en la colección. Del contraste de este con la historia narrada surge la paradoja que hermana al relato de Cortázar con «El encuentro» (*El informe de Brodie*, 1970) de Borges: los símbolos que creamos o utilizamos perduran mucho más que nosotros.

6. «HISTORIAS DE CRONOPIOS Y DE FAMAS»

La última sección de *Historias de Cronopios y de famas* es la que da título a la colección. Los 26 microrrelatos que la componen están divididos en una primera parte («Primera y aún incierta aparición de los cronopios, famas y esperanzas. Fase mitológica») y en otra segunda (las «Historias de cronopios y de famas» propiamente dichas), a razón de cuatro cuentos en la primera y veintidós en la segunda. Al igual que el primer relato de «Manual de instrucciones»,

«Ocupaciones raras» o «Material plástico», la «fase mitológica» inaugura la parte homónima del libro para mostrarnos que los primeros cronopios son, en esencia, iguales a los cronopios más contemporáneos; resuena aquí la teoría de los arquetipos de Joseph Campbell, Carl Gustav Jung o Sir James Frazer. Sucede igual con los famas y las esperanzas, criaturas que surgen de la misma fuente que los cronopios (el «lodo primordial» que nos lleva hasta el «mito literario» del monstruo, como destacaba Sariols Persson en su estudio sobre el influjo de la tradición medieval del bestiario en esta sección) (Sariols Persson, 2012:57).

Lo arquetípico de las conductas de las criaturas fabulísticas que inventa Cortázar se relaciona con nuestro tema porque nos muestra una acción de carácter atemporal; esta iguala al ser ancestral con el contemporáneo (como sucede en el relato «Todos los fuegos, el fuego», 1966) y exhibe una representación cíclica del tiempo. En «Una flor amarilla» (*Final del juego*, 1956) encontramos otro relato del autor en el que se esboza la idea de un tiempo cíclico; con el transcurso histórico de este, el ser vuelve eternamente a ser el mismo: se repiten en su vida todos los acontecimientos que han marcado su curso, sin más modificaciones en estos que la de los detalles de nimia importancia. En la última sección de *Historias de cronopios y de famas*, el hecho de que los cronopios, famas y esperanzas repitan su conducta y su forma de ser (desde los estadios primordiales y mitológicos del mundo) nos invita a aceptar la máxima «todos los cronopios el cronopio»; los relatos nos muestran a estas criaturas (también a los famas y esperanzas) inmersas en todo tipo de situaciones, lo que amplifica nuestra perspectiva de lo que supone ser una de ellas²⁶. El procedimiento literario de Cortázar se asimila al del *collage*; con este, el autor abre a nuestros

²⁶ La estrategia de hecho nos invita a identificar nuestra experiencia con la de una de ellas, como vemos especialmente en el relato «Viajes», para resolver que nosotros mismos llegamos a ser un poco cronopios, famas y esperanzas.

ojos un mundo nuevo (o mundo otro) que se distingue de los expuestos en el resto de las secciones por su carácter marcadamente utópico.

Para el análisis de los juegos con el tiempo que se desarrollan en esta última sección me interesan especialmente «Tristeza del cronopio», «Relojes» y «El almuerzo». Como hasta ahora, el análisis del resto de cuentos que he seleccionado nos ayuda sobremanera a desentrañar los misterios del tiempo en aquellos relatos en los que el extrañamiento de este supone un aspecto central; aun cuando no incluyan *a priori* una representación extraña del mismo, nos sitúan ante la red de tópicos, mitos, metáforas, imágenes arquetípicas y recursos simbólicos de los que se sirve el autor para su elaboración poética. Al igual que ha sucedido hasta ahora, encontramos en los microrrelatos que he seleccionado una función prefiguradora de la propuesta de mundo (fabulístico y utópico) que da contexto a los tiempos extraños de la sección.

La forma más sencilla de explicar lo que sucede con la representación del tiempo en esta última parte del libro requiere un somero vistazo a la mitología griega y a la filosofía de la antigüedad clásica; ambas, sobradamente conocidas por el autor. Asimismo, nos pide que distingamos entre dos tipos de tiempo: el primero es afín a los cronopios y resulta de la experiencia subjetiva que tenemos de este²⁷; el segundo se relaciona con el deseo de control de los famas y se relaciona con un tiempo de carácter objetivable y medible.

Para Alonso Enguita, el tiempo al que llamamos «duración» tiene su origen en la experiencia del sujeto y remite a la «sensación subjetiva con la que la filosofía ha estado lidiando desde Bergson hasta Heidegger»: este tiempo que dura «representa la experiencia» subjetiva y psicológica «que cada uno de nosotros tenemos del tiempo». Frente a la temporalidad experiencial

²⁷ En alusión al asunto, Canfield resaltaba de la caracterización del cronopio la resonancia del arquetipo del *puer aeternus* (Canfield, 2005: 51); por nuestro lado, vamos a atar esta imagen a las representaciones de Aión, deidad de lo eterno en la mitología grecolatina.

y subjetiva (que en la obra de Cortázar remite a la visión del tiempo que tienen los cronopios), un segundo tiempo resulta distinguible y «medurable» en la medida en la que «mantiene su carácter objetivo y espacializable». En la obra de Alonso Enguita leemos que este segundo tiempo es «inauténtico» y «tiene su origen en la tiranía de *chrónos*, del que el tiempo auténtico trata de liberarse». La lectura filosófica del mito del titán de la Grecia clásica nos lleva hasta un tiempo que «tiene dos caras»: una «auténtica» que no resulta «mensurable» y otra «inauténtica que si lo es»; «la una quiere invadir a la otra» –nos dice el autor, en alusión a los intentos de designar el tiempo mediante el lenguaje u otros sistemas de símbolos–, si bien ambas «no tienen más remedio que la vinculación constante en implicaciones y referencias» (como la hora del reloj, centrada en la jornada o el día para establecer unidades básicas de medida) (Alonso Enguita, 2021: 86-87).

En la antigüedad clásica, encontramos sendas representaciones del tiempo en las figuras de *chrónos* y *aión*, deidades antitéticas que simbolizan las dos caras de aquello a lo que llamamos tiempo. El primero remite a lo perecedero y a la angustia existencial; también a un tiempo que devora y que no puede dominarse. Frente a la primera representación, afín al titán Cronos y a la percepción del tiempo que encontramos en los famas, los cronopios se nos presentan como los edípicos hijos del gran padre tiempo. Estos poseen la capacidad de castrar la omnipotencia de este, como Zeus en el mito griego de la cosmogonía. La representación del tiempo que encontramos en el edípico cronopio se relaciona con la imagen de la deidad griega Aión, que simboliza la eternidad y lo imperecedero, y que se representa mediante la imagen del niño que juega o del ser eternamente joven.

6.1. «TRISTEZA DEL CRONOPIO»

El microrrelato «Tristeza del cronopio» se sitúa en la primera parte de la sección y recupera algunos de los símbolos que ya encontrábamos en las «Instrucciones para dar cuerda al reloj» y su «Preámbulo». Su carácter breve nos invita a reproducirlo íntegramente.

A la salida del Luna Park un cronopio advierte que su reloj atrasa, que su reloj
atrasa, que su reloj. Tristeza del cronopio frente a una multitud de famas

[que remonta Corrientes a las once y veinte y él, objeto verde y
húmedo, marcha a las once y cuarto. Meditación del cronopio: «Es tarde, pero
menos tarde

[para mí que para los famas,

Para los famas es cinco minutos más tarde, llegarán a sus casas más

Tarde, se acostarán más tarde.

Yo tengo un reloj con menos vida, con menos casa

[y menos acostarme,

yo soy un cronopio desdichado y húmedo.» Mientras toma café en el Richmond
de Florida, moja el cronopio una tostada con sus lágrimas

[naturales.

Cortázar, 1970: 104

A simple vista, lo primero que nos llama la atención es la ruptura de los párrafos. Nos informa de la prosa poética de la que está hecha el cuento, detalle que lo relaciona con otros relatos de la colección y que se propone como una de las características de la escritura que Cortázar practicó a lo largo de toda su obra²⁸.

En segundo lugar, hay que destacar el símbolo del reloj y la dualidad interpretativa que el cuento nos ofrece a propósito de este. Por un lado, podemos entender que el reloj del cronopio se corresponde con un objeto usual y que simplemente está atrasado; el aspecto nos sitúa ante la actitud de quien encuentra cualquier razón para sentirse triste (bastaría con poner el reloj en hora

²⁸ Dentro de la propia colección, me refiero especialmente a «Plan para un poema» o a «Discurso del oso»; por lo demás, encontramos en *Rayuela* (1963) que numerosos capítulos exhiben esta característica.

para que el problema quedase solucionado; ahora bien, terminaría el drama del cronopio y con él, la razón de la tristeza que pone título al microrrelato). En esta primera interpretación es clave el sentido del humor, que hemos visto que no solo caracteriza la sección de «Historias de cronopios y de famas», sino que se extiende a lo largo de toda la colección.

Por otro lado, el microrrelato admite una lectura simbólica; esta nos obliga a tener en cuenta los símbolos que relacionan «Tristeza del cronopio» con otros cuentos de la colección, tales como «Instrucciones para dar cuerda al reloj» o «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», o los cuentos de la sección «Historias de cronopios y de famas» en los que se nos describe la psicología de los cronopios y los famas. En esta segunda interpretación, parece bastante claro que el reloj simboliza la vida, así como las horas representan las unidades que remiten al tiempo que permanecemos en ella²⁹. También encontramos la metáfora del río del tiempo³⁰; al contrario que en «La autopista del sur» (en la que un río de coches inmóviles se sitúa en un tiempo que no parece avanzar), lo que el flujo del agua nos propone aquí es un tiempo que no se detiene. Así como las «barcas corren regatas» (Cortázar, 1970: 24) en las «Instrucciones para dar cuerda al reloj», la multitud de famas ante la que se sitúa el cronopio triste «remonta corrientes a las once y veinte» (Cortázar, 1970: 104). Esto es: cinco minutos más tarde que él, de manera que los famas de los que se nos habla disponen de cinco minutos más que el protagonista para hacer sus vidas. El cronopio, que se percató del asunto, lo hace siguiendo dos de las premisas que encontrábamos en el «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj»; a saber: que con el presente se te regala «la tendencia a comparar tu reloj con los demás relojes», así como «te regalan la obsesión de

²⁹ El simbolismo implícito a la hora como unidad del tiempo de la vida se remonta a lo menos hasta la literatura española del Siglo de Oro; por ejemplo, en la sátira *La hora de todos y la fortuna con seso* de Francisco de Quevedo, la hora implica el momento de la muerte. Muy en relación con el simbolismo de la hora que encontramos en el cuento, «La máscara de la muerte roja» (1842) de Edgar Allan Poe exhibe un reloj que se detiene cuando le llega la hora al protagonista.

³⁰ La metáfora del flujo del agua que representa el discurrir continuo del presente la encontramos en las *Confesiones* de Agustín de Hipona.

atender a la hora exacta en las vitrinas de las joyerías, en el anuncio por la radio, en el servicio telefónico» (Cortázar, 1970: 23). En contraposición con el miedo ante el que nos sitúan las «Instrucciones para dar cuerda al reloj», la tristeza es el sentimiento que invade al cronopio, que llora para alimentarse con sus propias lágrimas. Su situación no tiene solución alguna; su comportamiento se nos plantea como una pérdida del tiempo que le queda.

Como muchos otros de los cuentos de la sección, el microrrelato nos ofrece una caracterización del cronopio con la que se alimenta la fantasía del mundo que estos habitan, junto con los famas y las esperanzas. Cada vez que se nos describe a una de estas criaturas, pareciera que lo que le acontece se repitiera o pudiera sucederle a los demás de su especie. En todo caso, hay que destacar que la conducta de cada cual es la responsable de las cosas que les suceden; y, en este sentido, que los actos que cada una de estas criaturas lleva a cabo son los que hacen que los cronopios sean cronopios, y que los famas y los esperanzas sean tales. Ilustran el asunto más claramente los cuentos «Viajes» y «Eugenesia», pertenecientes a la segunda parte de la sección.

6.2. «VIAJES» Y «EUGENESIA»

El microrrelato «Viajes» encabeza las «Historias de cronopios y de famas» propiamente dichas. En él se expone una de las diferencias más significativas de los cronopios, los famas y los esperanzas. Al igual que cada uno de estos tipos de criaturas comparten una morfología extraña³¹, el comportamiento de cada criatura responde a una tipología cuando viajan. Así las esperanzas, que «son sedentarias» y se mueven junto con sus portadores («se dejan viajar por las cosas y los hombres, y son como las estatuas que hay que ir a ver porque ellas no se molestan») (Cortázar,

³¹ Por ejemplo, los cronopios se nos describen en cuanto que objetos verdes y húmedos; frente a las esperanzas, cuya fisionomía se asemeja a la de las virtudes (esa especie de «microbio redondo y lleno de patas» que se nos describe en «La cucharada estrecha») (Cortázar, 1970: 117).

1970: 107) se distinguen de los cronopios y los famas, que son nómadas o que se mueven por sí mismos. Por su lado los famas se distinguen de los cronopios esencialmente en que los primeros son organizados, previsores y obsesivos, lo que les da una sensación de control sobre el mundo de la que los otros no disponen. Lo vemos claramente en el extracto de este relato:

Cuando los famas salen de viaje, sus costumbres al pernoctar en una ciudad son las siguientes: Un fama va al hotel y averigua cautelosamente los precios, la calidad de las sábanas y el color de las alfombras. El segundo se traslada a la comisaría y labra un acta declarando los muebles e inmuebles de los tres, así como el inventario del contenido de sus valijas. El tercer fama va al hospital y copia las listas de los médicos de guardia y sus especialidades.

Terminadas estas diligencias, los viajeros se reúnen en la plaza mayor de la ciudad, se comunican sus observaciones, y entran en el café a beber un aperitivo. Pero antes se toman de las manos y danzan en ronda. Esta danza recibe el nombre de «Alegría de los famas».

Cortázar, 1970: 107

En comparación con la forma de viajar de los famas, los cronopios se sirven más de la imaginación que de la visión o la previsión; su mundo es más experiencial y positivo que el de los otros.

Cuando los cronopios van de viaje, encuentran los hoteles llenos, los trenes ya se han marchado, llueve a gritos, y los taxis no quieren llevarlos o les cobran precios altísimos. Los cronopios no se desaniman porque creen firmemente que estas cosas les ocurren a todos, y a la hora de dormir se dicen unos a otros: «La hermosa ciudad, la hermosísima ciudad.» Y sueñan toda la noche que en la ciudad hay grandes fiestas y que ellos están invitados. Al otro día se levantan contentísimos, y así es como viajan los cronopios.

Cortázar, 1970: 107

El cómo la conducta³² es la última responsable de las acciones que padecen o protagonizan cada tipo de criatura lo encontramos corroborado en el relato «Eugenesia». Su título hace referencia a uno de los puntos que nos plantean las utopías modernas como *Brave New World* (1932) o *The time machine* (1895). La alternativa que nos ofrece el mundo cortazariano de los cronopios, famas y esperanzas es metafórica ya que implica una inversión de lo que entendemos por eugenesia, que por definición resulta de la acción humana y su manipulación selectiva de los genes; frente a la evolución o selección natural, que se sostiene sobre el papel fundamental que cumple el ambiente o las conductas con respecto al rumbo evolutivo de las especies. El asunto nos acerca a uno de los procedimientos literarios practicados por el autor, especialmente en la segunda parte de la obra: me refiero al tipo de inversión que, aplicada sobre el mundo de la acción, da en la imagen invertida de este o mundo al revés.

En el mundo de «Historias de cronopios y de famas», lo que Cortázar denomina eugenesia no se relaciona en ningún caso con una cuestión genética; por el contrario, se sostiene sobre el elemento edípico de la educación del hijo («lo primero que hace un cronopio recién nacido es insultar groseramente a su padre, en quien oscuramente ve la acumulación de desdichas que un día serán las suyas»). Tal como nos describe el relato, los cronopios no suelen tener descendencia y cuando la tienen, acuden «a los famas para que fecunden a sus mujeres»; tarea para la que los famas («seres libidinosos») se prestan, motivados por un intento de ir minando «la superioridad-moral de los cronopios». A medida que pasa el tiempo, la eugenesia se resuelve de forma natural

³² La conducta que hace a cada cual cronopio, fama o esperanza la representan también los saludos simbólicos y los bailes específicos de cada tipo de criatura. Así, leemos en «Baile de los famas» que los cronopios se saludan recitando una frase convencional, sea cual sea la circunstancia del saludo: «buenas salenas, cronopio cronopio» (Cortázar, 1970: 102); frente a los reservados famas, que lo hacen «respetuosamente y desde lejos» (Cortázar, 1970: 117). Por su lado, en «Costumbres de los famas» o en «Baile de los famas» (ambos pertenecientes a la primera parte de la sección, la llamada fase mitológica) se nos detalla que los cronopios «cantan y se mueven alrededor» en una danza a la que se denomina «cátala» y «tregua»; los famas también bailan juntos y «en ronda» cuando viajan, danza denominada «Alegría de los famas» (Cortázar, 1970: 107).

en lugar de artificial («en pocas semanas», la educación les quita a los hijos de los famas «toda semejanza» con sus padres biológicos) (Cortázar, 1970: 119). Como he señalado, el asunto implica una inversión del fenómeno de la selección genética (o eugenesia) que el ser humano ha practicado con animales y plantas desde tiempos inmemoriales; en la medida en la que el paso en sí del tiempo se muestra como el verdadero ejecutor de esta, la eugenesia se asimila a su pareja contraria (la evolución natural).

La interpretación del microrrelato nos acerca a una imagen del transcurso del tiempo como padre en sí de la vida y del devenir ordinario de la historia; lo edípico de la educación del hijo se relaciona con la filosofía de Freud y su psicología del trauma y las pulsiones, para nada desconocidas por el autor, también en el microrrelato de la sección «educación del príncipe». De hecho, en su entrevista en la librería *El Juglar* (1983) el autor declara haber leído la obra completa de Freud («eso que se hace cuando uno tiene todo el día libre y absolutamente nada que hacer») durante su etapa como profesor de secundaria en Argentina. En *Clases de Literatura, Berkeley, 1980*, uno de los alumnos le pregunta sobre su gusto por matar a sus personajes. Cortázar, con un detallado conocimiento sobre las teorías de Freud, le responde: «a lo mejor soy un criminal, en el sentido freudiano, que se sublimó en escritor»; seguidamente, el autor explica cómo «Freud sostiene que muchas veces los impulsos sádicos profundos buscan su salida a través de una sublimación, y por eso su teoría —que causó mucho escándalo— de que muchos cirujanos hubieran podido ser criminales si no fueran cirujanos»; para el autor, «se produce una sublimación maravillosa» en los casos en los que la persona con impulsos sádicos «puede hacer lo que su psiquis más profunda le pide —la sangre y las heridas—» para hacer el bien y salvar vidas, de manera que «sus instintos profundos han quedado totalmente invertidos». Aunque la respuesta que Cortázar da al estudiante es notoriamente una broma, el autor demuestra conocer las teorías

psicoanalíticas de Freud y concederles un halo de credibilidad («es bueno hacer bromas así porque..., porque detrás de las bromas se agazapan a veces otras cosas») (Cortázar, 1980: 145-146). Especialmente a tenor de *Rayuela* (1966) nos consta cómo las teorías de Carl Gustav Jung, discípulo de Freud, eran sobradamente conocidas por el autor.

De vuelta en el microrrelato «Eugenesia», las imágenes del trascurso inevitable del tiempo, del padre que intenta cambiar el curso natural de la historia y de lo edípico de la educación del hijo nos llevan hasta uno de los recursos omnipresentes de la sección: me refiero al mito de *Krónos*, titán griego del tiempo y tirano de la creación hasta que es derrotado por Zeus, que lo castra. En la mitología clásica, la lucha del titán y el dios implica un origen del orden o cosmogonía; antes de que Zeus derrocara al titán del tiempo, lo que encontramos es la imagen arquetípica del festín que *Krónos* se daba con toda su descendencia (ni más ni menos que los dioses olímpicos, que representan los elementos de un mundo ordenado). Hemos señalado cómo el festín es otro de los recursos recurrentes en la obra de Cortázar, especialmente en la expresión de su escatología. Tres ejemplos ajenos a *Historias de cronopios y de famas* nos llevan indudablemente hasta este: en «Satarsa» (perteneciente a *Deshoras*, 1982) una rata devora la mano de un bebé; en «Reunión» (*Todos los fuegos el fuego*, 1966) una milicia sin esperanza de victoria devora un chivo asado (se combina con el sabor de este la tristeza por la muerte del líder y de los compañeros caídos en batalla); en «las ménades» (*Final del juego*, 1956) el público devora al director de una orquesta. Especialmente en la última sección de *Historias de cronopios y de famas*, tratamos claramente con la imagen del festín que el tiempo se da con la vida en «El almuerzo». Frente a esta, veremos que el microrrelato «Relojes» expone un tiempo comestible que, por su lado, supone una inversión del recurso citado; es allí el cronopio el que devora al tiempo representado por el reloj, lo que nos muestra a estos como los hijos edípicos del padre universal.

En relación con el asunto del tiempo, cabe destacar también cómo el relato «Eugenesia» nos sitúa ante la paradoja de todo intento humano de cambiar el curso de la historia; más específicamente, esta se despliega en la frase final del narrador («creen además que en esta forma irán minando la superioridad-moral de los cronopios, pero se equivocan torpemente pues los cronopios educan a sus hijos a su manera») (Cortázar, 1970: 119). El argumento lleva implícito un tipo de juicio al que se denomina «*post eventum*». Siguiendo a Paul Ricoeur, este surge de la operación hermenéutica de juzgar un evento del pasado desde la perspectiva del futuro, acto que nos sitúa ante el fenómeno de la «asimetría temporal» (Ricoeur, 2004: 263): vista desde el presente, la conducta de los famas alcanza a tener sentido en su intento de cambiar el curso ordinario de los eventos; vista desde un futuro que redefine el pasado, esta misma conducta se nos presenta como absurda y paradójica ya que en el devenir de la historia, el transcurso de esta siempre se nos plantea como algo natural o coherente a tenor de sus causas y consecuencias.

6.3. «RELOJES»

Se ha hablado ampliamente del uso poético y original que Cortázar hace del lenguaje en la colección. Hemos podido comprobar cómo una de sus extensiones más prolíficas se correspondía con la prosa poética; el cuento «Relojes» nos muestra cómo los juegos con el sentido de las palabras o la creación de estas con fines creativos y recreativos es otra de las grandes vertientes de la poética del autor. Especialmente en la sección homónima de *Historias de cronopios y de famas*, el asunto se entronca con otras utopías modernas en las que el lenguaje se ha abordado de forma creativa³³; cuanto más avanzamos en la lectura de la sección, más nos percatamos de que el

³³ *Gulliver's Travels* (1726) de Jonathan Swift, *A Connecticut Yankee in King's Arthur Court* (1899) de Mark Twain, *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley o *1984* (1949) de George Orwell dan buena cuenta de cómo la tradición occidental de textos utópicos ha explotado el asunto. En mi artículo «Utopía y metafísica del tiempo en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges» (Amado, 2022) muestro cómo el cuento utópico escrito en lengua

concepto de mundo que habitan los cronopios, los famas y los esperanzas no se sostiene si no partimos de una noción contemporánea de utopía, de las fábulas del mundo clásico o de las compilaciones de historias que encontramos en las colecciones de *exempla* medievales.

Un fama tenía un reloj de pared y todas las semanas le daba cuerda CON GRAN CUIDADO. Pasó un cronopio y al verlo se puso a reír, fue a su casa e inventó el reloj-alcachofa o alcaucil, que de una y otra manera puede y debe decirse.

Cortázar, 1970: 109

Como muestra el fragmento, el cuento «Relojes» nos devuelve al conocido símbolo del reloj. En contraposición con el fama, cuyo gran cuidado con el objeto consiste en mantenerlo siempre en hora³⁴, comprobamos que el cronopio no encuentra menos absurda la idea de un reloj-alcachofa que la de un reloj de pared.

El reloj alcaucil de este cronopio es un alcaucil de la gran especie, sujeto por el tallo a un agujero de la pared. Las innumerables hojas del alcaucil marcan la hora presente y además todas las horas, de modo que el cronopio no hace más que sacarle una hoja y ya sabe una hora. Como las va sacando de izquierda a derecha, siempre la hoja da la hora justa, y cada día el cronopio empieza a sacar una nueva vuelta de hojas. Al llegar al corazón el tiempo no puede ya medirse, y en la infinita rosa violeta del centro el cronopio encuentra un gran contento, entonces se la come con aceite, vinagre y sal, y pone otro reloj en el agujero.

Cortázar, 1970: 109

En el segundo párrafo del cuento, encontramos condensados dos juegos con el tiempo que a estas alturas también nos resultan bastante familiares. Asimismo, la metáfora del cuerpo como la casa del alma, también explotada en el cuento «Conservación de los recuerdos» de esta misma sección.

española participa de esta misma característica de la tradición, tal y como también encontramos en esta sección *Historias de cronopios y de famas*.

³⁴ El asunto nos devuelve al «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj», en el que una de las cosas que se nos regalaba con este consistía en la obsesión por tenerlo siempre en hora.

El primer juego con el tiempo implica una inversión del *tempus edax rerum* de Ovidio³⁵, tópico que, en última instancia, nos conduce hacia la conocida imagen mitológica de la cosmogonía griega en la que el Titán *Krónos* (Saturno para los romanos) devora a sus hijos, junto con el resto de las cosas que existen. En el cuento, resulta bastante claro que el reloj simboliza el tiempo en cuanto que entidad abstracta. Frente al fama, obsesionado por la medida de este y, por tanto, devorado por la idea de su transcurso inexorable, encontramos que la actitud del cronopio implica una inversión del tópico por medio de la metaforización creativa. Es el cronopio quien devora al tiempo con cada una de las hojas que engulle de la alcachofa; el asunto implica una conducta edípica si consideramos (con la crítica) que estos son hijos de la deidad (Canfield, 2005: 54). También implica una visión antitética del mundo y del tiempo que habitan estos tipos de criaturas; tras una minuciosa lectura de la colección no nos queda claro cuál de ellos se corresponde con el mundo ordinario y cuál el mundo al revés: sólo resulta obvio que una visión es contrapartida de la otra.

Con cada nueva alcachofa se abre otro plazo íntegro del tiempo de la eternidad; sucedía lo mismo con la acción de darle cuerda al reloj en el relato «Instrucciones para dar cuerda al reloj». En el cuento, el acto de comer las hojas del tiempo-alcachofa-reloj implica un juego con la tercera persona del singular del presente de indicativo del verbo saber (sinónimo del verbo conocer y de la expresión «estar al tanto de algo»); conjugada la forma del verbo (sabe), esta se presenta como homófona y homógrafa con el verbo saber cuya semántica se deriva del sustantivo sabor. De esta manera, el cronopio no sabe las horas por lo que marca el reloj; las conoce porque las saborea al engullirlas como un alimento.

³⁵ En las *Metamorfosis*, Libro XV, verso 234.

El último juego con el tiempo que se nos plantea en el microrrelato se deriva de la paradoja de la medida del tiempo, explotada desde todo tipo de perspectivas en la obra poética del autor; tal y como nos describe el relato, la medida de este encierra en su corazón el concepto de infinito³⁶; para el cronopio, siempre es plausible poner otra alcachofa con la que fraccionar los instantes, de manera que el tiempo no tiene fin para él.

Como he señalado en la introducción de esta sección, el análisis de la representación del tiempo que encontramos aquí nos conduce sistemáticamente hacia los conceptos griegos de *chrónos* y *aión*, a tenor de la visión del tiempo que poseen los famas y los cronopios y de los mitos que subyacen a ambos conceptos. La obsesión de los primeros se relaciona con la tiranía del titán *Krónos*, que devora y que simboliza un tiempo percedero, como veremos más claramente en el análisis del siguiente relato; frente a estos, la actitud de los cronopios respecto al tiempo implica una inversión del festín del padre: remite a la eternidad contenida en el presente, así como al ciclo en el que este se renueva perpetuamente.

Como he señalado, la representación del niño que juega se relaciona con el mito grecolatino de Aión, deidad que representa el tiempo de la eternidad; la imagen del juego y el niño han recibido sobrada atención por parte de la bibliografía crítica de la obra de Cortázar³⁷, razón por la que nos ceñiremos a señalar su afinidad con el cronopio del relato y su reloj comestible: agotada la alcachofa, basta con sustituirla por otra para que el tiempo se renueve *ad infinitum*.

El *chrónos* griego nos conduce hacia el mito de la deidad que engulle a sus hijos y que derroca a su padre (el cielo, Urano). «*Krónos* es el dios tirano y destructor, el devorador, el que desde una muerte a otra logra afianzar su eternidad. Es el dios de la destrucción temporal

³⁶ También lo plantea así Borges en dos de sus ensayos; «La perpetua carrera de Aquiles y la tortuga» y «Avatares de la tortuga» (1932).

³⁷ Véanse los trabajos de Alazraki (1973), López Aguilar (1987), Carmen Domínguez (1991) o Núñez Hernández y Pabón Fonseca (2013), todos ellos relacionados con el concepto de *homo ludens* de Huizinga.

mostrándose despiadado» (Alonso Enguita, 2021: 88-89). Frente a este dios que «avanza de hijo devorado en hijo devorado» y «de muerte en muerte para lograr su inmortalidad», *Aión* «es el dios de la vida» («no nace, siempre está»; «no corre peligro»; «no teme nada»): el *aión* «se cierra sobre sí mismo» para conformar un «presente infinito». Representado mediante la imagen del «joven» y el «viejo» al mismo tiempo, o en la del niño jugando, su «constante vuelta y repetición» representa un «tiempo de la inmanencia» en el que la muerte implica la culminación de su «ciclo», que «no tiene fin» en la medida en la que la muerte «da sentido a la vida» (Alonso Enguita, 2021: 88-89).

Cabe resaltar una vez más la afinidad de los conceptos de la filosofía clásica con la visión del mundo y del tiempo de los cronopios (a quien corresponde una visión afín al *aión*) y los famas (que lo conciben en cuanto que *chrónos*). Para Alonso Enguita, existe entre el *chrónos* y el *aión* una «diferencia de jerarquía y de procedencia»: «el *aión* es lo originario mientras que el *chrónos* es lo originado». Frente al *chrónos*, «movimiento que se termina y no da para más», «imperfección» de lo «viejo que no se renueva», el *Aión* se vuelve «antiguo» y por ende «valioso». Así, *chrónos* se corresponde con el «tiempo del reloj, del antes y del después»; mientras que *aión* es el «tiempo del placer y del deseo donde el reloj desaparece» (Alonso Enguita, 2021: 90). La clave sitúa la concepción del tiempo de cada criatura en el corazón de su conducta.

6.4. «EL ALMUERZO»

El análisis de las representaciones extrañas del tiempo que encontramos en *Historias de cronopios y de famas* nos lleva finalmente hasta el «El almuerzo». El microrrelato nos plantea de nuevo un debate filosófico relacionado con el uso cotidiano que hacemos del lenguaje, que se resuelve como un mecanismo extraño para la socialización antes que como una herramienta para la comunicación en sí.

No sin trabajo un cronopio llegó a establecer un termómetro de vidas. Algo entre termómetro y topómetro, entre fichero y curriculum vitae.

Por ejemplo, el cronopio en su casa recibía a un fama, una esperanza y un profesor de lenguas. Aplicando sus descubrimientos estableció que el fama era infra-vida, la esperanza para-vida, y el profesor de lenguas intervida. En cuanto al cronopio mismo, se consideraba ligeramente super-vida, pero más por poesía que por verdad.

A la hora del almuerzo este cronopio gozaba en oír hablar a sus contertulios, porque todos creían estar refiriéndose a las mismas cosas y no era así. La intervida manejaba abstracciones tales como espíritu y conciencia, que la para-vida escuchaba como quien oye llover —tarea delicada. Por supuesto, la infra-vida pedía a cada instante el queso rallado, y la super-vida trinchaba el pollo en cuarenta y dos movimientos, método Stanley Fitzsimmons. A los postres las vidas se saludaban y se iban a sus ocupaciones, y en la mesa quedaban solamente pedacitos sueltos de la muerte.

Cortázar, 1970: 110

Como el reloj-alcachofa del cronopio del relato anterior (que servía para medir el tiempo tal y como este lo experimentaba y concebía), el termómetro de vidas que inventa otra de estas criaturas le permite designar a los personajes en función de criterios que parecen responder exclusivamente a características de su conducta. Para experimentar con el termómetro de vidas, el cronopio invita a cenar a su casa a tres comensales (el profesor de lenguas, el fama y el esperanza); el invento categoriza inmediatamente a cada uno de los individuos (como los mote, nombres o sobrenombres en el uso corriente de la lengua); incluso el cronopio es clasificado por su invento.

Durante el evento, comprobamos que las categorías del termómetro de vidas poseen un carácter irreductiblemente arbitrario; aspecto que lo hermana con el funcionamiento del lenguaje. A medida que la cena se desarrolla, nos percatamos también de que el lenguaje es el elemento que permite al termómetro de vidas clasificar a los personajes; y que, a pesar de su naturaleza arbitraria, las categorías que el artefacto establece sirven para distinguir pragmáticamente a unos personajes

con respecto de otros. El asunto del termómetro de vidas, hermanado con el de la arbitrariedad del lenguaje, se resuelve con el silencio que queda cuando la mesa se vacía. Solo entonces nos resulta comprensible que el artefacto haya denominado vidas a los personajes.

En la afonía del final y en la imagen de las sobras en los platos encontramos una representación del tiempo que remite a la muerte y a la escatología de esta; la escena se relaciona con el tópico del *memento, homo*, que nos recuerda que cualquier categoría que inventemos para calificar la vida resulta en realidad precedera. En el final del cuento encontramos también la imagen del festín; este se relaciona con el mito griego de *Krónos* (supuesto padre de los edípicos cronopios) en el sentido de que todos los personajes son consumidos por el tiempo, que transforma a las distintas categorías de la vida en muerte.

Afín a la representación extraña del tiempo, encontramos en el presente relato que el termómetro de vidas se relaciona con lo que Alonso Enguita ha denominado la «tiranía de Chrónos»; esto es: el intento de dominio sobre lo inconmensurable del tiempo mediante su representación en unidades (Alonso Enguita, 2021: 86-87). La capacidad de designar fenómenos y objetos, inherente al lenguaje, desempeña en el día a día una función análoga a la del termómetro de vidas inventado por el cronopio: aporta categorías que, aplicadas en profundidad al asunto del tiempo, sirven para poco más que para distinguir lo que permanece o está vivo de lo que no.

En su obra *Filosofías del tiempo. Un recorrido por la historia de la filosofía*, Alonso Enguita señala que independientemente de si es considerado en el «ahora o en partes», la «idea» del tiempo como algo que «se descompone y disuelve en la nada» es «aristotélica». «Si el tiempo» se consume en la nada —continúa el autor—, el estagirita «nos invita a pensarlo» no ya como «parte» de un todo (puesto que la fracción «limita» así como el segmento «cesura» y «delimita»), sino como «número» (puesto que este «numera» sin llegar a vincularse con lo numerado). Una vez

numerado el tiempo, este queda «determinado, pero no delimitado, pues el número no tiene que ver ni con el tiempo ni con el movimiento» (Alonso Enguita, 2021: 96). De no ser por el hecho de que el propio cronopio reconoce el carácter absurdo del invento (que lo define a él como una forma de vida ligeramente superior a las demás), el termómetro propondría una radicalización del aspecto señalado que resultaría opuesto a lo que propone Aristóteles (y con él, la tradición occidental de la filosofía del tiempo).

Al numerar y determinar el tiempo «en función del fluir» («del antes» al ahora y al «después»), tratamos según Alonso Enguita con un «pasar» de este que no puede ser limitado o segmentado: «queda el continuo»; «perdemos la abstracción matemática para ganar el *continuum* que resulta ser objetivo y subjetivo, físico y psíquico». El flujo del tiempo encierra así la paradoja de lo eterno y lo infinito que nos plantean los cronopios y sus particulares inventos. Siguiendo al autor, la concepción aristotélica del tiempo sería heredada por Agustín de Hipona, cuya filosofía nos habla de la «presentificación» del tiempo (las maneras de traer el pasado y el futuro al presente), así también por Martin Heidegger, que estudia la «anticipación». Como Agustín — señala Enguita—, «Aristóteles ligó el tiempo al alma» («el tiempo es número del movimiento», y el número solo puede darse en el ámbito de esta —«¿Habría algo que numerar sin un alma que numerase?»—). Lo mismo sucede con Martin Heidegger, quien señala que la temporalidad «solo se entiende desde la existencia», de manera que lo que llamamos tiempo remite inevitablemente a la «temporalidad» de esta («el tiempo solo se puede medir desde el *Da-sein*» o «ser-en-el-tiempo»). Al igual que Agustín, Heidegger otorga al presente un papel privilegiado dentro de esta; fruto de su «alto» o «suspensión», «la presentificación libera al tiempo de la condena de la nada» a la par que libra al «ahora de la dilución» (Alonso Enguita, 2021: 97).

Aplicado a nuestro tema, el intento de objetivación que supone el termómetro (que califica vidas) se asimila a la que el lenguaje (o cualquier otra herramienta) desempeña a la hora de designar el tiempo. Como he señalado, el asunto tematiza la denominada tiranía de *chrónos*: así como el termómetro de vidas no alcanza a definir realmente a la vida sino en oposición con la que está muerto, lo que reloj, el símbolo o el lenguaje aportan al conocimiento del tiempo no son sino fracciones que no llegan a llegar a formar parte de él. La actitud irreverente del cronopio con respecto de su propio invento (y su supuesta utilidad) se refleja más claramente en el absurdo que se nos plantea con el experimento; al igual que sucede con el cronopio inventor del reloj-alcachofa, la imagen del cronopio diseñador del termómetro de vidas nos aproxima a una representación de estos similar a la de *Aión*, el niño que juega.

7. CONCLUSIONES

El análisis de la configuración del tiempo en *Historias de cronopios y de famas* ha tenido cuatro grandes paradas, a razón de las secciones en las que se divide el libro. Hemos podido comprobar cómo en cada una de ellas se presuponía una propuesta de mundo de la acción, cómplice secreto del extrañamiento poético con el que el tiempo quedaba elaborado en aquellos relatos en los que este constituía el asunto central. La colección nos muestra que el concepto de tiempo y su representación extraña en el relato se ata de incontables maneras al concepto de mundo en el que se desarrolla la acción. Hemos visto también cómo los cuentos de cada sección, que presentaban una autonomía en lo que respecta a la historia contada, quedaban interconectados entre sí mediante diversos procedimientos.

Cada sección implica una lectura ordenada de la que se deriva un sentido orgánico. Esta es fundamental para la comprensión de los cuentos que la componen: el primer relato funciona a

modo de apertura, así como el último opera como un cierre para la propuesta de mundo y de tiempo que se ha desarrollado. Por básica que parezca la cuestión, la idea de una sucesión ordenada que otorga sentido *per se* a la lectura de los cuentos de la colección es relevante cuando tratamos con Julio Cortázar, uno de los autores que innovaron en el ámbito de la novela precisamente jugando con el asunto (lo vemos en *Rayuela*, 1963; o *62/Modelo para armar*, 1968). La sucesión ordenada en la lectura de los cuentos facilita numerosas claves que son fundamentales para la comprensión de estos (pensemos por ejemplo en el cadalso en el que cena la familia de la calle Humboldt; sin dicha imagen perdemos de vista nuestra labor como lectores-jueces de las viñetas de la sección). Con esta lectura sucesiva se multiplican los sentidos de los cuentos, que ya de por sí tienden a brindarnos más de una interpretación como válida o plausible.

La sucesión ordenada en la lectura también nos lleva hasta la función que cumplen muchos relatos y que consiste en prefigurar un mundo extraño en el que tiene cabida el tipo de tiempo que se nos narra en cada sección. La interconexión de los relatos mediante la prefiguración de mundos y tiempos que se retoman y expanden en los relatos siguientes asemeja la forma de las secciones a la de un *collage* que es también un cuento largo. Las dos secciones en las que el asunto resulta más obvio son la segunda y la cuarta, en la que los distintos cuentos operan a modo de capítulos-viñetas. El acto configurante de la narración («tomar juntas» las distintas historias y comprenderlas como las «acciones individuales» de un todo inteligible) no solo resulta factible también en las otras dos secciones: de la «variedad de acontecimientos» (atados en un todo) se obtiene la «unidad de la totalidad temporal» de cada sección, lo que nos facilita la idea de un tiempo y un mundo que demandan instrucciones en el caso de la primera sección; y de un mundo y un tiempo plástico en la tercera (Ricoeur, 2004: 133).

En lo que respecta al asunto del tiempo, encontramos en la sucesión ordenada de la lectura que no existen indicios de diacronía entre las historias³⁸; incluso en los casos de «Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj», o los de «Tía en dificultades» y «Tía explicada o no», la sucesión remite a un orden en el que han de leerse los cuentos y no a uno en el que la acción sucede. El asunto refuerza la unidad de las secciones mediante el procedimiento del collage; frente a los cuentos, en cuya autonomía sí que solemos encontrar sucesiones ordenadas que son temporales porque organizan y orientan la acción en el sentido unidireccional de la diacronía (para dar cuerda al reloj, lo primero que hay que hacer es no tener miedo). Por nuestro lado, encontrábamos un ejemplo de relato en el que el curso ordinario del tiempo se invierte y se nos muestra hacia atrás en «Acefalia».

A lo largo del análisis de *Historias de cronopios y de famas* hemos visto que existe otra forma de interconexión de los relatos que es fundamental y complementaria a las dos que ya he señalado. Me refiero a la red de tópicos, símbolos, imágenes arquetípicas y metáforas de las que el autor se sirve a la hora de elaborar poéticamente el tiempo. Esta red es formal en lo que respecta al juego con las formas de la historia del relato breve y el microrrelato; también es semántica en el sentido figurativo de los recursos mencionados. Mediante ella es posible conectar cuentos de la última sección con otros de la primera, la segunda o la tercera; también se nos brinda con ella la capacidad de traer a colación relatos que no pertenecen a la colección («Una flor amarilla», «Todos los fuegos el fuego», «Reunión» o «LA autopista del sur» son tan solo algunos de los ejemplos que se han mencionado) o que corresponden a otros autores (*La metamorfosis* de Kafka, 1915; ; *Brave New Wolrd* de Huxley, 1932; «El milagro secreto» de Borges, 1943, etc.).

³⁸ La excepción es la última sección; pareciera que la etapa primordial de los cronopios precede a las historias de cronopios y de famas en sí.

La red de recursos con las que se elaboran los tiempos extraños de la colección es amplia y muchas veces sutil; el tópico más común de la colección es tal vez el del *memento, homo*. Por su lado, la red relaciona *Historias de cronopios y de famas* con el tipo de la literatura cuyo asunto central es la propia literatura. Amén de la tradición de la literatura medieval encontrábamos los tópicos del mundo al revés, el juego con las instrucciones-*exempla* o el relativo a las formas del bestiario; recursos cuya explicación ha sido relevante a la hora de abordar el tiempo narrado y su representación extraña, así como los cuentos mismos en los que esta se da.

También han sido relevantes para la investigación los tópicos del *theatrum mundi* de tradición medieval, renacentista y barroca; o el simbolismo de la hora y el reloj, que remite por igual a dichas tradiciones. En este sentido, resultan también destacables la tradición surrealista (de la que el propio Cortázar se sentía formar parte³⁹) y la literatura de ámbito grecolatino (especialmente la mitología y la filosofía de Aristóteles).

La elaboración surrealista de la imagen literaria nos ha brindado algunas de las metáforas más significativas para nuestro tema: no habría sido posible explicar el tiempo y su representación extraña en la colección sin abordar el mundo paralelepípedo que es laberinto y mundo hotel, el tiempo que se abre como un abanico, que se deshace como las hojas de un árbol-calendario o que se consume al sentarse en un sillón. La revisión de la filosofía —Aristóteles, Agustín, Heidegger, Ricoeur, Enguita, etc.— y de la mitología grecolatina nos brinda la comprensión de un tiempo dual (el *chrónos* y el *aión*, que subyacen respectivamente a la visión de este que tienen los famas y los cronopios). El último elemento que ha sido crucial para la explicación del extrañamiento del tiempo no es otro que la filosofía del lenguaje de tradición occidental. De forma más o menos explícita hemos encontrado en los relatos resonancias a las propuestas de Derrida, Wittgenstein o

³⁹ Véase la carta a la muerte de Antonin Artaud («Muerte de Antonin Artaud», *Sur*, 1948) o *Rayuela* (1963).

Humboldt; al margen del papel de la filosofía del lenguaje, el elemento lúdico y la pluralidad semántica que acompaña a este elemento es —junto con la crítica del mito y de la imagen arquetípica— otra de las vías más productivas que he encontrado para abordar el estudio de la configuración del tiempo en *Historias de cronopios y de famas*.

El autor explota lo arquetípico de las imágenes del festín del tiempo o de la lucha primordial de la que surge un orden, génesis o nueva creación (el jefe con su secretaria, las estatuas de los dióscuros o el cronopio hijo contra el cronopio padre). A propósito del asunto hay que resaltar la resonancia de los arquetipos del encuentro con la imagen de la muerte (presente en «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», «Instrucciones para dar cuerda al reloj», «Conducta de los espejos en la isla de pascua», «Acefalia» o «Cuento sin moraleja», amén del ser-para-la-muerte de Martin Heidegger), la apoteosis temporal (localizable en «Los posatigres», «Acefalia» o la apertura de la primera sección) o la aventura simbólica del héroe (el monomito de Joseph Campbell, con su partida y su retorno aparecían en la apertura de «Manual de instrucciones» o en «Acefalia»). Como veremos en los siguientes capítulos, la imagen arquetípica del festín o la de la lucha primordial es iterativa y se relaciona con la representación extraña del tiempo en la colección *Historias de cronopios y de famas* (1962) y en *Todos los fuegos, el fuego* (1966).

CAPÍTULO 2. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN «LA AUTOPISTA DEL SUR»

(1966)

Para el análisis del tiempo narrado en «La autopista del sur» he dividido el capítulo en nueve apartados: una introducción, un estado de la cuestión, una síntesis de la acción; cuatro apartados dedicados al estudio de la representación del tiempo en las distintas partes del cuento —5. EL INICIO, 6. EL MEDIO y 7. EL DESENLACE— así como en el cuento en su conjunto —8. LOS CICLOS DEL TIEMPO DE LA HISTORIA—; finalmente, unas conclusiones.

En la introducción relaciono «La autopista del sur» con la colección *Todos los fuegos, el fuego*; expongo qué diferencias entre el cuento largo y el cuento breve y el microrrelato han condicionado mis análisis sobre el tiempo y su configuración extraña en el segundo y en el tercer capítulo de la tesis. La introducción también pretende delinear la función de «La autopista del sur» como cuento-*apertura* de la colección.

En el estado de la cuestión reviso la bibliografía crítica que se ha encargado de analizar el relato; mi intención es hacer hincapié en aquellas fuentes que han estudiado la configuración del tiempo en él, así como los símbolos clave de la historia.

En el tercer apartado desarrollo una síntesis de la acción; pretendo poner de manifiesto con ella cómo «la autopista del sur» violenta la representación ordinaria del tiempo. Además, elaboro aquí una propuesta de división del cuento en partes. La segmentación se ciñe a criterios que conciernen exclusivamente a la estructura de la historia y me permitirá abordar por separado las distintas partes del cuento a las que podemos entender como el principio, el medio y el final. Los apartados 5. EL INICIO, 6. EL MEDIO y 7. EL DESENLACE participan de la propuesta de división que elaboro y argumento aquí.

Expuesta la acción y dividida la historia en partes, el cuarto apartado facilita un análisis de los principales símbolos que encontramos en ella.

El quinto apartado está centrado en el estudio de la configuración asfixiante del tiempo de la primera parte del cuento; el examen de este y de los recursos que lo sostienen narrativamente se desarrolla amén de la paradoja de la medida del tiempo, tal y como la encontramos en las *Confesiones* de Agustín de Hipona y en *Tiempo y Narración* de Paul Ricoeur.

Además de resaltar los cambios que se producen en la configuración del tiempo narrado, el sexto apartado condensa el grueso del análisis de los personajes. Al abordar a estos individualmente encontramos que desarrollan un simbolismo que los abarca en tres grados; a saber: su carácter individual, su comportamiento en la comunidad y su relación con el tiempo (es decir: su carácter como seres temporales). En el sexto apartado, la configuración del tiempo se relaciona con el mito del eterno retorno; la obra homónima de Mircea Eliade posee la capacidad de aumentar la legibilidad de la historia. *El mito del eterno retorno* (1949) no solo enriquece la interpretación del carácter simbólico y ritual de la acción; nos ayuda a comprender el mundo ahistórico que se forma durante el atasco y también el carácter metatemporal que la acción adquiere allí.

En el séptimo apartado analizo el final del cuento. Me interesan especialmente aquí los arquetipos de la apoteosis cósmica (o apoteosis temporal) y el cruce del último umbral. La inminente llegada a la ciudad de los personajes nos sitúa ante la imagen del tiempo como vientre del mundo; esta se aplica a la totalidad del relato en la medida en la que se ve complementada por su reverso natural, que se corresponde con la imagen del tiempo-ente devorador del cosmos.

El octavo apartado está dedicado íntegramente a explicar la representación del tiempo y su configuración en la historia. Como en el caso de «Reunión», ninguno de los autores que ha estudiado el cuento ha indagado lo suficiente en estos asuntos. Al igual que en «Reunión», Cortázar

nos muestra una historia perfectamente esférica y un tiempo que así la corrobora; el narrador nos aísla en la atmósfera del mundo narrado y nos desorienta, tal como les sucede a los protagonistas del cuento.

En el último apartado expongo las conclusiones del análisis.

1. INTRODUCCIÓN

«La autopista del sur» abre *Todos los fuegos, el fuego* (1966), una colección compuesta por ocho de los cuentos largos más estudiados del Cortázar —además de «La autopista del sur»: «La salud de los enfermos», «Reunión», «La señorita Cora», «La isla al mediodía», «Instrucciones para John Howell», «Todos los fuegos, el fuego» y «El otro cielo»—. Tres elementos que distinguen a esta con respecto de *Historias de cronopios y de famas* (1962) merecen ser destacados en la introducción debido a que imponen una distancia considerable en la metodología del análisis.

El primero de ellos es que la colección *Todos los fuegos, el fuego* está exclusivamente integrada por cuentos —largos en comparación con los cuentos breves de *Historias de cronopios y de famas*—. La extensión más larga de «La autopista del sur» o «Reunión» —que supera con creces la de «Manual de instrucciones»— no solo no impide un tratamiento más detallado del tiempo en ambos relatos de *Todos los fuegos, el fuego*; su análisis en «La autopista del sur» o «Reunión» implica un debate con la filosofía de la historia que no resulta planteable en los microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas*, aunque esté prefigurado en el cuento breve «Cuento sin moraleja»⁴⁰.

⁴⁰ El debate con la filosofía de la historia lo encontramos en otros cuentos de Cortázar como «Satarsa» (*Deshoras*, 1982) o «Queremos tanto a Glenda» (en la colección homónima, 1980).

Con «La autopista del sur» o «Reunión» pareciera que el tópico cede su posición central en el tratamiento extraño del tiempo —suele ser este el caso de los microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas*—. Ni de lejos dejamos atrás el abolengo grecolatino de lugares comunes, referencias o metáforas; tampoco el tópico pasa a un segundo plano: estos elementos más bien se transforman en vórtices que giran en torno a la representación de la experiencia humana del tiempo. Este último elemento se puede desarrollar mucho más en el cuento largo —es el caso «La autopista del sur» o «Reunión»— que en el de los cuentos breves —«Cuento sin moraleja», «Conducta en los velorios», «Los posatigres»— y microrrelatos —«Acefalia», «Conducta de los espejos en la isla de pascua» o «Instrucciones para dar cuerda al reloj»—.

El segundo elemento que distingue a ambas colecciones es que *Todos los fuegos, el fuego* (1966) no presenta una división en partes; cada cuento supone una unidad autónoma en la colección en el mismo sentido en el que lo constituían las distintas secciones de *Historias de cronopios y de famas*. Como unidades aisladas, los cuentos largos gozan de una mayor autonomía que los microrrelatos y cuentos breves en sus respectivas colecciones; a pesar de lo señalado, una red de recursos literarios —tópicos, metáforas, símbolos, etc.— nos permite hablar de la unidad que los cuentos largos dan a *Todos los fuegos, el fuego* —al igual que las secciones a *Historias de cronopios y de famas*—.

El último gran distintivo de *Todos los fuegos, el fuego* e *Historias de cronopios y de famas* es el tratamiento que han recibido las colecciones por parte de la crítica. Ya he hecho hincapié en este aspecto y he de insistir una vez más en que me lleva a plantear de una determinada manera mis análisis de «Reunión» y «La autopista del sur»: *Todos los fuegos, el fuego* es una colección mucho mejor estudiada que *Historias de cronopios y de famas* y por tanto no urge la labor de diseccionar una gran cantidad de cuentos. De igual o mayor utilidad resulta ahora la labor de

analizar exhaustivamente un par de ellos; los tiempos extraños que vemos en «Reunión» y «La autopista del sur» son perfectos ejemplos de la ingeniería narrativa y poética con la que el autor elaboraba el asunto en este terreno.

Como «La autopista del sur» abre la colección *Todos los fuegos, el fuego* (1966) he considerado que su análisis puede servir para algo más que para mostrar su representación extraña del tiempo; se trata de proponer a este relato y a su tipo de tiempo mítico como el cuento apertura de la colección —tal y como sucedía en *Historias de cronopios y de famas* con «Simulacros» o «Trabajos de oficina» en sus respectivas secciones; o con «Manual de instrucciones», que servía como apertura de la obra en su conjunto—.

El estudio de «Reunión» es similar al de «La autopista del sur» en el sentido de que sirve para más que para exponer las claves de la representación extraña del tiempo. «Reunión» es especial en la colección *Todos los fuegos, el fuego* por algo distinto que «La autopista del sur»; según cuenta Cortázar, este supone una excepción a la premisa fantástica de la colección.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando revisamos la bibliografía crítica que existe en torno a «La autopista del sur», encontramos un escenario parecido al de «Reunión». Existe una notable cantidad de estudios que abordan el cuento, si bien la mayoría de ellos indagan en un nivel superficial de su historia o no se centran en la configuración del tiempo narrado. Como resultado, el presente estado de la cuestión divide la bibliografía crítica que existe en torno a «La autopista del sur» en tres apartados.

El primero de ellos revisa los trabajos de Echeverría, Aguayo Rodríguez, Schwartz y Pellicer; todos ellos centrados en la relación que el cuento mantiene con la tradición literaria, así como también en el análisis de las técnicas y recursos empleados por el autor.

El segundo apartado aborda los estudios de Martínez Arias, Escudero-Allie y Ralón; si bien partimos de fuentes y planteamientos distintos, los análisis de estos autores comparten con mi tesis la premisa de que la filosofía posee la capacidad de aumentar la legibilidad del cuento y de arrojar luz sobre lo que sucede en la intriga.

El último apartado revisa los trabajos de Silva Costa, Llácer y Filinich; sus artículos son los que más se han aproximado a la representación extraña del tiempo, así como también a los elementos que participan de ella o contribuyen a su configuración.

2.1. LA TÉCNICA Y LA TRADICIÓN

El mejor análisis que existe del cuento lo encontramos en «La autopista del sur and *The Secret Weapons* of Julio Cortázar's Short Narrative» de González Echeverría (1971). En él leemos que «Cortázar construye» el cuento «sobre un único acontecimiento»: el atasco proporciona el «conjunto de circunstancias sobre las que se desarrollan los personajes y la acción». El evento se sitúa «a las afueras de París»; «comienza un domingo por la tarde y dura días, meses, y tal vez años». Durante este, «la gente atrapada se ve obligada a formar comunas en las que se distribuyen los suministros, se intercambian servicios y se ayudan entre sí hasta alcanzar París» (González Echeverría, 1971: 133).

The story focuses on one of these communes: there is a suicide a natural death, a burial (in a trunk of a car), a desertion, a crime against the commune (drinking water without authorization) and a love affair between the protagonist, an engineer, and the girl driving the car next to his; life, in short, is resumed within a new order.

González Echeverría, 1971: 133

Siguiendo a González Echeverría, «Cortázar construye la historia sirviéndose de una situación que le sirve de esqueleto»; «el embotellamiento de tráfico» y en él, «un grupo de personas

que trata de sobrevivir». Para el autor, «la técnica de construcción de la historia por medio de un único acontecimiento» puede contraponerse con la «técnica del fotógrafo» que Cortázar describe en uno de sus ensayos más famosos, «Algunos aspectos del cuento» (González Echeverría, 1971: 134).

Fotógrafos de la calidad de un Cartier-bresson o de un Brassai definen su arte como una aparente paradoja: la de recortar un fragmento de la realidad, fijándole determinados límites, pero de manera que ese recorte actúe como una explosión que abre de par en par una realidad mucho más amplia, como una visión dinámica que trasciende espiritualmente el campo abarcado por la cámara... es decir que el fotógrafo o el cuentista se ven precisados a escoger y limitar una imagen o un acontecimiento que sean *significativos*, que no solamente valgan por sí mismos sino que sean capaces de actuar en el espectador o en el lector como una especie de *apertura*... hacia algo que va mucho más allá de la anécdota visual o literaria contenida en la foto o en el cuento.

Cortázar, 1970: 4

Para el especialista en Cortázar, «el argumento» del cuento no implica a la «historia como totalidad»; por el contrario, «la historia se aglutina por medio de una situación cargada de potencial por sí misma». En todo caso, «el procedimiento no es novedoso», aunque puede «guiarnos hacia la comprensión estructural del relato» (González Echeverría, 1971: 134).

Even a great novel such as Cervantes' *Don Quijote* is largely built upon a single situation that is repeated over and over again, exploiting in each case its multiple potential meanings. For this reason it is relatively easy to lift episodes from Cervantes' novel without their losing meaning outside the context of the book.

González Echeverría, 1971: 134

Siguiendo a González Echeverría, el funcionamiento de la «situación» central se corresponde con el de un «signo» en el sentido de que va «cargada de múltiples significados potenciales que emergen al ser contada». Para el autor, «la situación-signo que sirve como punto

de partida para *La autopista del sur* es a la vez un pedazo de vida (un *recorte de la realidad* en el sentido que le da Cortázar)», así como un «artificio literario» (González Echeverría, 1971: 134).

Para González Echeverría, la «técnica del confinamiento de personajes heterogéneos en una situación puede rastrearse» en la historia de la literatura para llegar hasta el *Decameron* (1353) de Boccaccio o *Ship of Fools* (1494) de Brandt. En los tiempos contemporáneos, la estrategia ha sido utilizada de manera frecuente «tanto en el cine como en la literatura»; otros casos en los que el autor se sirve de ella los encontramos en *Los premios* (1960) —«el confinamiento, como en el caso de la obra de Brandt, se produce en un barco»— u «Ómnibus», perteneciente a la colección *Bestiario* (1951). Otros ejemplos clásicos del procedimiento son *The Magic Mountain* (1924) de Thomas Mann, *Lord of the Flies* (1954) de Goldin o *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa; o, en el caso del cine, *Subida al cielo* (1952) o *Bus Stop* (1958) de Buñuel, o *They Shoot Horses, Don't They?* (1969) de Sidney Pollack (González Echeverría, 1971: 134-135).

Para González Echeverría, la situación de «confinamiento posee diversas funciones». Sirve para contemplar cómo «se comporta un grupo en circunstancias inusuales», enfatizando «en la psicología de los personajes y en sus conductas morales»; asimismo, para «presentar un perfecto microcosmos que implica una representación del macrocosmos», donde «el énfasis no recae tan pesadamente sobre las respuestas individuales sino en el modelo de instituciones creadas para regular» el mundo social. Esta última función del confinamiento «ha sido la utilizada en las Utopías, desde Moro hasta Skinner» (González Echeverría, 1971: 135).

Finally, the inclosure may be an allegory. This is the case in works such as Brandt's *Ship of Fools*, *They Shoot Horses, Don't They?*, or Calderon's *El gran teatro del mundo*.

González Echeverría, 1971: 135

Siguiendo a González Echeverría, el cuento de Cortázar «utiliza todas las funciones tradicionales del confinamiento»; «la comuna es un microcosmos» y también una «sociedad

aislada que depende solo de sí misma para la supervivencia»; las «instituciones y las costumbres creadas se regulan mediante la interacción de los personajes, como en un *theatrum mundi*» (González Echeverría, 1971: 135-136).

De acuerdo con González Echeverría, «la naturaleza del recurso literario es particularmente compleja en el cuento de Cortázar porque hay dos confinamientos»; «el del tráfico y el de la comuna de personajes que se crea durante este». De esta manera, «la autopista del sur» nos presenta un «dibujo en el que dos imágenes diferentes se superponen»; se trata de un «recurso de unificación» bastante común en *Todos los fuegos, el fuego* (1966), colección en la que el autor continuamente «retrata mundos partidos, imágenes y reflejos repetidos por el espejo», como sucede en «el otro cielo», «la isla al mediodía» o el propio «todos los fuegos, el fuego», que pone título a la colección (González Echeverría, 1971: 136).

En «La autopista del sur», «la división del escenario en dos mundos» implica una serie de «problemas metafísicos», si bien el cuento se refiere a ellos «de forma indirecta». Para González Echeverría, «resulta bastante obvio que el atasco» se corresponde con un «símbolo» con el que se da pie a «uno de los temas más abordados por el autor»; «la sociedad tecnológica moderna y su precario equilibrio». Se trata de una «metáfora orgánica», «obvia cuando la contemplamos, pero maravillosa de descubrir» como tal; «su potencial es enorme porque surge y crece desde lo más profundo de la experiencia cotidiana». «Confinada en inútiles cajas de metal, las gentes del atasco son ejemplos obvios del ser moderno y su alienación» (González Echeverría, 1971: 136).

Por su lado, «la comuna» despliega «lo primitivo»; «un mundo tribal de recolección de alimentos, rituales y folklore». «Las personas, desprovistas de las comodidades de la civilización moderna, retornan a un estadio natural en el que todos dependen de los otros directamente» y

«donde se forman vínculos solidarios»; para el autor, la denominada comuna puede comprenderse como una «primitiva aunque perfecta sociedad cristiana» (González Echeverría, 1971: 137).

It could very well be concluded then, particularly in view of the slightly melodramatic ending, that Cortázar offers in «La autopista del sur» an alternative to modern civilization; that the story is an indictment against modern life. In short, that the double exposure creates a dialectic between the modern and primitive worlds present in the two images. Yet, while this interpretation may be valid and justifiable, it seems to me that the *topicality* of the story conceals a more profound reflection, not directly about man's condition, but about fiction.

González Echeverría, 1971: 137

González Echeverría afirma que «la característica más considerable del atasco es su construcción metafórica»; «sucede lo mismo con la comuna» en el sentido de que ambas implican «toda una serie de tópicos literarios». González Echeverría aporta diversos ejemplos del asunto: la comparación de los automovilistas con la imagen de un imposible río sin curso; la «imagen» del camino de la vida (concretamente: «la autopista de la vida»), «implícita a lo largo de toda la historia» y reconocible «tal como la encontramos en los libros de caballerías o en las novelas picarescas»; el tópico del gran teatro del mundo —en la comuna encontramos a «la juventud (los dos chicos del Simca); a la vejez (la pareja del ID Citroën); al clérigo (las monjas del 2HP); al soldado (el conductor del Volkswagen); y la pareja de amantes, el ingeniero y la chica del Dauphine»—; González Echeverría destaca también el «motivo de la danza de la muerte», que «se acentúa cuando alguien arroja una guadaña al centro de la comuna» (González Echeverría, 1971: 137-139).

Para el autor, «la arbitrariedad con la que Cortázar construye su microcosmos ficcional representa la arbitrariedad del mundo efectivo». De esta manera, «su utopía apunta hacia un macrocosmos que puede ser tan arbitrario y tan ficcional como el mundo de todos los días»; «el

método se asemeja al proceder de Borges en muchos de sus cuentos» (González Echeverría, 1971: 138-139).

In Cortázar's utopia everything has a place because he has arbitrarily created a grammar that will contain it; everything, including the characters, has a name because he has wrought a grammar that will accept it.

González Echeverría, 1971: 139

González Echeverría concluye que en «La autopista del sur», Cortázar se sirve de una «riquísima tradición literaria» en la que «la principal preocupación es la propia literatura»; «en el centro de esta tradición se sitúa la figura» de Borges (González Echeverría, 1971: 140).

Encontramos otro caso interesante de bibliografía crítica en la tesis doctoral *La «tradición del accidente» en la narrativa latinoamericana contemporánea: el caso del automóvil en «La Autopista del sur», La guaracha del macho Camacho y Los detectives salvajes*. En ella, Aguayo Rodríguez explora «cómo han sido imaginados ciertos aspectos de la tecnología en algunos textos claves la narrativa hispanoamericana de los últimos 50 años». Para ello, analiza «la figuración de lo tecnológico a partir» del «objeto/signo» del «automóvil», elemento «que ha resultado clave en las transformaciones materiales y simbólicas experimentadas por la sociedad occidental a partir del siglo XX» y que «testimonia el tránsito acelerado que la cultura occidental moderna experimenta desde su fase industrial metalúrgica» (Aguayo Rodríguez, 2012: 6). Su corpus de ficciones consiste en *La guaracha del macho Camacho* de Luis Rafael Sánchez, *Los detectives Salvajes* de Roberto Bolaño y «La autopista del sur», de Cortázar. Para nuestro estudio, nos interesa el análisis que hace de la última.

En el capítulo en el que Aguayo Rodríguez aborda el cuento cortazariano resultan significativos cuatro elementos de la historia; a saber: el simbolismo de la higiene, el tratamiento del tiempo, el carácter utópico del cuento y el vértigo de la conducción. Detengámonos un poco más en cada uno de ellos.

Para Aguayo Rodríguez, «la higiene es un tema fundamental dentro del relato de Cortázar, aunque poco estudiado». Junto con la «escasez de alimento o de información confiable», la ausencia de esta es notoria en diversas partes del cuento; especialmente en el final de este, cuando «el narrador» insiste «en traducirnos la esperanza del ingeniero por volver a París como una urgencia por limpiarse» —«urgencia que se cristaliza en una serie de imágenes ligadas al mundo doméstico»—. Cuando el autor se pregunta «¿A qué puede obedecer esta especie de *trascendencia* higiénica?», su respuesta más inmediata relaciona el símbolo con la modernización de Francia. Para ello, toma como referencia la obra de Kristin Ross *Fast cars, clean bodies* (1960), en la cual el asunto de la higiene se vincula con «un factor histórico general»: «la purificación simbólica —y la purga política —a la que se somete la sociedad francesa para limpiar las huellas dejadas por la ocupación germana y el gobierno colaboracionista francés durante la segunda guerra mundial». El autor relaciona el símbolo de la higiene con «el interés de Lefebvre y especialmente de Barthes por analizar discursivamente a la sociedad a partir de la publicidad de los detergentes»; esto le permite traer a colación «las propuestas literarias de Robbe-Grillet» (Aguayo Rodríguez, 2012: 96-98).

¿Qué es la propuesta de la Nueva Novela francesa sino una urgencia por limpiar o purgar la ficción de la polución subjetiva de la metáfora y la analogía por medio de la mirada y su poder purificador? El proyecto del francés de construir una literatura limpia a la vez que eficaz, pues de eficacia es de lo que se trata aquí, parte por inscribir al escritor en el ámbito pragmático del ingeniero, transformándolo en un operador que se limite a registrar las distancias que separan al humano del mundo para tranquilizarnos con el hecho de que se trata *solamente de distancias* (y no de desgarramientos). Creemos que el relato de Cortázar ilustra irónicamente los límites de este empeño estético, al enfocar la narración en el destino del ingeniero del 404, puesto que el narrador construye un mundo ficticio donde los objetos se confunden con las personas y en el que las cosas han perdido sus atributos referenciales para instalarse en una limpia

cartografía (Al lado de Dauphine, detrás del ingeniero) pero rompe continuamente esta ilusión con la incertidumbre del color, el inevitable hedor de lo vivo y la desarticulación de las posiciones fijas en la aceleración final.

Aguayo Rodríguez, 2012: 98-99

Para el autor, el final del relato desarticula el orden simbólico de la *ciudad domesticada* en la que se ha transformado París», la cual se reduce allí a «una colección inorgánica de retretes, sábanas, muebles, tijeras de uñas o cepillos». El asunto posibilita un examen profundo de «la representación ficcional del automóvil como imagen social de la época» (Aguayo Rodríguez, 2012: 99).

Siguiendo a Aguado Rodríguez, «la autopista del sur» nos sitúa ante uno de los temas más recurrentes de la obra de Cortázar, el tiempo; «en el caso específico del relato que nos ocupa, la disyunción de las temporalidades». Para el autor, «la imagen del reloj permite cifrar en el relato el largo proceso de tecnificación que experimentó el mundo occidental moderno desde el siglo XIX» (Aguayo Rodríguez, 2012: 100).

Desde un punto de vista estrictamente tecnológico, el complejo mecanismo de engranajes y transmisiones del reloj se constituye en un modelo abstracto e ideal, una perfección hacia la cual aspiran otras máquinas, pero también funciona como un ordenador material del mundo: registra o inventa un tiempo mensurable y discreto, y sincroniza de paso la entera vida social.

Aguayo Rodríguez, 2012: 100

En un sentido esencial, el tiempo del relato «se traduce en una relación de enfrentamiento con respecto a *lo natural*»; «el tiempo del reloj produce un tiempo autónomo y abstracto», opuesto al «tiempo orgánico marcado por los ritmos de los procesos corporales o los grandes ciclos cósmicos». Cuando el autor se pregunta «¿cuál es el tiempo que habitan los personajes de *Autopista del sur?*», su respuesta pasa por señalar «que la acción del relato se dispara precisamente desde la inacción»; «desde la detención del tiempo convencional, cronológico, de la máquina», lo que permite entender este como «un signo de rebeldía o de insumisión contra todo lo que esclaviza al

hombre, física y moramente» así como un «gesto de liberación personal respecto a las barreras cronológicas que impone la sociedad tecnológica». Para el autor, la historia «transmite una visión utópica» que implica una «alternativa al mundo contemporáneo»; lo hace por medio de la «comunidad de automovilistas que basan sus relaciones en la libertad de elección, la solidaridad, los ritmos lentos, la amistad y hasta el amor» (Aguayo Rodríguez, 2012: 100-101).

Aguayo Rodríguez sostiene que en el relato existe una «problemática con la noción de utopía», que es resultado de «la forma en que los personajes adquieren presencia dentro del relato»; «especialmente en relación con una de las características distintivas del texto: la identificación parcial o total de los personajes con la marca o el modelo de sus automóviles» (Aguayo Rodríguez, 2012: 102).

Hay algo de travestismo tecnológico, por ejemplo, en esos automóviles que se disfrazan de morada, colgando ropas a modo de cortinas, reclinando sus asientos a modo de camas, llenándose de objetos privados como si fueran habitaciones de un hogar consolidado. Sin embargo, a pesar de que todos los personajes del relato son nombrados a partir de la relación de posesión que establecen con el automóvil –el matrimonio del Ariane, el hombre del Caravelle–, sólo algunos pasan a ser identificados por completo con la marca de su automóvil, lo que implica, a nuestro juicio, una intención crítica mucho más específica que la simple denuncia general contra los males propios de una sociedad de consumo.

Aguayo Rodríguez, 2012: 103

Para Aguayo Rodríguez, «la nominalización de los personajes a partir de la marca de sus coches invierte el recurso tradicional de personificar la máquina a partir de los atributos del conductor»; implica «un cambio en la relevancia asignada a los términos de la relación automóvil-automovilista u objeto-sujeto» (Aguayo Rodríguez, 2012: 103).

El último punto que interesa al autor es el vértigo de la conducción. Este acontece en el desenlace de la historia, «con una aceleración final» que se produce cuando «se disloca irreversiblemente el orden de Taunus» (Aguayo Rodríguez, 2012: 106).

La utopía del fin de semana eterno era un juego hermoso pero perentorio y concluye en el retorno a su orden inhumano. Extrañamente, es justo este momento cuando el grupo parece ingresar por fin a un orden superior que le había sido constantemente negado, arrastrado por una fuerza incomprensible, irracional.

Aguayo Rodríguez, 2012: 106

Siguiendo al autor, el final es alegórico en el sentido de que implica un «reingreso del mito en el orden moderno»; un elemento que está «en el corazón del proyecto estético/político de Cortázar» (Aguayo Rodríguez, 2012: 107).

En «Cortázar's Plural Parole: Multilingual Shifts in the Short Fiction», Schawrtz analiza «lejana» (1951), «el otro cielo» (1966) y «la autopista del sur» (1966); tres obras de Cortázar en las que «se incorporan otras lenguas» que sirven como «vehículos» por medio de los cuales es posible «viajar entre dominios aparentemente separados». Para la autora, «las tramas de Cortázar narran los saltos de ciertos personajes que, a través de sutiles fronteras, son llevados hacia territorios extranjeros»; muy a menudo, estos personajes son «viajeros solitarios que habitan espacios de transición o desdoblamiento a los que sólo ellos tienen doble acceso», de manera que «su aislamiento acentúa el impacto de su paso de un reino a otro». Así, «la presencia de palabras y frases en *lenguas extrañas*, más que favorecer la comunicación, señala el paso individual entre los mundos diferentes en los que los personajes se encuentran»; «el abundante uso de lenguas distintas al español dentro del discurso sirve para acentuar la alteridad y la expansión psico-estética del yo» (Schwartz, 1996: 131).

Siguiendo a Schwartz, «los cambios lingüísticos y el uso de múltiples lenguas enfatizan los elementos fantásticos de sus cuentos cortos»; especialmente en sus historias sobre «desplazamientos espaciotemporales». En el caso de «La autopista del sur», «un atasco en la principal autopista de París» es el responsable de la transformación de los «los automovilistas en una sociedad multicultural cuyas señas de identidad son los modelos de automóviles

internacionales»; «la trama fantástica del cuento se apoya en la alteridad multilingüe» (Schwartz, 1996: 133-134). Al igual que en «El otro cielo» o en «Lejana», la «variedad de lenguas utilizadas por Cortázar» apunta hacia «la posibilidad de mundos imaginativos» en la medida en la que el autor se sirve de estas «para construir desplazamientos que implican puentes verbales tanto con el lector como con los personajes» (Schwartz, 1996: 136).

En «Parodia y paradero: *Los autonautas de la cosmopista* de Julio Cortázar y Carol Dunlop», Pellicer estudia «la relación que existe entre *Los autonautas de la cosmopista* y otros textos cortazarianos», como «La autopista del sur», «Reencuentros con Samuel Pickwick⁴¹» o «Lugar llamado Kindberg» (*Octaedro*, 1974), en los que «importan más las paradas que el camino» o el lugar de destino, ya que es allí «donde se producen los encuentros y tienen lugar diversas aventuras» (Pellicer, 2004: 33).

Como en *La vuelta al mundo en ochenta días* (1872-1873) de Julio Verne, el «viaje, calificado por los *otros* de absurdo, acaba adquiriendo sentido por las reglas de juego establecidas de antemano» en la obra señalada, ya que estas «fundamentan su forma paródica» (Pellicer, 2004: 34). En su análisis, la autora recurre al comentario de Jaime Alazraki:

El libro es el diario de ese viaje o, más que un diario, un *collage* de impresiones y reflexiones que a veces toman la forma de página de diario, pero otras incluyen cartas apócrifas, los ubicuos diálogos entre Calac y Polanco, cuentos, un diario de ruta, crónicas de visitas de amigos y proveedores de vituallas y de altas dosis de aliento, meditaciones sobre el acto de escribir. (...) Estos elementos o textos aparecen en el libro sin ningún orden que no sea el orden con que se forman y desaparecen las rosas de un calidoscopio.

Alazraki, 1994: 287

⁴¹ En Sosnowski, S. *Cortázar. Obra Crítica*. v. 3, Madrid: Alfaguara, 1994.

Para Pellicer, «las distintas piezas que forman el *puzzle* responden a un cierto orden, que tendría que ver con una de las reglas fundamentales del juego: no salir de la autopista» (Pellicer, 2004: 37).

Las fotografías, mapas y planos se interrelacionan con el texto y, en muchos casos, además de servir de información, se presentan como prueba de veracidad de la expedición científica que realizan los exploradores, en la clave paródica del libro. Todas las fotografías llevan un pie que, además de explicarlas, funciona también como testimonio del carácter verdadero y científico de la expedición. Asimismo, algunas fotografías –como las de los conos rojos que sirven para señalar las obras, y las de los cubos de basura o de los juegos para niños– generan textos en los que lo fotografiado se interpreta de una forma no habitual: sombreros de bruja, caballeros teutones o instrumentos de tortura.

Pellicer, 2004: 38

A semejanza de «La autopista del sur⁴²», el libro adopta la forma de una especie de «crónica» en la que se «da cuenta de un viaje poco habitual» que está regido «por unas reglas de juego» (Pellicer, 2004: 38). Para la autora, el «viaje *atemporal*» que se describe en *Los astronautas de la cosmopista* se relaciona con la «novela *experimental* del brasileño Osman Lins», *Avalovara*, en la que se trata el tema de la «paralización del tiempo». En la obra de Cortázar, no solo se abole el tiempo, sino también el «espacio»; al igual que sucede en *La vuelta al mundo en ochenta días*, existen unas «reglas del juego» que evitan que la particular aventura de los astronautas quede en una mera «estupidez» (Pellicer, 2004: 39-41).

⁴² En alusión a *Los astronautas de la Cosmopista* (1983), encontramos en la entrevista de Cortázar con Omar Prego otra de las características que hermanan la novela señalada con el cuento «La autopista del sur». El autor señala allí que la novela se trataba de un «proyecto patafísico y surrealista que convertía un viaje que normalmente se hace en diez horas en otro de 33 días» (Prego, 1985: 141-142); en el caso de «La autopista del Sur», la extensión del atasco es prácticamente la de un año.

2.2. «LA AUTOPISTA DEL SUR» Y LA FILOSOFÍA

Uno de los casos más llamativos de bibliografía crítica lo encontramos en los dos artículos que analizan el cuento desde una perspectiva marxista. En el primero de ellos, Martínez Arias (2015) toma la filosofía de Marx para amplificar el sentido metafórico de algunos de los símbolos de la historia. Martínez Arias analiza el caso de los coches. En su análisis, explora «las dinámicas de subordinación de los personajes con respecto» a ellos: «las máquinas motorizadas» permiten al autor reflexionar sobre la alienación que se produce en la autopista (Martínez Arias, 2015: 220-221). Según su perspectiva marxista, los coches ya no se encuentran exclusivamente en las fábricas; también lo hacen en lugares públicos, desde los que ejercen su poder de alienación sobre el burgués y el proletario por igual. Para Martínez Arias, los coches poseen un poder de alienación que impregna a los personajes; así como sucede en el cuento, en la teoría marxista la alienación se traduce en una disminución de la «capacidad de acción» así como del «pensamiento» de estos (Martínez Arias, 2015: 224-225).

El proletario complementa, con su trabajo repetitivo, la labor de la máquina, así el conductor burgués de los automóviles de «la autopista del sur» se «adapta mecánicamente» al automóvil.

Martínez Arias, 2015: 226

Para terminar con Martínez Arias, hemos de hacer un último hincapié en su análisis del final del cuento. Para él, «la duración» de los «vínculos afectivos» depende «directamente de la inmovilidad de los automóviles», de manera que cuando el relato termina también lo hacen las relaciones que hemos visto florecer durante el mismo (Martínez, 2015: 220). Para el autor, «el restablecimiento del tráfico también desemboca en la ruptura instantánea de las relaciones afectivas que se han formado hasta entonces» (Martínez Arias, 2015: 222). En su análisis del cuento, Martínez Arias observa el caso del ingeniero y la joven del Dauphine, dos protagonistas de la historia que encuentran el amor mutuamente durante el atasco. Para Martínez Arias, el fin

del atasco y el movimiento de los coches pone fin a su relación, de manera que esta «se termina junto con el embotellamiento»; según Martínez Arias, esta «pérdida es completa y definitiva» en la medida en la que «durante el embotellamiento no realizaron ningún compromiso», como tampoco «planificaron» el «reencuentro posterior» (Martínez Arias, 2015: 222).

En «Alienación, soledad y solidaridad en *La autopista del Sur*, de Julio Cortázar» (2006), encontramos un segundo artículo en el que se explora la afinidad del relato con la teoría marxista de la alienación. Frente a Martínez Arias, Escudero-Alie recurre a Hegel y a Feuerbach además de a Marx; su postura y su mira es más amplia que la del primero en lo que respecta al concepto de la alienación. En su análisis del relato cortazariano, Escudero-Alie complementa a los tres autores con la filosofía de Sartre; de esta manera, ilustra el tipo de alienación al que están expuestos los protagonistas del cuento.

En su estudio de la historia, Escudero-Alie recurre a la filosofía de Sartre («estamos condenados a vivir y a buscar la libertad, que nos conducirá a una vida auténtica»); de esta manera, nuestro deber «como seres humanos» es el de «construir nuestra propia existencia, *hacernos* a nosotros mismos, diseñar nuestros espacios»). Para la autora, los personajes del relato «han perdido la noción de su propia humanidad al encontrarse en una situación límite inesperada»; es decir, se encuentran «unidos de manera casual en el espacio público de la ciudad, en un tiempo sin tiempo» (Escudero-Alie⁴³, 2006). Su análisis también encara el símbolo de los coches.

Los autos representan en este cuento, una especie de extensión del cuerpo de sus conductores, y se trata de una extensión muy importante porque es la que determina su identidad. Los autos también funcionan como un espacio intermedio entre la esfera de lo público y lo privado, porque en vista del atolladero, los conductores tienen que prácticamente habitar y pernoctar en sus autos. Los carros

⁴³ Recurso online sin paginar, disponible en el enlace: <http://www.konvergencias.net/lunaescudero40.htm> , visto por última vez el 20/10/21.

son entonces, y debido a la situación límite propiciada por el embotellamiento, además de cuerpo; refugio y hogar donde los límites de lo público y lo privado se diluyen. Identificar a los protagonistas (aunque podríamos argüir que los protagonistas verdaderos son los autos) con el carro que poseen y con el rol que juegan en la sociedad, es una manera de señalar que están alienados porque su identidad está basada en categorías que no son permanentes.

Escudero-Alie, 2006

Siguiendo a Escudero-Alie, «nadie tiene nombre propio en este inquietante relato de atmósfera kafkiana»; los personajes, que están absorbidos «por la sociedad de consumo», son identificados y diferenciados «por el narrador de acuerdo al rol social que detentan; monjas, ingeniero, médico, campesinos»; asimismo, por la «marca de auto que poseen; Taunus, DKW, Caravelle, Caravelle, Simca, Porsche, Dauphine», etc. De acuerdo con Escudero-Alie, «el embotellamiento de tráfico puede interpretarse como una metáfora de la Historia o como un micro-universo de la sociedad». Para la autora, los personajes de «La autopista del Sur» consiguen «vivir en comunidad de manera solidaria»; «se organizan bajo un líder en ese oasis de tiempo que les ha permitido angustiarse» así como «hacerse la pregunta del *ser para sí*» (Escudero-Alie, 2006).

Existe otro artículo interesante de esta autora. En «Una lectura existencialista del primer Cortázar», Escudero-Alie retoma la filosofía de Sartre para enfrentarse a diecisiete cuentos de Cortázar, entre los que se encuentra «La autopista del sur». Leemos allí cómo para la autora, «el tiempo se paraliza» en el cuento y «la incomunicación que enajena las relaciones humanas desaparece temporalmente». De esta manera, «la interrupción del tiempo posibilita una comunicación auténtica entre las personas» y «fomenta la solidaridad»; frente a «la angustia», que «aparece al comienzo» y en el «final» de un cuento en el que «los personajes sin nombre» son «*cosificados* por la sociedad de consumo». En la historia, nadie sabe «hasta cuándo durará el embotellamiento», de manera que los personajes «se acostumbran a soportarlo por las compensaciones que éste trae consigo»; es decir: «la posibilidad de vivir en la autenticidad por un

tiempo sin tiempo y entre seres sin nombre». En este artículo, la autora aventura una interpretación metafórica para la cuestión del «tráfico», que recobra su fluir natural al final del cuento; «podría ser una metáfora del transcurrir del tiempo», que «se normaliza nuevamente», dando lugar a un resurgir de la angustia (Escudero-Allie, 2001: 65-71).

Otro artículo de crítica literaria que tiene como base la filosofía lo encontramos en «Cortázar y la técnica: continuidades y discontinuidades en *la autopista del sur*» (2016); Ralón analiza el cuento desde una perspectiva que combina diversos enfoques filosóficos (los de «Jacques Ellul, Martin Heidegger, Herbert Marcuse y Marshall McLuhan, entre otros»). Su «hipótesis de trabajo es que «La autopista del sur» nos invita a pensar el problema del automóvil» y de la tecnología «a través de un estrecho corredor entre la fascinación tecnofílica y el fatalismo tecnofóbico»; para el autor, «dos caras de una misma moneda metafísica que estructura buena parte del pensamiento moderno» en torno a la tecnología (Ralón, 2016: 44).

Siguiendo a Ralón, «La autopista del sur» es uno de los cuentos fantásticos de Cortázar que «ostenta un fuerte anclaje en lo real». El estudio de Ralón se centra en el análisis de la «figura del *ciempiés*» («ese híbrido humano-máquina que emerge del embotellamiento de tránsito como una especie de organismo semiautónomo»); una «metáfora ontológica» que nos ayuda a comprender mejor las «continuidades y discontinuidades vinculadas a las contradicciones de una sociedad tecnológica en la modernidad tardía» (Ralón, 2016: 42-43). Siguiendo al autor, «la figura del *ciempiés* es una imagen recurrente» en la obra narrativa de Cortázar. Como señala Ralón, la encontramos en *Los premios* (1960), en *Rayuela* (1963) y en *62/Modelo para armar* (1968).

Es bien sabido que un grupo es más y a la vez menos que la suma de sus componentes. Lo que me gustaría averiguar, si pudiera colocarme dentro y fuera de este grupo –y creo que se puede– es si el *ciempiés* humano responde a algo más que al azar en su constitución y su disolución; si es una figura, en un sentido

mágico, y si esa figura es capaz de moverse bajo ciertas circunstancias en planos más esenciales que los de sus miembros aislados

Cortázar, 2004: 38

En su estudio de la obra, Ralón recurre a la entrevista «A fondo» de Joaquín Soler Serrano (1977), donde Cortázar «admite que para escribir el cuento se inspiró en declaraciones de un ensayista italiano» para el que «el problema de los atascos» carecía de «importancia» (Ralón, 2016: 43):

A mí me pareció superficial y frívolo decir algo así, porque los atascos y los embotellamientos automovilísticos son unos de los signos de esta triste sociedad en que vivimos, y unos de los signos más negativos, porque prueban una especie de contradicción con la vida humana; es decir, una especie de búsqueda de la desgracia, de la infelicidad, de la exasperación, a través de la gran maravilla tecnológica que es el automóvil, que debería darnos la libertad y que vuelta a vuelta nos está dando las peores consecuencias. Entonces me molestó esa frivolidad, y creo que inmediatamente después pensé en el cuento.

Soler Serrano, 1977

Siguiendo a Ralón, «Cortázar reconoce que el automóvil es una *gran maravilla tecnológica*» a la vez que «lo emparenta con la desgracia, la infelicidad y la exasperación humanas» (Ralón, 2016: 43-44). Para el autor, «el relato no pierde de vista el impacto negativo» de la tecnología, si bien este «tampoco se reduce a una mera protesta acerca del rol alienante de la condición tecnológica» (Ralón, 2016: 54).

No hay fatalismo en sus líneas, mucho menos un escenario apocalíptico, como a menudo suele suceder en el realismo mágico. De hecho, resulta llamativo que la tristeza y la nostalgia solo se impongan hacia el final del relato, cuando se libera el embotellamiento y los conductores presencian la disolución del ciempiés tras la normalización del flujo de tránsito

Ralón, 2016: 54

«Lo que caracteriza al cuento no es un clima de fatalismo apocalíptico» —dice Ralón: «solo hacia el final del relato los personajes parecen desesperar ante una situación que se prolonga

excesivamente y en condiciones cada vez más precarias»—. El punto del cuento es cómo los personajes «hacen frente» a su situación «con admirable estoicismo»; «a pesar de su nostálgico final, el cuento se caracteriza por un clima de optimismo, voluntarismo y solidaridad generalizados» (Ralón, 2016: 58).

En el análisis de Ralón, «el colapso del medio de transporte no conduce a una exaltación de las desgracias humanas, sino que plantea la posibilidad de alcanzar lo que el propio Cortázar llamó *el otro lado de las cosas*»; es decir: nos brinda una vía con la que «ver más allá del paradigma tecnológico imperante, característico de las sociedades occidentales y de su absorción pragmática en el mundo». De esta manera, el atasco se nos presenta como «una suerte de acontecimiento primario que no solo revela las contradicciones del sistema tecnológico moderno, sino que allana el camino para su superación»; no se trata de «regresar a un estado puro» o de «reconectarse con una esencia olvidada» (Ralón, 2016: 59).

Para el autor, «el ethos cortazariano no está orientado hacia el pasado sino hacia el futuro». En este sentido, el autor señala cómo «el cuento pone de relieve los efectos colaterales y diacrónicos del automóvil», así como «denuncia» todas «las contradicciones del sistema tecnológico», si bien «lo que nos brinda es una suerte de *aleph* hacia otra realidad posible»; por tanto, el cuento «no plantea regresar a un pasado idílico, sino avanzar más allá del instrumentalismo, el determinismo, hacia una posición crítica» (Ralón, 2016: 59).

En la descomposición del *medio* de transporte, en el embotellamiento que da lugar al *ciempiés*, está la salida del paradigma tecnológico imperante, el principio de una disposición verdaderamente crítica sobre la racionalidad tecnológica moderna.

Ralón, 2016: 59

Siguiendo a Ralón, las acciones de los «lugareños» cumplen «la función de organizar el relato al delimitar la figura del fondo»; esto es: recortan «el fenómeno de la caravana del trasfondo

de las inmediaciones», con las que esta mantiene «una relación antagónica que se manifiesta en el hecho de que los lugareños contemplan al ciempiés como una figura extraña y amenazante» (Ralón, 2016: 60).

Por otro lado, el grupo de personas al que Ralón denomina *caravana* es tan extenso «que rápidamente deja de ser tal para transformarse en una serie de partes separadas pero inseparables del ciempiés»; «cada célula posee su propio líder, sus propios códigos, y muy pocos lazos de comunicación entre sí más allá de las expediciones de algún extranjero que trae noticias dudosas» (Ralón, 2016: 61).

El valor filosófico de esta dinámica radica en que es a partir de los extranjeros, y no de los medios de comunicación como la radio, los cuales parecen funcionar a medias, que el ciempiés logra algo así como una conciencia de sí mismo. Otro elemento que le permite al ciempiés adquirir una auto-conciencia son los campesinos del Ariane. A diferencia de los lugareños, estos campesinos están involucrados en el ciempiés, pero a la vez poseen lazos con los alrededores, pues tenían una granja al lado de Montarau y conocían bien la región.

Ralón, 2016: 61

Para Ralón, «la solidaridad, el voluntarismo y la convicción estoica de que pronto se alcanzarán nuevos horizontes» son los elementos que mantienen «unido al ciempiés» en una «contención intersubjetiva, producto de necesidades básicas inmediatas», que es la que «hace que el caos imperante se rija por ciertos principios que de alguna manera impiden que la situación degeneren en una totalidad anárquica». De esta manera, «el embotellamiento no es sinónimo de un colapso total del sistema», si bien «tampoco significa la fusión indiscriminada de elementos disímiles en una totalidad global» (Ralón, 2016: 62).

2.3. LA REPRESENTACIÓN EXTRAÑA DEL TIEMPO

El primer artículo que se aproxima a la configuración del tiempo en el relato, así como también a los recursos que contribuyen a su representación extraña pertenece a Llácer (1994). El autor compara el funcionamiento del tiempo y del espacio de este relato con otros cuentos de Cortázar, como «Las babas del diablo» o «Cartas a Mamá». Para Llácer, «La autopista del sur» muestra cómo «una situación fortuita» transforma la «excepción» en una «costumbre» (Llácer, 1994: 53).

Los pasajeros se acostumbran, con alguna excepción (el hombre que se suicida y el que huye dejando su coche abandonado), a una nueva forma de vida, al igual que cada persona se adapta, tarde o temprano, a las situaciones, por extrañas e inverosímiles que parezcan en la vida real. El embotellamiento dura días, meses y casi años, para simbolizar el paso del tiempo en la vida real. Al fin y al cabo, el hombre se acaba limitando a la rutina diaria.

Llácer, 1994: 53

Como explica el autor, un somero análisis de los símbolos del cuento (la transformación de los pasajeros, el paso de los días, el poder de la rutina) ya nos lleva hasta algunas de las principales metáforas conductoras de la historia.

En su análisis, Llácer también se detiene en la cuestión del anonimato de los personajes. Como he mencionado, los protagonistas tienen un epíteto en lugar de un nombre; a excepción de Taunus o Floride, los personajes se designan mediante un calificativo (los jóvenes o la joven, el ingeniero, los ancianos, las monjas, el soldado, etc.) y un complemento del nombre, en el que se incluye la marca de coche que cada cual conduce. Para Llácer, «detalles como el anonimato de los personajes detrás de las marcas de los coches» sugieren que «cada uno puede ser lector o autor (o ambos)» del atasco, de manera que la cuestión nos atrapa en el «plano de realidad por medio de un simbolismo mágico». Sin sorpresas, el autor también se detiene en el símbolo de los automóviles. Para él, «el uso de los autos –posesiones materiales– indica que los personajes, como

en las sociedades actuales, son valorados no por lo que son sino por lo que poseen» (Llácer, 1994:53).

Es significativo cómo la cuestión del «anonimato persiste» hasta el final, en el que este sirve para señalar «ideas como la incomunicación y la soledad del hombre moderno» (Llácer, 1994: 53). Las ideas de la incomunicación y la soledad son dos grandes metáforas del cuento que nos llevan hasta el ser moderno; es decir: el que se aloja en la utópica ciudad de París (o más allá de ella). El análisis de Llácer concluye que «el tiempo y el espacio» son «extremadamente importantes en este cuento» debido a su «estrecha relación con la vida» (Llácer, 1994: 53). Siguiendo al autor, «la ruptura del tiempo que Cortázar mantiene en su teoría del cuento está implícita en *La autopista del sur* por medio del motivo de la inmovilidad espaciotemporal provocada por el embotellamiento». Dos metáforas se entrecruzan en esta interpretación. La primera es la del camino de la vida (a la que Llácer no analiza ni alude, aunque sí sugiere en el extracto que he resaltado anteriormente). La otra metáfora, junto con la cuestión del camino, implica una representación extraña del tiempo. Para Llácer, esta guarda una indudable relación con el espacio; «resume perfectamente el concepto del tiempo fragmentario» del autor: «la vida se recuerda no como un todo continuo, sino, más bien, como un conjunto de memorias asociadas a personas, hechos y situaciones» (Llácer, 1994: 53).

Para Llácer, «el avance lento y esporádico de los coches simboliza el carácter monótono y aburrido de la vida moderna, especialmente en las grandes ciudades»; asimismo, la «monotonía del tiempo aparentemente estancado» produce «ansiedad» al igual que «una creciente sensación de comodidad» a la que los personajes «se adaptan muy pronto» (Llácer, 1994: 53). La interpretación de Llácer del final de la historia nos aleja de la de Martínez Arias; para él, «la entrada

súbita en el vértigo del tiempo *real*» se encarga de distanciar y aislar «a los pasajeros», simbolizando así «el *stress* de la vida moderna» (Llácer, 1996: 54).

El ingeniero recuerda con tristeza las experiencias y los amigos pasados, porque sabe que nunca más se repetirán amigos o situaciones. Es la agonía que todos sufrimos cuando sentimos el paso del tiempo: lo que quisimos, lo que no conseguimos, lo que perdimos, lo que vivimos.

Llácer, 1996: 54

La experiencia extraña del ingeniero que se nos narra al final del cuento se considera aquí como un elemento que rema en favor de la consolidación de lo vivido durante el atasco. De esta manera, el análisis de Llácer es opuesto al de Martínez, que propone una ruptura de las relaciones que se forman durante el atasco.

Otra aproximación a la representación extraña del tiempo de «La autopista del sur» lo encontramos en «Tiempo, espacio y percepción en *La autopista del sur*, de Julio Cortázar» (1998); Filinich se propone «abordar la singular dimensión del tiempo puesta de manifiesto en el relato», al igual que «observar el papel del espacio y de la perspectiva en la construcción de una imagen del tiempo». Para Filinich, «el tiempo constituye un elemento imprescindible de la historia»; en ella, «el tiempo implica una sola dimensión –una línea que se proyecta hacia el futuro – en ausencia de la cual no puede construirse una trama» (Filinich, 1998: 407-409).

El análisis del relato de la autora comienza señalando el contraste entre «un espacio claramente determinado» frente al tiempo, «que parece no poder determinarse». Siguiendo a Filinich, los «automovilistas han quedado fuera del tiempo y, por lo tanto, fuera de la historia»; el «detenimiento exasperante de sus vehículos significa su expulsión del devenir temporal». Al no haber un avance en la autopista, «no hay transformación perceptible»; para la autora, el asunto «anula la frontera entre pasado, presente y futuro» (Filinich, 1998: 408).

Hay un presente expandido hasta el absurdo que impide al observador ingenuo construir una trama con un acontecimiento al cual nada precede ni nada sigue, o acaso, con un suceso cuya consecuencia no puede ser otra que su disolución, su propia anulación.

Filinich, 1998: 408

Frente al observador ingenuo para el que el tiempo «tiene una forma definida y cuantificable», el tiempo de la historia se presenta como un «eje sobre el cual se ordenan los acontecimientos», configurando «una trama» ordenada aunque «pasible de ser medida según cánones establecidos»; «sin una serie perceptible de sucesos sobre el eje del tiempo –pareciera sostener nuestro observador – no hay historia posible» (Filinich, 1998: 408).

En su análisis del tiempo de la historia, Filinich recurre a *Temps et aspects* (R. Martín, 1971). Señala así la diferencia entre los conceptos de «tiempo explicado» (un «tiempo objetivo», «divisible en momentos, del cual nos da cuenta la cronología» y que implica «la consideración de un suceso según su relación con un punto de referencia en el eje del tiempo»; frente al «tiempo implicado» o tiempo subjetivo (tiempo que se inscribe en los procesos y que «atiende a la duración») (Filinich, 1998: 409). La autora también se sirve de la poética del tiempo de Gerard Genette (*Figuras III*, París, 1972):

A partir de una extrapolación de la categoría verbal del tiempo, Genette define la duración como una relación entre una medida temporal y otra espacial. Así, la duración temporal de la historia medida en horas, días, meses, etc., es comparable —aunque de manera no rigurosa— con la longitud del texto, medida en líneas, párrafos, páginas, etc. (...) La comparación de estos dos planos de la temporalidad —el de la duración de los sucesos narrados y el del espacio de texto que la narración le asigna— permite dar cuenta de efectos de ritmo, de aceleraciones o desaceleraciones.

Filinich, 1998: 409

Acogiéndose al aparato terminológico de Genette, la autora señala que «la velocidad narrativa» («las variaciones de *tempo*») se corresponde con «la dimensión puesta de relieve en el

relato de Cortázar». Para la autora, los acontecimientos de la historia implican una tematización del *tempo*: «el embotellamiento de los vehículos y la disolución del embotellamiento» se corresponden con «dos hechos extremos que dan inicio y cierre al relato» y que son «pensados el uno por referencia al otro en el eje del tiempo objetivo», lo cual dificulta la construcción de una trama. Siguiendo a Filinich, el relato desarrolla la categoría del tiempo de los procesos (o tiempo subjetivo), en el que «se abre una dimensión que posibilita la articulación de otros sucesos cuya duración, a su vez, requiere de otros criterios de medición» (Filinich, 1998: 410).

Para Filinich, existe una diferencia notable entre los ritmos del relato que encontramos en el primer día y en el resto del cuento.

La narración de los sucesos del primer día se detiene en los detalles más nimios produciendo un efecto de *inmovilidad* narrativa, de ritmo lentificado, que se enfatiza con la mención de hechos hipotéticos de ritmo apenas menos lento que el de los movimientos realmente efectuados, y con la narración anafórica de gestos repetidos hasta el hartazgo. (...) Si observamos el espacio de texto asignado a la narración del primer día del embotellamiento, se advierte que *grosso modo* ese medio día de inicio del suceso –desde la tarde del domingo hasta la noche– ocupa casi la carta parte del texto.

Filinich, 1998: 410-411

El texto abandona inmediatamente «los ritmos artificiales del reloj y la radio para reconocer otros ritmos», más propios de una «naturaleza cuyos ciclos comienzan a tener una presencia más relevante para los atrapados en la autopista». Asimismo, en el segundo día «tiene lugar un acontecimiento fundamental que rompe la vinculación con el exterior y hace centrar la mira en el interior: la formación del grupo». A partir de entonces, «la ayuda solidaria da lugar al despliegue de un conjunto de roles y a la realización de una serie de acciones», que empiezan a «pautar el tiempo del grupo» (el «arribo a París ha pasado a segundo término y la sobrevivencia cobra una importancia central») (Filinich, 1998: 411-413).

Se conforma así una suerte de microcosmos donde todos los sucesos propios de una comunidad tienen lugar: el aprovisionamiento, la protección, la violencia, el amor, la muerte, la solidaridad, el juego, el suicidio, el trueque, la transgresión, la deserción, la procreación. Cada una de estas acciones irrumpe en la vida individual de manera imprevisible; los acontecimientos relevantes para la vida del grupo imponen su ritmo, no se acomodan a los cánones preestablecidos, suceden sin cálculo.

Filinich, 1998: 413

Siguiendo a Filinich, «la narración de las jornadas subsiguientes» se vuelve «cada vez más acelerada»; «el espacio de texto que se les dedica es mucho menor que el asignado a los dos primeros días» y la «aceleración del ritmo narrativo se correlaciona con el creciente número de sucesos narrados». Tras el «quinto día las marcas temporales ya no remiten a la sucesión de los días sino, primeramente a varios días, y luego, al cambio de las estaciones»; la narración se vuelve iterativa, «mostrando así la instauración de un conjunto de actividades cíclicas que consolida la vida comunitaria» (Filinich, 1998: 413-414).

El detenimiento en la autopista, expandido como por efecto de una lupa que se aproxima a un objeto, es presentado como un proceso en el interior del cual se articulan acciones marcadas por el cumplimiento de ciclos cuya reiteración enfatiza el progresivo fortalecimiento del grupo.

Filinich, 1998: 414

En el final de la historia, «la recuperación del tiempo lineal» se resuelve «paradójicamente» como «una pérdida de ese tiempo explorado en su profundidad, que ofreció a los actores la posibilidad de construirse en sujetos una trama trazada sobre otra dimensión de la temporalidad» de la trama (Filinich, 1998: 415).

A Filinich también le interesan las formas en las que se relacionan el espacio y la percepción; al igual que encontramos en el relato un «tiempo humanizado» o «tiempo a la medida humana, cuya duración se marca con los ciclos naturales», la determinación del espacio también responde a «la posición y alcance de la perspectiva que lo construye» (Filinich, 1998: 415).

Atendiendo a las sucesivas informaciones del texto acerca de la disposición de los vehículos es posible constatar que el ángulo focal que organiza la distribución espacial se sitúa en la visión del ingeniero del Peugeot 404. Una primera delimitación está constituida por el espacio determinado –el que está al alcance de su visión y de su conocimiento– y el espacio indeterminado, del cual el ingeniero tiene una percepción y un conocimiento difuso.

Filinich, 1998: 416

Para la autora, «el papel del observador se sincretiza con el del actor protagonista mientras que la voz permanece a cargo del narrador»; «tal escisión entre visión y voz» es una «figura recurrente en los relatos de Cortázar» y se corresponde con «el modelo que Henry James consideraba como el de mayor verosimilitud», puesto que este «combina la necesaria dosis de objetividad (la tercera persona) con los rasgos de subjetividad que logra la historia» presentada tras el filtro de «una consciencia» (Filinich, 1998: 417).

Un último artículo merece destacarse en este apartado. En «Movimentos da performance em *A auto estrada do sul*, de Julio Cortázar» (2007), Silva Costa toma como base a los teóricos Renato Cohen y Graciela Ravetti para analizar algunos de los aspectos más experimentales de «La autopista del sur». Para la autora el «tiempo y el espacio» están «suspendidos» en un «medio» en el que resultan «indefinidos y casi infinitos». Siguiendo a la Silva Costa, Cortázar crea una «realidad narrada que escapa de las normas preestablecidas por la vida cotidiana». En el cuento se pasa «de lo más coloquial a lo más insólito»; se «camina entre una situación rutinaria» («el atasco») y «una posibilidad utópica», que implica el «establecimiento de una comunidad democrática y casi socialista» (Silva Costa, 2007: 160).

A lo largo del cuento, «el autor nos invita a experimentar». Cortázar nos incita a ir «más allá de las palabras»; es decir: «a establecer con él un juego de ensamblaje, asociación y creación de sentido» ya que «el texto no se resuelve por sí solo», sino que «deja espacio para que el lector se involucre, para que sea su cómplice». De acuerdo con la autora, el cuento supone un «trabajo

conjunto donde las palabras se transforman en imagen»; «no se trata de una serie de representaciones aisladas, sino de una imagen que surge del juego de inferencia y significado» que el autor propone a su lector (Silva Costa, 2007: 163).

Para Silva Costa, el «ambiente creado» en la obra de Cortázar suscita el «recuerdo de un tiempo» imaginativo e «idealizado» en el que es «posible la convivencia» y el «amor desinteresado»; también un «espacio en el que la gente» comparte «lo que tiene», se cuida mutuamente y se siente a salvo, «hasta el punto de encontrar soluciones no violentas y democráticas para los agravios» y problemas que van surgiendo en el camino. De esta manera, la «comunidad» creada por el autor implica el «rescate de una posibilidad perdida», en la medida en la que el tiempo que vivió el autor «no posibilita una convivencia tan pacífica y democrática, ni tan susceptible de ser compartida y cuidada» (Silva Costa, 2007: 166).

3. LA ACCIÓN

Tres razones justifican la división de la acción en las tres secciones que propongo.

La primera de ellas es que tratamos con un relato cuya extensión es notable; por tanto, abarcarlo cómodamente y hacer asequible el análisis del tiempo representado requiere que organicemos los acontecimientos en conjuntos estructurados. En este sentido, mi división en tres secciones no responde a un orden arbitrario; por el contrario, pretende esquematizar la acción en la que considero una división natural de sus partes. A saber: el inicio de la historia, que comienza *in medias res* —esto es: en mitad de un atasco que se ha prolongado durante un tiempo indeterminado—. La mitad del cuento, en la que el escenario de caos inicial se sustituye por un orden —improvisado, aunque eficaz— que da contexto a los elementos fantásticos de la historia y a sus metáforas más significativas. Por último, el desenlace del relato; el orden adquirido —en la

parte central— a llega aquí su fin; al disolverse este, se nos devuelve a un escenario de incertidumbre y caos similar al del inicio.

En otro orden, la división de la historia en tres partes se justifica también por la configuración del tiempo que encontramos en cada una de ellas. Como desarrollaré más detenidamente, la primera sección describe un tiempo de la angustia, de la espera y de la esperanza; frente a la segunda sección, que narra un paréntesis en el tiempo en el que este adquiere algunos de sus rasgos más míticos. Por último, en el final del cuento el transcurso ordinario del tiempo se restaura y con él, la angustia que su paso inexorable provoca en los protagonistas.

Una última cuestión justifica la división del relato en las tres secciones que propongo. Como veremos más detenidamente a lo largo del análisis, son muchos los recursos simbólicos del cuento que implican toda una serie de paralelismos y contrastes entre las secciones en las que he dividido el relato. Sin ir más lejos, en el inicio de la historia encontramos el recurso simbólico del vuelo libre de la mariposa sobre la autopista; frente a la segunda sección, en la que un helicóptero atraviesa el atasco desde una punta hasta la otra. Otro recurso simbólico que expone el contraste entre la primera sección y la segunda es la meteorología; esta despliega toda una serie de resonancias del mito del apocalipsis —el fin del tiempo—. En la primera parte encontramos un ambiente de calor insoportable; este se prolonga indeterminadamente y amenaza la supervivencia de los protagonistas; frente a la segunda sección, en la que una ventisca de proporciones bíblicas obliga a los personajes a encerrarse en sus coches y a retirar la nieve para que los automóviles puedan avanzar.

Existen recursos simbólicos que exponen una serie de paralelismos entre la primera parte y el final del cuento. En la sección inicial, el niño del Taunus tiene un coche de juguete; irónicamente, es el único automóvil que se mueve en el atasco. En el final de la historia, el

ingeniero protagonista persigue con los ojos el coche de su amante, que se pierde en el carril de la izquierda conforme la restauración del tráfico descompensa un orden que se ha mantenido durante toda la sección central; en mitad de la persecución, el 404 del ingeniero se sitúa en paralelo con el 203, donde la niña agita los brazos y le muestra su muñeca.

Otro paralelismo entre ambas secciones lo encontramos en el simbolismo implícito a la náusea que siente el ingeniero en el inicio del relato; en el final de la historia, la velocidad le produce un vértigo que el narrador consigue transmitir al lector. La llegada de la noche es otro de los elementos determinantes en ambas secciones de la historia; pone fin a una situación que parecía que iba a prolongarse para siempre. En la primera parte, los bocinazos y la preeminencia de lo individual terminan con esta y con los bocinazos; en el final del cuento, la llegada de la noche implica la disolución definitiva del orden de Taunus y la comunidad.

I

En la primera parte del cuento se nos describe la situación general en la que se desarrolla toda la acción. Se trata de un atasco en la autopista del sur. Esta conduce hacia un París utópico al que los protagonistas retornan por una u otra razón.

En *Clases de literatura, Berkeley, 1980* (2013) Cortázar explica cómo un episodio real inspira la historia fantástica del cuento; con este, el autor «quería describir y llevar a sus últimas consecuencias los encuentros que se pueden producir en una situación anómala como esa» (Cortázar, 2013: 89).

¿Cuánto dura un embotellamiento? Puede durar una hora, cinco horas, un día, como sucedió en Roma en pleno centro de la ciudad hace tres años. (Todo el centro estuvo atacado un día entero; nadie podía moverse y la gente dejaba sus autos, lo que complicó aún más la situación a la hora en que algunos ya podían moverse).

Cortázar, 2013: 89

Del mismo modo que la cita inicial de «Reunión» nos lleva hacia la toma de Cuba y a los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Guevara, «La autopista del sur» nos conduce hasta el atasco real que sucedió en Roma⁴⁴. Según Cortázar, el embotellamiento ilustra el tipo de situación en el que se abre una suerte de «paréntesis en la vida ordinaria»; «podemos vivir un tipo de experiencias» allí sobre las que el autor reflexiona y trata de «explorar, reflejar y ahondar en el cuento» (Cortázar, 2013: 89).

«En plena selva de máquinas pensadas para correr» (Cortázar, 2011: 530), Cortázar describe la desidia del avance de los coches metro a metro. Nos aísla dentro del escenario en el que se encuentran los personajes. Seis filas de coches avanzan parejas a cada lado de la autopista. Los protagonistas se aglutinan en tres de ellas. Su visión no abarca hasta la calle de la dirección contraria; aunque vagamente, sí que se puede ver el exterior de la autopista.

En el centro del escenario se encuentra el Peugeot 404 del ingeniero; un coche amplio para la época. Como señala el autor, el ingeniero es un poco más importante que el resto de las protagonistas. También lo es la joven del Dauphine que está justo al lado (Cortázar, 2013: 93). En *Clases de literatura, Berkeley, 1980* Cortázar resalta el carácter eminentemente simbólico de los coches que conducen los personajes. Es más, revela lo que sucede con el caso específico de la joven que conduce el Dauphine: «la llaman Dauphine en el cuento» porque el nombre del coche «es un nombre de mujer» (Cortázar, 2013: 93).

Delante del ingeniero se encuentran dos jóvenes. Conducen un Simca y le producen antipatía. Detrás de él está un hombre pálido, poco hablador; por alguna razón, al resto de personajes les resulta inquietante su compañía.

⁴⁴ Siguiendo al autor, en el cuento se despliegan una serie de «elementos fantásticos», a pesar de que «cualquiera que lo haya leído sabe que es un cuento perfecta y cabalmente realista». Aún más: se trata de «un episodio que, eliminando el elemento fantástico, puede sucedernos a todos en cualquier momento cuando circulamos en automóvil por una autopista» (Cortázar, 2013: 88-89).

En la fila de la izquierda hay un Taunus con dos hombres y un niño; el chaval añade un toque de humor a la escena ya que se divierte con su coche de juguete (paradójicamente, el único automóvil que se mueve libremente en todo el atasco).

Como he señalado, en paralelo al 404 se sitúa la joven del Dauphine con la que el ingeniero charla sobre cine, la hora y las distancias; detrás de esta, un Peugeot 203 con un matrimonio y su hija.

La fila de la derecha la compone un Ariane con dos campesinos, un 2HP con dos monjas, y un Volkswagen con un soldado y su acompañante (según nos cuenta el narrador, una mujer que parece su recién casada esposa).

Con la siguiente figura ejemplifico el campo de visión del ingeniero hasta la sección final del cuento.

DKW (hombre con aire de viajante de comercio)	Beaulieu (Mujer madura de ojos inquietos)	ID CITROEN (Matrimonio de viejecitos)
Taunus (2 hombres y un niño)	Simca (Dos jóvenes)	Ariane 2 campesinos
Dauphine (Chica soltera)	Peugeot 404 (Ingeniero)	2 HP Dos monjas
Peugeot 203 (Matrimonio y la niña)	Caravelle (Hombre pálido)	Volkswagen Soldado y muchacha

Ante la desesperación general, la promesa de llegar a tiempo a París se dilata hasta desvanecerse. Algunos personajes anhelan lo más banal de la cotidianidad (dar la «cesta de hortalizas» a la cocinera, ver «los juegos televisados de las nueve y media»); otros, cumplir con los plazos de una promesa (reunirse con la esposa a las 8 en La Place de L’Opera) (Cortázar, 2011: 530-531). En este escenario, la gente no para de preguntarse a qué se deberá todo el jaleo; se sugiere por primera vez la idea de que una catástrofe natural ha sido la causa de todo. Otra versión

posible dentro del cuento se corresponde con la sucesión de varios accidentes en la autopista; ambos escenarios nos sitúan ante un estancamiento que durará indefinidamente.

En el contexto señalado, los bulos comienzan a surgir y se multiplican; se nos narra como continuamente vienen «extranjeros» —en realidad son personas que se han alejado de sus coches, situados más allá de donde alcanza la vista del ingeniero— trayendo noticias falsas, cuando no contradictorias unas con respecto de otras (Cortázar, 2011: 532). Absolutamente nadie sabe lo que está sucediendo; desde las radios de los coches, las autoridades afirman y repiten que se hace todo lo que se puede.

Durante la noche se consigue el primer avance importante («casi cuarenta metros»; en el cuentakilómetros del ingeniero «la mitad del 6 había desaparecido y un asomo del 7 empezaba a descolgarse del aparato»). La cosa cesa enseguida y vuelven las noticias y los falsos anunciantes. Se insiste en la idea de una catástrofe natural. Se trata de la única noticia que se mantiene sin alteraciones. Los pasajeros comparten la comida con sus vecinos; «agotadas las botellas de limonada, la coca-cola y hasta los vinos de a bordo», la escasez de líquidos comienza a hacerse notar (Cortázar, 2011: 530-531).

En *Clases de literatura, Berkeley, 1980* Cortázar ejemplifica una situación similar a la que los personajes viven en este instante. La obra de referencia del autor es la novela de Daniel Defoe, *Robinson Crusoe* (1719):

Comienza a plantearse el problema de los naufragos, es decir los problemas que se le planteaban a Robinson Crusoe: hay que comer, hay que beber, y sucede que en el cuento no se encuentra nada que comer ni que beber fuera de la autopista porque los campesinos que viven en las afueras — por una razón que nunca se explica y que también se acepta dentro de los elementos insólitos del cuento— se niegan a prestar ayuda a los que están metidos en ese lío en la autopista y los dejan que se arreglen solos.

Cortázar, 2013: 90

Dada la situación, «la primera en quejarse fue la niña del 203». En solidaridad con ella el ingeniero y el soldado inician una breve expedición en busca del bien escaso; solo el matrimonio de ancianos del ID Citroën tiene para darles «una lata de jugo de frutas». En agradecimiento de esta, el ingeniero y la chica del Dauphine acometen una segunda expedición; esta vez, en busca de bizcochos para la anciana benefactora. Los consiguen, aunque «con el tiempo justo para regresar corriendo a sus autos bajo una lluvia de bocinas» (Cortázar, 2011:534-535).

Hacia la noche se interrumpen las comunicaciones. Las pocas noticias que alcanzan a recibirse carecen de importancia. Por segunda vez, el sentido común general pone fin a una situación que roza la locura; los bocinazos cesan y se llega a un acuerdo para descansar durante la noche. El descanso, por llamarlo de algún modo, está congestionado por el calor de los autos recalentados; la noche es un refugio del calor infame y angustioso de la tarde. El ingeniero ofrece los espaciosos asientos de su coche a las monjas y a la mujer del Dauphine; ninguna de ellas acepta la muestra de cortesía. El silencio nocturno solo es interrumpido por el llanto momentáneo del niño del Taunus. El ingeniero termina cediendo a un sueño ligero, del que al rato despierta completamente desorientado.

En plena oscuridad distingue figuras que se aproximan sigilosa y furtivamente al borde de la autopista; intuye que son personas que acuden allí a hacer sus necesidades, y él mismo imita su proceder. Antes de subir al 404, se olvida del incómodo olor a gasolina y a las personas que duermen fuera, sobre colchones hinchables. Contempla la figura de la chica del Dauphine, que duerme reclinada sobre el volante. El ingeniero también descubre a un competidor en el coche de la izquierda del Dauphine: «el hombre del DKW miraba también dormir a la muchacha, fumando en silencio» (Cortázar, 2011:536).

II

A la mañana siguiente se consigue avanzar lo suficiente como para avivar las esperanzas del grupo de llegar de una vez. Los falsos anunciantes expanden el mensaje de que el problema se ha solucionado; sacan provecho así de la esperanza de la gente. Vuelve el calor y con él, la sed y el llanto de la niña. En esta ocasión, el ingeniero acude al Ariane de los campesinos, que parecían tener bastantes provisiones. La pareja accede solidariamente a compartir sus pertenencias y sugieren que, hasta llegar a París, alguien debe encargarse de coordinar las acciones y demandas del grupo.

Para su sorpresa los campesinos se mostraron muy amables; comprendían que en una situación semejante era necesario ayudarse, y pensaban que si alguien se encargaba de dirigir el grupo (la mujer hacía un gesto circular con la mano, abarcando la docena de autos que los rodeaba) no se pasarían apreturas hasta llegar a París.

Cortázar, 2011:537

El particular gesto de la señora delimita casi por entero el mundo del cuento. Incomodado por la idea de aceptar las responsabilidades del cargo de líder, el ingeniero propone a uno de los conductores del Taunus que ocupe dicha posición. Este acepta; la decisión se somete al juicio democrático de la docena de coches que ya he descrito. Con el encumbramiento de Taunus, los personajes pasan a conformar una de las denominadas células del atasco.

El líder —que «sabía mandar»— se pone en la peor de las situaciones; calcula las provisiones que se necesitan para suplir las necesidades del grupo durante un día y medio más de atasco. Los personajes encuentran sensata la decisión; a estas alturas, la idea de permanecer paralizados durante tanto tiempo se antoja absurda a medias. La primera decisión del jefe del grupo («al que los muchachos del Simca llamaban Taunus a secas para divertirse») consiste en enviar al

soldado, al ingeniero y a uno de los chicos del Simca en busca de un trueque de alimentos a cambio de agua (Cortázar, 2011:537).

De la tarea encomendada, solo el soldado regresa con una cantimplora; el precio que ha pagado por ella ha sido alto. El ingeniero retorna con la noticia de que en todos lados se están formando células con necesidades análogas; igualmente, informa de que se respira un ambiente de hostilidad («en un momento dado el ocupante de un Alfa Romeo se negó a hablar con él», «le dijo que se dirigiera al representante de su grupo, cinco autos más atrás en la misma fila»). El muchacho del Simca dice no haber obtenido nada, pero en realidad trae una cantimplora con agua. Cuando se dispone a beber de ella, es interceptado por el ingeniero.

La escena tiene su punto de humor. Mientras el joven «se repantingaba en su asiento para beber a grandes tragos de la cantimplora que había traído escondida en la chaqueta», el ingeniero se lanza sobre él e agarra del brazo al chico, impidiendo que beba. El acompañante sale del coche para acudir en auxilio de su compañero; el ingeniero «dio dos pasos atrás y lo esperó casi con lástima»; y así estalla la primera pelea. «Los gritos de las monjas alertaron a Taunus y a su compañero»; el líder se entera de lo sucedido y sentencia dos bofetadas al joven que tiene a mano, antes de recuperar la botella. De nuevo suenan las bocinas; tras cinco metros de avance, el asunto ha quedado resuelto (Cortázar, 2011: 538).

El calor aumenta durante la víspera de la tarde. Cada vez cuesta más esfuerzo fingir el buen humor. El conductor del Caravelle continúa tenso y sin relacionarse con nadie. «Nacían hipótesis» en torno a él; podría estar enfermo, pero es como si le pasara otra cosa; «se creaba un folklore para luchar contra la inacción». Los niños repiten el comportamiento de los adultos, así como se adelantan a la conducta de los grupos; de ellos se nos dice que «se habían hecho amigos y se habían peleado y se habían reconciliado» (Cortázar, 2011: 539).

Al atardecer, unas «ráfagas tormentosas» parecen prometer un alivio para el calor extremo. El sol se oculta entre las nubes y caen algunas gotas, que coinciden «con un avance extraordinario de casi cien metros» (Cortázar, 2011: 539). Un relámpago cae y el ambiente se carga de electricidad. En lugar de disminuir, la sensación del calor aumenta y la marcha se detiene, bajando la moral del grupo hasta los mínimos.

Hacia las 8 de la tarde se reparten las provisiones. El líder del grupo marcha en persona para hablar con sus semejantes de las células vecinas y se llega a un acuerdo de trueques. Intercambian alimentos por agua y una pequeña cantidad de vino. Los jóvenes del Simca ceden sus colchones neumáticos a la anciana del ID y a la mujer del Beaulieu. Finalmente, la joven del Dauphine accede a compartir los asientos del 404 del ingeniero con una de las monjas. Los hombres del Taunus, el ingeniero y el campesino pasan la noche jugando a los dados y bebiendo un poco de aguardiente. La noche refresca un poco la temperatura.

Al tercer día, la primera noticia que recorre las filas hace referencia a un incendio que se ha producido en uno de los grupos de delante; había sido «provocado por alguien que había querido hervir clandestinamente unas legumbres». El jefe del grupo (a partir de ahora, junto con el narrador: simplemente «Taunus») se encarga de transmitir la misiva entre bromas, pero a nadie se le escapa la intención intimidatoria que subyace a esta. La columna comienza a moverse cuando todavía es temprano; en esta ocasión, «nadie se impacientaba ni hacía sonar las bocinas». La sombra distante de unos árboles levanta la envidia del grupo; «quizá había un arroyo o una fuente de agua potable», nos dice con anhelo el narrador, introduciéndonos en el punto de vista de los personajes (Cortázar, 2011:540). Para algunos de ellos, este arroyo significa algo más que una fuente de nutrición: por ejemplo, el ingeniero y la chica del Dauphine anhelan bañarse en él, ya que la suciedad es para ellos el mayor inconveniente de todos.

Repentinamente, la anciana del ID comienza a sentirse mal; Taunus envía al soldado a buscar al médico de uno de los grupos de más atrás. Los jóvenes del Simca encuentran el momento perfecto para culminar su redención; cubren el 404 con las partes de su tienda de campaña, de manera que el coche «se transformó en una ambulancia para que la anciana descansara en una oscuridad relativa» (Cortázar, 2011:541). Su marido se recuesta con ella y ambos reciben la visita del médico. Las monjas cuidan de la pareja de ancianos mientras que el ingeniero pasa la tarde visitando otros coches.

Cuando llega la noche, la columna ni siquiera ha llegado a la altura del bosque y su arroyo imaginario. Las temperaturas bajan entonces drásticamente. En la oscuridad, Taunus confiesa al ingeniero, al campesino del Ariane y al soldado la escasez de provisiones. El soldado se pone en contacto con los líderes de los grupos vecinos; tras su retorno, explica que la situación es similar «en un radio de ochenta o cien automóviles» (Cortázar, 2011:541). El campesino sugiere entonces que dos o tres hombres de cada grupo recorran las granjas cercanas en busca de provisiones. Taunus selecciona a conductores para que reemplacen a los expedicionarios y se recopilan las cantimploras, bolsas, redes y el dinero necesario para la misión.

Contra todo pronóstico, la columna avanza uniforme al amanecer. Se explican las ausencias a quienes desconocían las causas. La anciana asegura sentirse mejor e insiste en volver a su coche; el médico no pone pegas, pero el 404 queda permanentemente habilitado como ambulancia por si hiciera falta de nuevo.

La temperatura sigue disminuyendo; comienza una lluvia tormentosa que algunos aprovechan para recolectar el agua. La expedición tarda en regresar y, para cuando por fin lo hace, los enviados revelan su total fracaso. Las granjas estaban abandonadas y los lugareños se niegan a vender nada por carecer de los permisos de transacción o por temor a ser denunciados. Solo el

soldado ha conseguido traer unas pocas provisiones, fruto de un hurto del que no quiere dar detalles. La falta de alimentos adecuados supone un auténtico problema para los eslabones más débiles de la cadena: los ancianos y los niños. El médico, que acude periódicamente a ver a la anciana, corrobora una situación análoga en el resto de los grupos.

Se tiene la certeza de que el embotellamiento no puede durar mucho más; sin embargo, un único helicóptero sobrevuela la retahíla de coches al amanecer, lo que contradice las noticias de que se han desplegado un sinnúmero de medios para resolver la situación del atasco —y de que todo regresará inminentemente a la normalidad—.

La temperatura continúa disminuyendo; la gente anhela matar la espera con el sueño. La mujer del Beaulieu cede en su antipatía y termina por charlar con las monjas. En este punto del hastío, el conductor del Floride deserta. Literalmente deja su coche solo; se lleva una maleta y deja otra atrás, llena de ropa. Por designación de Taunus, uno de los chicos del Simca pasa a encargarse de hacer mover el coche.

Otro acontecimiento significativo que sucede durante esa noche es que el conductor del Caravelle se quita la vida utilizando algún tipo de veneno. Cuando el ingeniero lo descubre, lo transmite a la cúpula de mando. Desde ella, se desechan las opciones de dejar el cadáver al borde de la autopista; asimismo, la de llevarlo al campo —se trataba de evitar represalias por parte de los lugareños, cuyas hostilidades hacia ellos habían ido en aumento—. La solución final consiste en introducir el cadáver en el maletero del Caravelle y sellarlo para evitar el olor de la descomposición; en la tarea se trabaja toda la noche. En esta ocasión, se designa como conductor del Caravelle al hombre del 203; a la mañana siguiente, su hija se entretiene pasando de un coche a otro sus juguetes.

Al día siguiente, se suma a la escasez de agua y alimentos el problema del frío. Este obliga al grupo a hacer inventario de abrigos, mantas y otros recursos para refugiarse de él. Se envía otra expedición hacia el exterior; no obstante, esta no consigue tan siquiera abandonar la calzada («la resistencia exterior era total»; «bastaba salir del límite de la autopista para que desde cualquier sitio llovieran piedras»). La xenofobia ha ido *in crescendo*; la relación entre lugareños y atascados se ha deteriorado por completo. El grupo, la pertenencia a este y la estancia en los límites del territorio ocupado se transforman en los únicos lugares seguros: «en plena noche alguien tiró una guadaña que golpeó el techo del DKW y cayó al lado del Dauphine» (Cortázar, 2011:544-545); el americano del De Soto devuelve la guadaña al campo violentamente, lo cual inquieta a Taunus que, como el ingeniero, todavía esperaba obtener recursos mediante el comercio con el exterior. Con semejante imagen, la sensación de aislamiento en la autopista se multiplica. Es posible atribuir el rechazo exterior al hurto de provisiones que hemos visto que sucede; no obstante, todo se nos narra desde dentro del grupo, de manera que todo carece de explicación alguna.

Llegados a este punto, ninguno de los protagonistas lleva la cuenta de lo que se ha avanzado ni de los días que llevan atascados. Lo único que merece la pena ser cuantificado son las provisiones. Una especie de inflación burlesca multiplica su precio de un día para otro, junto con el misterio de su procedencia.

La chica del Dauphine es cortejada a ratos por el conductor del DKW. El frío continúa aumentando hasta el punto de que nadie quiere salir de los coches, ni siquiera para discutir la situación. Con el uso de la calefacción, las baterías comienzan a agotarse; Taunus decide reservar dos autos para los enfermos.

Se nos explica que aquella hostilidad medioambiental se prolonga durante varias noches; asimismo, que resulta imposible llevar la cuenta de los días porque el tiempo transcurre de forma

desigual para los protagonistas de la aventura. En una noche fría y desoladora, la chica del Dauphine se desmorona; el ingeniero está allí para consolarla y terminan consumando un amor gestado desde el inicio del atasco.

Esa misma noche, el narrador nos cuenta que la esperanza de llegar a París juega a la chica una mala pasada («había creído ver a lo lejos, sobre la derecha, las luces de una ciudad»). En realidad, se trata de una profecía; un anuncio, anticipación o prolepsis sutil, si nos acogemos al análisis de las figuras literarias de Gerard Genette (*Figuras III*, 1989). No es la única profecía que se hace durante el frío invierno. A la mañana siguiente, la niebla es tan espesa que impide corroborar la hipótesis de la chica; ni siquiera permite ver más allá de unos metros. Las noticias de la radio continúan narrando el esfuerzo extremo de las autoridades para liberar la autopista del atasco, pero hace tiempo que nadie las cree. En este punto, una de las monjas delira: «habló del Armagedón, del noveno día, de la cadena de cinabrio» (Cortázar, 2011: 546). La falta de recursos para tratarla frustra al médico, que no tiene más opción que dejarla en uno de los autos con calefacción —reservado para este propósito—.

El tiempo continúa empeorando. Se produce una inmensa nevada; «todo ese día y los siguientes nevé casi de continuo». Para avanzar «había que despejar con medios improvisados las masas de nieve amontonadas entre los autos»; solo los niños («los únicos que no pasaban hambre») han encontrado la forma de continuar siendo lo que son en semejantes circunstancias (Cortázar, 2011:546).

En este punto de la historia, hay que conseguir los bienes al margen completo de cualquier moralidad; dos traficantes tienen el monopolio del mercado y aparecen cada noche con ellos. La ética se reserva para los grupos (las provisiones se distribuían «de acuerdo con el estado físico de cada uno»); más allá de estos, prevalece el instinto de supervivencia («a nadie se le hubiera

ocurrido asombrarse de la forma en que se obtenían las provisiones y el agua»; «lo único que podía hacer Taunus era administrar los fondos comunes y tratar de sacar el mejor partido posible de algunos trueques»). En estas condiciones deplorables, la felicidad se abre camino entre «mantas sucias», «manos de uñas crecidas» y el olor a «encierro y a ropa sin cambiar»; «duraba aquí y allá», como la esperanza o las bromas (Cortázar, 2011:547).

A lo lejos brilla la ciudad que divisó Dauphine; se aproximan lenta y paulatinamente a ella. Las hostilidades entre los grupos aumentan. Se nos narra un enfrentamiento con los de delante que tuvo como pretexto «un tubo de leche condensada» (Cortázar, 2011:547). Desde entonces, las transacciones se limitan al contacto con los traficantes.

Eventualmente el frío comienza a desaparecer; esto es: «después de un periodo de lluvias y de vientos que enervaron los ánimos y aumentaron las dificultades de aprovisionamiento» aún más y que el narrador omite selectivamente (Cortázar, 2011: 548). Como veremos a lo largo del análisis, la omisión es —junto con la prospección (anuncio o prolepsis) y la analepsis— uno de los puntos más significativos de la configuración del tiempo en el relato.

Con la vuelta de los «días frescos y soleados», asistimos a una auténtica renovación de la dimensión pública del tiempo. De nuevo «era posible salir de los autos, visitarse, reanudar las relaciones con los grupos vecinos». Este tiempo nuevo que se reabre invita a los jefes de los grupos a dejar atrás sus diferencias y a acordar una suerte de paz post-invernal. Uno de los traficantes se esfuma dejando al otro el monopolio del mercado. Se abre al mundo de la interpretación las circunstancias de su misteriosa desaparición: ¿Se trata de un ajuste de cuentas entre traficantes? ¿De una repartición del territorio de comercio? ¿Acaso lo han capturado alguno de los grupos locales? ¿Es cosa de los lugareños? ¿Tal vez ha amasado una fortuna suficiente y ha desertado?

Los problemas de abastecimiento han dejado de azotar a los grupos, aunque los líderes se preguntan en silencio qué será de ellos cuando falten los fondos necesarios para adquirirlos. Se dispone de un plan de emergencia para este caso («un golpe de mano» que hiciera «prisionero al traficante» y que le exigiera revelar «la fuente de los suministros»). No obstante, la columna avanza a trechos en esos días y los jefes prefieren no llegar a una solución tan drástica por miedo a «echarlo todo a perder». Tras el devastador invierno fantástico e inexplicable, ya nada sorprende a los protagonistas; ni la muerte de la anciana del ID, ni la idea de tener un hijo con la chica del Dauphine. Vuelven las peleas entre miembros de los grupos, junto con un sinfín de acontecimientos que sucedían «en cualquier momento, sin horarios previsibles» (Cortázar, 2011: 548).

III

En un momento dado, uno de los chicos del Simca comienza a gritar algo confuso desde lo alto del coche. La columna se mueve de nuevo. A diferencia de las ocasiones anteriores, los autos no se detienen más; por el contrario, la velocidad de la filas aumenta a la par que las marchas suben.

El relato adquiere un ritmo frenético. Las columnas se dislocan, las luces nos desorientan y los sonidos de las bocinas vuelven a inundar la carretera. El grupo se desvanece cuanto más territorio se avanza. A la mente del ingeniero acude la idea de llegar a París; cuanto más busca el Dauphine de su amante, más se percata (y con él, el lector) de lo utópico del atasco. El pasado se disuelve sin que quede más de él que su recuerdo; es decir: sus señales simbólicas y los indicios del presente que remiten este como tiempo anterior. A cambio, un presente nuevo se abre con cada kilómetro recorrido. El mundo se mueve muy rápido; en él, la gente «solo se mira hacia adelante» (Cortázar, 2011: 549).

4. LOS SÍMBOLOS DEL CUENTO

Con vistas a los cambios que se producen en el tiempo de la historia, el apartado que sigue está dedicado al análisis de algunos de los símbolos que mantienen su significación y que la amplifican a lo largo del cuento. Debido a las relaciones que unos establecen con otros, el apartado los divide en tres grupos; esta partición permite abarcarlos con una mayor comodidad y efectividad. El primer apartado incluye una somera discusión con la bibliografía crítica, que se ha encargado de analizar ampliamente el simbolismo de los coches.

4.1. LA AUTOPISTA, LOS COCHES Y LA COMUNIDAD

Además de tratarse de los símbolos más obvios, la autopista del sur (que pone nombre al relato) y los coches (mediante los cuales el narrador designa a los personajes) se corresponden con los elementos metafóricos que más insistentemente agrandan el escenario simbólico del cuento.

Comencemos por la autopista. Tras este símbolo se oculta la metáfora del camino de la vida⁴⁵, tan obvia en «La autopista del sur» como desapercibida para la mayor parte de la bibliografía crítica que ha abordado el cuento. El carácter englobante de esta abarca toda la historia, desde el inicio *in medias res* hasta el final abrupto; los personajes nunca salen de ella.

En el inicio del relato, la metáfora del camino de la vida nos sitúa inmediatamente ante la paradoja de la medida del tiempo; el escaso recorrido entre los tramos de esta se identifica con la sensación de inmovilidad del tiempo que tienen los personajes, detenidos en medio de ninguna parte. La autopista hecha para correr nos sitúa también ante el carácter irreversible del tiempo y

⁴⁵ En *Las formas de tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica* (1989), Mijail Bajtín analiza el funcionamiento de esta metáfora en el folklore y la novela griega. La versión que encontramos en «la autopista del sur» varía con respecto a las del cuento folklórico o la novela griega que estudia Bajtín; con todo, nada nos impide identificarla con el *locus* o *topos* contemporáneo del cuento. A pesar de las variaciones, la metáfora es la misma en el sentido de que su funcionamiento es similar; toda la simbología de la historia la explica y ensancha de diversas maneras.

ante la inexorabilidad de este. En un sentido claro, los coches solo van hacia adelante en las autopistas; un cambio abrupto de sentido implica tanto una ruptura de la ordenación coherente de esta como un accidente de dimensiones considerables, dadas las velocidades que alcanzan los coches.

El último elemento metafórico de las autopistas que hay que destacar ahora es el hecho de que estas conecten dos puntos cualesquiera, de manera que en ellas coinciden continuamente personas de procedencias tan distintas como sus lugares de destino. Como los carriles permiten recorrerla ordenadamente en ambos sentidos, se trata de un *locus* perfecto para el mito del eterno retorno. Tal y como lo encontramos en el relato, vamos de un tipo tiempo hacia otro; los personajes atascados retornan a París tras un viaje anterior del que no se nos da cuenta⁴⁶.

Al igual que la autopista, el símbolo del coche es de vital importancia en diversos puntos del cuento. En primer lugar, los coches despersonalizan a los personajes a los que se designa por medio de su marca. Muy en relación con la autopista (o camino universal), el símbolo del coche representa el Yo de los personajes.

Junto con el calificativo con el que el narrador designa a los protagonistas, las marcas de coche establecen a estos como modelos universales del ser que, por otro lado, encontramos repetidos innumerablemente en el atasco; en la mitad del cuento, es significativo que los coches se encuentren agrupados en comunidades y que en estas reine lo heterogéneo. Como nos muestra la historia, tratamos con máquinas diseñadas para recorrer un determinado camino; sin embargo, en mitad del retorno estas se ven estancadas.

⁴⁶ Como mostraré a lo largo del análisis, el papel de la analepsis o retrospectión es tan importante como el de la prolepsis o la elipsis. En conjunto, el uso de los tres recursos no solo nos permite indagar en la configuración extraña del tiempo del cuento; abre numerosas partes del mundo de la historia a la interpretación del lector.

Desde el inicio del cuento, los coches son algo con lo que prácticamente hay que cargar. La marca del coche habilita una lectura de segundo grado de dicho símbolo. Esta es más clara en unos casos que en otros, como vemos que sucede con el Dauphine o los Peugeot. Como explicaba Cortázar en *Clases de Literatura, Berkeley, 1980* la joven conduce un Dauphine porque este es también un nombre de mujer. Los Peugeot, por su lado, cuentan con un número de serie que nos describe el tamaño del vehículo (la centena); igualmente, la generación del mismo (la unidad). Como resultado, sabemos que el ingeniero conduce un coche más amplio y más nuevo que el matrimonio del 203; reservo su lectura simbólica para después.

En la mitad del cuento, los coches abandonan su carácter privado para convertirse en bienes comunales de los colectivos, donde sirven como despensas, hospitales o cabañas. Sucede lo mismo con el Yo de los personajes que estos simbolizan. El ingeniero y el soldado se convierten en los expedicionarios más experimentados, al igual que la joven del Dauphine o el viajante del DKW (que «le hacía la corte a su manera profesional») se transforman en cuidadores de ancianos, niños y enfermos. En uno de los momentos iniciales de la historia, el ingeniero del 404 mira a su alrededor y solo ve marcas de coches; las mismas una y otra vez, repetidas *ad infinitum*.

El ingeniero bajó otra vez para estirar las piernas, cambió unas palabras con la pareja de aire campesino del Ariane que precedía al 2HP de las monjas. Detrás del 2HP había un Volkswagen con un soldado y una muchacha que parecían recién casados. La tercera fila hacia el exterior dejaba de interesarle porque hubiera tenido que alejarse peligrosamente del 404; veía colores, formas, Mercedes Benz, ID, 4R, Lancia, Skoda, Morris Minor, el catálogo completo. A la izquierda, sobre la pista opuesta, se tendía otra maleza inalcanzable de Renault, Anglia, Peugeot, Porsche, Volvo.

Cortázar, 2011:531

En la utopía sobre la autopista de Cortázar, las marcas sirven como elementos tan universalizantes de sus conductores como los calificativos con los que se los nombra a lo largo del

cuento. Al igual que un Dauphine es similar al resto de Dauphines que se producen en la cadena, la joven del Dauphine es similar al resto de jóvenes que se extienden sobre el mundo. La imagen que la chica proyecta a lo largo del cuento se ajusta a un arquetipo tan universal como arcaico; sucede lo mismo con el resto de los personajes de la historia.

La literatura crítica ha abordado ampliamente el símbolo de los coches. En este punto, me interesa traer a colación la interpretación de ellos que hace Martínez Arias. Para el autor, los automóviles están dotados de un poder de alienación que impregna a los atascados; sirviéndose de la teoría marxista, Martínez Arias relaciona dicho poder de alienación con una disminución en la capacidad de acción y del pensamiento de los personajes (Martínez Arias, 2015: 224-225). Mi análisis del símbolo dista sobremanera con respecto del que propone este autor. Es cierto que el inicio del cuento nos muestra un escenario de inacción sumamente agobiante; no obstante, también lo es que dicho escenario cambia por completo en el medio y en el final de la historia. La temprana formación de grupos o la pelea inicial (por el agua de los ancianos) son acontecimientos que nos alejan de la ausencia de capacidad de acción del ser, así como de la disminución en la capacidad de pensamiento de los personajes que argumenta Martínez Arias. La alienación marxista nos parece un escenario forzado para un cuento en el que las máquinas motorizadas se convierten (y muy tempranamente) en hospitales, despensas, puntos de vigilancia o cabañas en las que surge continuamente el amor.

En mi análisis no encontramos a personajes alienados (a la manera marxista) por las máquinas; más bien tratamos con caracteres (agentes y pacientes de la acción) que sufren una experiencia traumática durante el atasco. Las crisis que nos describe el narrador a lo largo del cuento están directamente relacionadas con la configuración extraña del tiempo que encontramos en la historia. Como veremos, el tiempo del mundo del cuento nos presenta una crisis humanitaria

que purifica y transforma a los personajes; la historia los convierte en modelos primordiales y primitivos del ser. En lugar de elegir la naturaleza salvaje (como en los cuentos de Jack London), Cortázar erige su utopía tribal sobre una autopista contemporánea. La marca y el modelo de los coches nos ayudan a conocer mejor detalles del mundo interior de los protagonistas, ya que los automóviles se corresponden con una extensión de ellos.

Otra interpretación interesante del símbolo de los coches la encontramos en el análisis de estos que propone Escudero-Allie. Como hemos visto en el estado de la cuestión, la autora señala como inquietante el hecho de que ninguno de los personajes que aparecen en el relato disponga de un nombre propio. Ciertamente los personajes se identifican y diferencian por medio del coche que conducen y del rol social que desempeñan (las monjas, el ingeniero, el médico, los campesinos; Taunus, el conductor del DKW o el del Caravelle, los jóvenes del Simca, Porsche, Dauphine, etc.) (Escudero-Allie, 2006).

En mi análisis de la voz del narrador, encontramos que solo el hombre del Floride y los del Taunus reciben sistemáticamente el nombre de su coche; asimismo, que lo hacen imitando la costumbre de los jóvenes del Simca de llamarlos así, de manera que tratamos con una de las principales estrategias del narrador para aislarnos dentro de la atmósfera del relato y describirnos la situación como si nosotros —lectores— formásemos parte de ella. Al hablarnos de los personajes por medio de los moteos que estos reciben durante el cuento, el narrador nos muestra una de sus características más claras. A saber: el uso del estilo indirecto libre; la voz del narrador combina rasgos y puntos de vista de los distintos protagonistas.

En cualquier caso, es cierto que encontramos sistemáticamente un apelativo en lugar de un nombre propio (las monjas, el ingeniero, los jóvenes, los niños o los ancianos); también lo es que esta decisión del autor imbuye al cuento en una atmósfera kafkiana, como señala Escudero-Allie.

No obstante, no todos los apelativos tienen que ver con el rol que desempeñan los personajes dentro del grupo.

La interpretación de Llácer del símbolo de los coches se aproxima ligeramente a la de Martínez Arias o Escudero-Alie. Para él, los coches son posesiones materiales de los protagonistas, que son valorados de una forma u otra en función de estos. Para Llácer, el anonimato de los personajes tras sus automóviles sugiere que «cada uno puede ser lector» o personaje «(o ambos)» del atasco (Llácer, 1994:53). Es cierto que los coches son posesiones materiales de los personajes (extensiones suyas, podríamos decir); también lo es que el narrador se sirve de toda una serie de herramientas para aislarnos (al igual que a los protagonistas) en la atmósfera del relato. Ahora bien, no es demasiado importante para la caracterización de los protagonistas el hecho de que conduzcan un coche más lujoso u otro más humilde.

Junto con la metáfora de la autopista, el simbolismo del coche nos conduce irremediabilmente hasta las agrupaciones que se forman en la mitad del cuento. Como pretendo mostrar en el análisis de la sección central, estas no son menos importantes o fundamentales para la interpretación de la historia que los otros dos símbolos que acabo de analizar.

Para empezar, los grupos formados en el medio del cuento nos ofrecen una solución universal para la paradoja de la medida del tiempo que tan insistentemente se nos plantea al inicio de este. Observados los acontecimientos de la historia, comprobamos que los personajes abarcan la unidad de la vida humana desde el comienzo de esta (los niños y el bebé nonato) hasta su final (los ancianos y el enterramiento de los muertos). Frente a la autopista y los coches, que remiten al orden moderno en el que se escenifica la historia, la crisis humanitaria que experimentan los grupos nos sitúa ante el escenario de una acción que es atemporal; por medio de esta, el ser moderno se nos revela como un modo más del ser. El grupo (como conjunto de personajes) representa la

unidad completa del tiempo humano, de manera que la autopista se corresponde con el *locus* simbólico en el que todas las vidas coinciden. La metáfora del camino representa así el recorrido humano básico, universal, cíclico e irreversible.

En el relato, la comunidad dispone de un poder transformador y purificador sobre el individuo; recuerda al de los ritos de iniciación que Eliade analiza en su obra *El mito del eterno retorno* (1949). A este simbolismo contribuye el escenario de catástrofe omitida; la crisis humanitaria que experimentan los protagonistas los devuelve a un estadio mítico y primitivo que es, como el ser moderno, un modo más del ser.

4.2. EL AGUA, LA METEOROLOGÍA Y LA REGENERACIÓN PERIÓDICA DEL TIEMPO

Otro de los elementos cuya significación simbólica es obvia lo encontramos en el agua. A lo largo de la historia, vemos un sinnúmero de ocasiones en las que esta condensa sus dos significados primordiales. Por un lado, la vida y la supervivencia; por el otro, la resurrección, el renacimiento y la purificación del yo. Contemplemos someramente algunos ejemplos.

Al inicio de la segunda parte del cuento nos topamos con la primera pelea; se produce precisamente por el agua que se destinaba a los niños y a los ancianos. Partiendo del significado de su simbolismo obvio —la vida y la supervivencia de los grupos a los que esta se destina—, es tan significativo para la historia que los jóvenes del Simca pierdan la pelea por esta como que se rediman justo después, al ofrecer su tienda y sus colchones a la comunidad. Además de la vida y la supervivencia, el agua simboliza en el ejemplo la resurrección, el renacimiento y la purificación del yo de ambos personajes, que pasan de ser unos maleantes a unos carismáticos compañeros.

El simbolismo arquetípico que subyace al episodio de la lucha por el agua no es otro que el de la cosmogonía: me refiero a la primera lucha; la del dios primordial con el dragón cósmico que hemos visto repetirse en *Historias de cronopios y de famas*. En el relato, la pelea también

funciona como una suerte de iniciación violenta de los jóvenes, inmaduros e inexperimentados en las normas que rigen el nuevo orden del mundo.

Encontramos las dos significaciones del agua que he señalado —la vida y la purificación— cuando observamos cómo el grupo se abastece de ella. La primera es el trueque y el mercado negro; la pugna por el agua es nuevamente una lucha por la supervivencia (su precio aumenta y aumenta a lo largo del cuento). La otra forma de abastecimiento del agua consiste en su recolección cuando esta cae del cielo.

En el menor de los casos, la periodicidad del abastecimiento del agua mediante la lucha y la recolección nos lleva hasta una idea básica y primitiva que concierne al tiempo: me refiero al ciclo de su regeneración natural. En este punto, es importante recordar que los períodos de lluvia no suceden de forma arbitraria en el relato; por el contrario, la meteorología del cuento muestra que estas (o diluvio de vida) se producen tras los dos periodos que exhiben la simbología más claramente atribuible al mito del apocalipsis —en esta tesis: el final del tiempo como tal—.

Las lluvias acuden tras la estación estival: en el insoportable calor que desprende el cielo resuena el mito de la combustión universal (*ekpyrosis*); según nos cuenta Mircea Eliade, este mito «gozó de verdadero crédito entre el siglo I a.C. y el III d.C. en todo el mundo romano-oriental»; lo encontramos repetido en un «considerable número de gnosias derivadas del sincretismo greco-irano-judaico», así como en «la India y en Irán» o en «entre los Mayas del Yucatán o los Aztecas de México» (Eliade, 2001: 55). Tratamos por tanto con un mito universal.

En el cuento, el calor es uno de los elementos más atenuantes —junto con la inacción y la espera— de la sensación de inmovilidad del tiempo; su aparición adquiere los tintes más apocalípticos cuando se nos describe el calor que despiden los coches y la carretera incluso durante

la noche. Se trata de un calor apocalíptico que amenaza la supervivencia de los grupos e impone numerosas dificultades para abastecerse del preciado bien del agua.

El segundo periodo de lluvias se produce tras la estación invernal que obliga a los estancados a refugiarse en sus coches. El temor ahora es el de morir congelados: Taunus decide economizar el uso de la calefacción; reserva algunos coches por si se produce una emergencia sanitaria. La situación apocalíptica se repite y la supervivencia del grupo vuelve a ponerse a prueba; el caso más significativo es el de la anciana, que había enfermado por primera vez durante el verano («Increíblemente la anciana del ID sobrevivía, perdida en un sopor que las mujeres se cuidaban de disipar») (Cortázar, 2011: 547). El agua de la vida, que cae del cielo como lo hacen el calor o la ventisca —simbólicamente: un diluvio de fuego y un diluvio de hielo—, pone fin a un periodo de tiempo para inaugurar otro; perpetúa el ciclo del retorno que eternamente se inicia y llega a su fin.

Dicho de forma escueta, la climatología desplegada por el mundo del cuento nos sitúa ante el arquetipo del año cósmico; y con él, ante el ciclo mitológico de la cosmogonía y del apocalipsis —no en vano, el cuento comienza un domingo por la tarde—. Para Mircea Eliade, el mito del «año sagrado repite sin cesar» el mito de la «Creación»: «el hombre es contemporáneo de la cosmogonía y de la antropogonía» en la medida en la que el «ritual lo proyecta a la época mítica del comienzo» (Eliade, 2001: 18-19).

Una bacante imita mediante sus ritos orgiásticos el drama patético de Dionisos: un órfico repite a través de su ceremonial de iniciación las hazañas originales de Orfeo, etcétera. El sabat judeocristiano es también una *imitatio Dei*. El descanso del sabat reproduce el acto primordial del Señor, pues el séptimo día de la Creación fue cuando Dios «reposó de todas las obras que había hecho».

Eliade, 2001: 18-19

A propósito «La autopista del sur» hay que incidir en la relación que entabla el simbolismo del agua con el mito universal del año sagrado y que Eliade describe en el *Mito del eterno retorno* (1949).

Contemplamos que la creación se produce «al comienzo del año» y que esta es símbolo del «principio de una era nueva» en toda una suerte de ritos antiguos y modernos. Las imágenes de la «cosmogonía acuática», el «diluvio que regenera periódicamente la vida histórica» o la «lluvia» ilustran su carácter conjunto con las ideas de la creación, la regeneración del tiempo y su restauración periódica (Eliade, 2001: 42).

En el mundo del cuento, la idea de la regeneración periódica del tiempo admite lecturas simbólicas de diversos grados. Se trata de un símbolo como la autopista o los coches; el sentido mismo de la historia queda pendiente de su interpretación, por básica que esta sea. En nuestro caso, resulta vital que tratemos a estos elementos como amplificadores del sentido, de la iconicidad y de la legibilidad de la historia. Revisemos de nuevo qué sucede con el agua y con el año magno.

En el cuento, el agua es símbolo de la resurrección y de la supervivencia y lo contemplamos en que es un bien anhelado por todos los protagonistas de la historia. En el caso del ingeniero y de la joven del Dauphine, este anhelo implica un uso higiénico que simboliza la necesidad de renovación o purificación del yo; también es el caso de la pareja de monjas —«a la hora de la siesta, bajo un sol todavía más duro que la víspera, una de las monjas se quitó la toca y su compañera le mojó las sienes con agua de colonia» (Cortázar, 2011: 538)—. El uso y anhelo del agua necesaria para la supervivencia va atada al uso y anhelo de esta en cuanto que sustancia purificadora. El asunto de la higiene caracteriza abiertamente a unos con respecto de otros;

contrastan con los personajes que he hablado otros casos como la pareja de campesinos —no parecen estar molestos con el olor⁴⁷—.

Al igual que en el símbolo del agua, encontramos la idea de un tiempo que se regenera continuamente en el comportamiento de los colectivos que se forman hacia la mitad de la historia. Es significativo que este se asimile al de las tribus nómadas y a las ancestrales. En *El mito del eterno retorno* (1949), Eliade describe cómo «en la mentalidad *primitiva* o arcaica, los objetos del mundo», «como los actos humanos propiamente dichos», carecen de un «valor intrínseco autónomo»; «una piedra será sagrada por el hecho de que su forma acusa una participación en un símbolo determinado, o también porque constituye una hierofanía, posee mana, conmemora un acto mítico, etcétera» (Eliade, 2001: 7).

En el cuento, los objetos y la acción humana ceden ante el tipo de simbolismo descrito por Eliade. Tras la primera parte, estar en el atasco significa vivir y permanecer con vida; es decir, subsistir en un mundo que parece que no tiene fin. En la mitad del cuento, la periodicidad de los actos rituales aporta una notable cantidad de informaciones sobre el tiempo, su paso y su medida. Revisemos algunos ejemplos: las expediciones en busca de agua, las noticias, los contrabandistas, el reparto de las provisiones, etc.

También hacia la mitad del cuento, la forma de los objetos pasa a corresponderse con aquella que le es concedida mediante un uso ritual; el ejemplo de los coches es el más obvio. La acción y la dimensión material del mundo pasan a ser elementos cuya significación intrínseca es nula desde el inicio del cuento —en el que hay que literalmente hay que cargar con los coches—.

⁴⁷ Los campesinos se sitúan en el lado opuesto de otros personajes como Dauphine o el ingeniero. Desde la perspectiva del segundo, el narrador nos describe cómo el olor llega a ser insoportable durante el transcurso de la primera noche: «al olor de la gasolina, persistente en la autopista recalentada, se sumaba ahora la presencia más ácida del hombre» (Cortázar, 2011: 536).

Un elemento revelador lo encontramos en el hecho de que las filas que conforman el atasco se muevan todas al unísono: no son los coches individualmente los que se mueven; más bien es un conjunto que abarca el mundo circundante al ingeniero —literalmente: el mundo de la historia—. En la parte central, los coches son más inmediatamente los hogares que se habitan para el descanso⁴⁸, así como lugares del eterno y periódico retorno de los protagonistas durante la noche.

Algunos de los coches se convierten en despensas de los grupos, así como en refugios contra el calor, el frío u hospitales. Como describe Eliade «el producto bruto de la Naturaleza», al igual que sucede con el «objeto hecho por la industria del hombre», no pueden hallar «su *realidad*» ni «su *identidad*» al margen de la «realidad trascendente» de la que «participan»; «el acto no obtiene sentido, *realidad*, sino en la medida en que renueva» la «acción primordial» de la supervivencia⁴⁹ (Eliade, 2001: 8). La significación y la naturaleza simbólica de los objetos (y acciones) que encontramos en las culturas arcaicas descritas por Eliade amplifican la lectura de los símbolos del cuento; habremos de detenernos más detenidamente en ellas durante el análisis de las partes del relato.

«La autopista del sur» muestra cómo una realidad puede ser transformada en otra; y como esta nueva realidad posee un carácter transformador para los personajes que participan de ella y la hacen posible. El simbolismo más claro aquí es el de la carretera; el elemento opera en el relato como un camino de las pruebas que los protagonistas deben superar. Para muchos de ellos se trata de una iniciación —un laberinto o camino de simbólico del yo—; para otros, simplemente del paso hacia una nueva etapa de la vida.

⁴⁸ Otra metáfora significativa aquí es la del cuerpo como cosa o como patria.

⁴⁹ El asunto ya recuerda a los cuentos de Jack London; consta a propósito de «Reunión» que Cortázar conocía bien la obra del cuentista norteamericano.

Por medio de las funciones que los rituales desempeñan en la comunidad, las acciones de los personajes que participan de ella es otro de los elementos que cede ante el simbolismo descrito por Eliade. Los actos humanos («naturalmente a los que no dependen del puro automatismo») pierden «su significación»; «su valor» deja de corresponderse con «su magnitud física bruta», para quedar atados a «la calidad que les da el ser reproducción de un acto primordial»; es decir: el ser «repetición de un ejemplo mítico». En este sentido claro opera el simbolismo del agua de la resurrección y de la purificación: «la nutrición no es una simple operación fisiológica»; «renueva una comunión» a la par que hace la comunidad por medio del sacrificio de los que pasan hambre y sed para que otros coman y beban (Eliade, 2001:7).

En la parte central del cuento, encontramos otro ejemplo significativo de acción que pierde su valor físico para convertirse en un acto trascendental; me refiero al nombramiento de los líderes. Aunque la llegada de la noche es simbólicamente significativa —el protagonista despierta desorientado—, el acto del nombramiento es el que pone fin a la vieja era; inaugura un mundo nuevo y simboliza la apertura de un nuevo periodo de tiempo.

El antropólogo inglés A. M. Hocart ha estudiado, en una obra brillante y controvertida, *Kingship*, el ceremonial de la entronización del rey en varios pueblos civilizados y «primitivos», comparándolos con los rituales de iniciación (que el autor considera como derivados del escenario ritual real). Se sabe desde hace tiempo que la iniciación es un «nuevo nacimiento» que comporta una muerte y una resurrección rituales. Pero el mérito de Hocart está en haber identificado los elementos de iniciación del ceremonial de la coronación, y de ahí el haber establecido comparaciones sugestivas entre varios grupos de rituales.

Eliade, 2001: 52

Para las sociedades arcaicas examinadas por Eliade, el inicio de un nuevo reinado implicaba siempre un acto que reproducía la cosmogonía como tal. Los ritos de coronación no solo regeneraban el tiempo de la creación; lo reproducían de nuevo (*ex novo*) desde sus orígenes (*ab*

origine): la creación del nuevo cosmos posee la capacidad de reordenar el caos que preexistía (Eliade, 2001: 37; 41).

En el relato, vemos que Taunus se erige como líder mediante un acuerdo colectivo; asimismo, que el líder es el encargado de ejercer como juez (por ejemplo, durante la pelea del ingeniero con los jóvenes del Simca). En alguna ocasión, Taunus ejerce también como tirano — por ejemplo, en la anécdota del fuego clandestino de uno de los grupos de delante; Taunus es el encargado de correr la voz al tiempo que intimida a los miembros del grupo al narrar los hechos—. Taunus es un tirano también en el sentido de que sus decisiones no se llevan a debate abierto ni en el racionamiento de las provisiones ni en a quien se destinan.

Otros ejemplos de actos humanos que renuevan su valor y su significación en los márgenes de la comunidad tribal que surge en la mitad del cuento son las expediciones que se envían hacia el exterior, así como también el cuidado que se da a los niños y a los enfermos. Hemos visto la vertiginosa escalada de violencia que se produce entre el mundo exterior y el microcosmos interior de la autopista: carece de sentido insistir en la noción del sacrificio que supone para los expedicionarios la participación en estas salidas.

4.3. EL HELICÓPTERO Y LA MARIPOSA

La necesidad de regeneración del tiempo la encontramos en diversos símbolos que representan el paso inexorable de la vida. En el medio del relato, el ejemplo más claro es el del helicóptero y el de la mariposa; examinémoslos detenidamente.

Justo antes del final de la primera sección del cuento —cuando el sol por fin se pone («suavemente empezaba a anochecer, el horizonte de techos de automóviles se teñía de lila») — encontramos el símbolo de la mariposa (Cortázar, 2011: 533).

Una gran mariposa blanca se posó en el parabrisas del Dauphine, y la muchacha y el ingeniero admiraron sus alas en la breve y perfecta suspensión de su reposo; la vieron alejarse con una exasperada nostalgia, sobrevolar el Taunus, el ID violeta de los ancianos, ir hacia el Fiat 600 ya invisible desde el 404, regresar hacia el Simca donde una mano cazadora trató inútilmente de atraparla, aletear amablemente sobre el Ariane de los campesinos que parecían estar comiendo alguna cosa, y perderse después hacia la derecha.

Cortázar, 2011: 533

De la irrupción del símbolo en el relato resultan destacables dos elementos. En primer lugar, el contexto en el que aparece; cuando la sensación de asfixia producida por el calor ha comenzado ya a ceder. La imagen de la tarde como ocaso de la vida y ocaso del mundo viene a colación; en ella, el vuelo libre y fugaz de la mariposa simboliza el carácter irrepitible del tiempo, en el sentido latino de la expresión *tempus irreparabile fugit*. La aparición de la mariposa repite otro tópico importante en el cuento, en el sentido de que uno de los jóvenes del Simca intenta atraparla. El gesto evoca un *carpe diem* simbólico; el joven fracasa en su intento de agarrar a la mariposa y de retenerla entre sus manos. En el final del cuento, la desazón que el ingeniero siente ante la prisa de los coches implica una repetición de ambos tópicos.

El segundo aspecto que nos llama la atención es el tremendo contraste que la mariposa provoca en el escenario del cuento. Por un lado, las filas inmóviles de coches (máquinas motorizadas y diseñadas para correr) se alargan interminablemente en el asfalto y que se extienden *ad infinitum* —más allá de lo que abarca la vista y la intuición, con los que se miden los tramos del tiempo y del espacio del atasco—; por el otro, una mariposa solitaria que se pierde en el horizonte en el que anochece —*tempus fugit; carpe diem*—. Lo paradójico del significado de la mariposa emana aquí del contraste entre el mundo natural y el mundo artificial, así como de la coexistencia de ambos en el espacio de la autopista.

Pasemos al símbolo del helicóptero. A pesar de que en un embotellamiento de semejantes dimensiones se preveía un gran operativo («la impresión general era que hasta Corbeil-Essones se avanzaría al paso o poco menos, pero que entre Corbeil y Juvisy el ritmo iría acelerándose una vez que los helicópteros y los motociclistas lograran quebrar lo peor del embotellamiento»), solo uno de estos aparatos aparece y sobrevuela el atasco (Cortázar, 2011: 530). Como la mariposa, el helicóptero aparece al caer la noche. Su paso contrasta con lo que anuncian los medios de comunicación, que repiten una y otra vez que se está llevando a cabo una operación de emergencia para despejar la autopista; el símbolo del helicóptero contribuye al ambiente de descrédito de las noticias, que a estas alturas han perdido toda su credibilidad.

El helicóptero implica una repetición metafórica de la mariposa; a diferencia de esta, se trata de un elemento tan artificial como el asfalto o los automóviles. En contraste con la mariposa, nadie queda impresionado por la belleza del helicóptero. La idea de atraparlo y retenerlo es sencillamente absurda; ni cabe en una mano ni vuela al alcance de nadie.

Llegados a este punto de la historia, las máquinas y el mundo moderno han desplegado ante nosotros una utopía cuyas formas contrastan con el escenario de naturaleza salvaje a la que apunta su intriga y que encontramos por ejemplo en los cuentos de Jack London. Las hermosas alas de la mariposa se han convertido en hélices ruidosas; su vuelo azaroso hacia todos lados ha sido sustituido por otro vertiginoso y hacia adelante (similar, por lo demás, al movimiento de los coches al final de la historia).

En la intriga del cuento, el paso del helicóptero es un índice erróneo de que los atascados se encuentran cerca de su objetivo; aviva la esperanza del fin del calvario cuando este apenas ha empezado a extenderse en el tiempo. En todo caso, ambos símbolos —la mariposa y el

helicóptero— remiten a la existencia de un tiempo externo al individuo y a los colectivos; es decir: un tiempo cuyo curso es irreversible e inexorable, por más detenido que este parezca en el atasco.

5. EL INICIO

La densidad hermenéutica del tiempo narrado en la primera parte de la historia me lleva a dividir el apartado en cuatro puntos: 5.1. LA CONFIGURACIÓN ASFIXIANTE DEL TIEMPO Y LA PARADOJA DE LA MEDIDA, 5.2. LA ESPERANZA, EL TIEMPO DE LA ANGUSTIA Y LA ESPERA, 5.3. LA PARADOJA DE LA MEDIDA DEL TIEMPO y 5.4. EL CALOR ESTIVAL, LA NOCHE Y EL VUELO DE LA MARIPOSA.

5.1. LA CONFIGURACIÓN ASFIXIANTE DEL TIEMPO Y LA PARADOJA DE LA MEDIDA

La configuración del tiempo en la primera parte del cuento puede resumirse en unas líneas si partimos de la base de que tratamos con una representación ordinaria del mismo. Como veremos, este tiempo ordinario será continuamente puesto en cuestión por la intriga del relato, que se resuelve en favor de uno de los aspectos que nos son más conocidos de este (*tempus irreparabile fugit*).

Todo era olor a gasolina, gritos destemplados de los jovencitos del Simca, brillo del sol rebotando en los cristales y en los bordes cromados, y para colmo la sensación contradictoria del encierro en plena selva de máquinas pensadas para correr. El 404 del ingeniero ocupaba el segundo lugar de la pista de la derecha contando desde la franja divisoria de las dos pistas, con lo cual tenía otros cuatro autos a su derecha y siete a su izquierda, aunque de hecho sólo pudiera ver distintamente los ocho coches que lo rodeaban y sus ocupantes que ya había detallado hasta cansarse. Había charlado con todos, salvo con los muchachos del Simca que le caían antipáticos; entre trecho y trecho se había discutido la situación en sus menores detalles, y la impresión general era que hasta Corbeil-Essones se avanzaría al paso o poco menos, pero que entre Corbeil y Juvisy el ritmo iría acelerándose una vez que los helicópteros y los motociclistas logaran quebrar lo peor del embotellamiento. A nadie le cabía duda de que algún

accidente muy grave debía haberse producido en la zona, única explicación de una lentitud tan increíble. Y con eso el gobierno, el calor, los impuestos, la vialidad, un tópico tras otro, tres metros, otro lugar común, cinco metros, una frase sentenciosa o una maldición contenida.

Cortázar, 2011: 530

Se aprecia en el fragmento cómo en la primera parte del cuento la configuración del tiempo es asfixiante y como está atada la representación ordinaria del mismo que nos plantea la paradoja de su medida; el mundo del texto y el tiempo representado por él se articulan como algo sumamente caótico y confuso. Apenas desde el inicio de la historia el narrador ya ha conseguido aislarnos en la perspectiva que los personajes tienen sobre el asunto.

Si hemos de describir de alguna manera el tiempo narrado en la primera parte, este sin duda se resume mediante la forma asfixiante de los instantes descritos. Se trata de un tiempo cuyo paso se anhela, mientras que el anhelo mismo no hace sino alargar la sensación de que este no transcurre. Comprendemos que se trata de una representación del tiempo ordinario —tal y como lo experimentan los personajes— en la medida en la que todos hemos experimentado cómo la espera puede alargar eternamente el transcurso de unos minutos.

En una primera lectura del cuento, la anticipación del extracto (el fin del atasco tras alcanzar los límites de la primera ciudad, que contra todo pronóstico se cumple) pasa desapercibida para nosotros; junto con la elipsis u omisión, la importancia del recurso de la proyección es clave para comprender cómo el autor juega con el lector y sus expectativas en torno a lo desconocido.

A la configuración asfixiante del tiempo que encontramos en la primera parte contribuyen símbolos tales como el calor o la inacción. Estos complementan por igual a la paradoja de la medida; inútil y frustrantemente, los personajes toman los tramos avanzados de autopista como puntos de referencia para calcular lo que falta por llegar a París.

Durante la víspera, el creciente calor del sol y su aparente inmovilidad en el cielo acentúan el agobio. Desprovistos de su utilidad ordinaria, el símbolo del reloj o las frecuencias de radio avivan la paradoja y nos aíslan en la inacción del mundo de la historia. La voz del narrador nos somete al interior del atasco; nos aísla en la imagen de un mundo vastamente inabarcable. El mundo y el tiempo en el que nos sitúa el narrador está anclado a la perspectiva del ingeniero, que experimenta una náusea existencial que es igualmente simbólica.

5.2. LA ESPERANZA, EL TIEMPO DE LA ANGUSTIA Y LA ESPERA

Para iniciar el análisis de la primera parte hay que señalar que las esperanzas que los personajes tienen de llegar a París condicionan las formas con las que el narrador nos describe el transcurso del tiempo. Se trata de un tiempo de la esperanza, así como un tiempo de la angustia y de la impaciencia; es decir: un tiempo de la espera.

Al principio la muchacha del Dauphine había insistido en llevar la cuenta del tiempo, aunque al ingeniero del Peugeot 404 le daba ya lo mismo. Cualquiera podía mirar su reloj pero era como si ese tiempo atado a la muñeca derecha o el *bip bip* de la radio midieran otra cosa, fuera el tiempo de los que no han hecho la estupidez de querer regresar a París por la autopista del sur un domingo de tarde y, apenas salidos de Fontainebleau, han tenido que ponerse al paso, detenerse, seis filas a cada lado (ya se sabe que los domingos la autopista está íntegramente reservada a los que regresan a la capital), poner en marcha el motor, avanzar tres metros, detenerse, charlar con las dos monjas del 2HP a la derecha, con la muchacha del Dauphine a la izquierda, mirar por el retrovisor al hombre pálido que conduce un Caravelle, envidiar irónicamente la felicidad avícola del matrimonio del Peugeot 203 (detrás del Dauphine de la muchacha) que juega con su niña y hace bromas y come queso, o sufrir de a ratos los desbordes exasperados de los dos jovencitos del Simca que precede al Peugeot 404, y hasta bajarse de los altos y explorar sin alejarse mucho (porque nunca se sabe en qué momento los autos de más adelante reanudarán la marcha y habrá que correr para que los de atrás no inicien la guerra de las bocinas y los insultos), y así llegar a la

altura de un Taunus delante del Dauphine de la muchacha que mira a cada momento la hora, y cambiar unas frases descorazonadas o burlonas con los dos hombres que viajan con el niño rubio cuya inmensa diversión en esas precisas circunstancias consiste en hacer correr libremente su autito de juguete sobre los asientos y el reborde posterior del Taunus, o atreverse y avanzar todavía un poco más, puesto que no parece que los autos de adelante vayan a reanudar la marcha, y contemplar con alguna lástima al matrimonio de ancianos en el ID Citroën que parece una gigantesca bañera violeta donde sobrenadan los dos viejitos, él descansando los antebrazos en el volante con un aire de paciente fatiga.

Cortázar, 2011: 529

Del extracto señalado, hay que destacar el contraste entre los puntos de vista de la muchacha del Dauphine y del ingeniero. A pesar de que el narrador desarrolla más ampliamente su voz mediante la perspectiva del segundo, la impaciencia de la primera es tangible a lo largo de las descripciones que se nos hacen de la escena inicial; el uso del estilo indirecto libre es la clave del asunto.

Hastiado del poco margen de acción del que dispone desde su asiento, el ingeniero baja del coche para explorar los alrededores y estirar las piernas; cada vez que esto sucede, la impaciencia de sus vecinos de atrás le impide alejarse demasiado del auto. La inquietud de los atascados contrasta con la quietud del mundo. La ansiedad que sienten los conductores la vemos también en la actitud de la joven del Dauphine, que no para de mirar el reloj aunque paradójicamente no tiene a nadie esperándola en París, como tampoco tiene ningún quehacer urgente que explique su prisa. El contraste y la paradoja resumen perfectamente el estado de ánimo general; se trata de la atmósfera inicial en la que se encuentran inmersos los protagonistas. La paciencia exige un esfuerzo extra en este estadio del atasco.

5.3. LA PARADOJA DE LA MEDIDA DEL TIEMPO

En el extracto señalado en el apartado anterior hemos visto cómo la quietud del mundo se nos narraba pareja a la sensación de inmovilidad del tiempo; la segunda se hace corresponder con lo poco que se avanza en los tramos en los que los coches se mueven. Como he adelantado, el narrador nos introduce así la paradoja de la medida del tiempo.

En la atmósfera del relato, la inacción se suma a la inmovilidad de las filas y al bochorno; la ansiedad hace el resto. Al estar más tiempo parados que en movimiento, la sensación de inmovilidad de las filas altera la percepción del transcurso del tiempo de los personajes, para los que este parece interrumpirse o dilatarse eternamente; el patrón coincide con el continuo detenerse de los coches. Por su lado, la chica del Dauphine no para de mirar el reloj; su mente está absorta en la inmovilidad, así también en la espera de que el atasco termine. La sensación del transcurso del tiempo es subjetiva y la impaciencia la alarga; el tránsito de veinte minutos puede asimilarse al de más de una hora, como parece sucederle a la joven.

Más adelante, el narrador señala lo siguiente: «era tan poco lo que podía hacerse que las horas acababan por superponerse, por ser siempre la misma en el recuerdo» (Cortázar, 2011: 535). Como personaje, el ingeniero está tan visiblemente inadaptado a lidiar con el tiempo del cuento como la chica; no obstante, parece más consciente que esta de que los relojes y aparatos que miden las frecuencias, por más útiles que resulten para gestionar las horas y tiempos de la acción, son inútiles ahora ya que no pueden medir ni describir la insoportable sensación del no-transcurso del tiempo que producen la ansiedad y la inacción.

Como ya he señalado, con el espacio sucede lo mismo que con los intervalos regulares del reloj o «el *bip bip* de la radio»; sirven para medir «otra cosa» distinta que el tiempo de los atascados, que es subjetivo en la medida en la que cada cual lidia con la espera de una forma distinta (Cortázar, 2011: 529). Mediante los elementos señalados, la paradoja de la medida del

tiempo se despliega una y otra vez ante nosotros; en la mitad del cuento, los personajes asumen la paradoja en lugar de resistirse a ella o enfrentarla, de manera que el contraste entre el escenario inicial y el que encontramos en la parte central es sumamente significativo.

5.3.1. EL ESPACIO, LA ACCIÓN Y LA MEDIDA DEL TIEMPO

En este apartado vamos a detenernos a examinar cómo lidian los personajes con el angustioso tiempo de la espera. En paralelo, revisaremos cómo el mundo del texto impone la paradoja de la medida del tiempo mediante la idea del movimiento en el espacio. El atasco de los personajes en una autopista diseñada para correr nos da suficiente contexto de lo metafórico de la paradoja.

Contemplemos primero cómo experimentan los personajes el tiempo de la espera, así como la angustia que crea la esperanza de llegar a París.

A las dos monjitas del 2HP les hubiera convenido tanto llegar a Milly-la-Forêt antes de las ocho, pues llevaban una cesta de hortalizas para la cocinera. Al matrimonio del Peugeot 203 le importaba sobre todo no perder los juegos televisados de las nueve y media; la muchacha del Dauphine le había dicho al ingeniero que le daba lo mismo llegar más tarde a París pero que se quejaba por principio, porque le parecía un atropello someter a millares de personas a un régimen de caravana de camellos.

Cortázar, 2011: 530-531

En el extracto señalado, el narrador nos muestra que la espera es la forma más básica con la que los protagonistas lidian con el discurrir del tiempo. Esta motiva cálculos inútiles en torno al avance del grupo, así como nos revela que el espacio recorrido —como en el discurrir de la aguja a través de los tramos del reloj— no es un elemento con el que se pueda medir la experiencia subjetiva que los personajes tienen de este. Más adelante en el párrafo, se produce un avance significativo de las filas. Se recorren cincuenta metros, frente a los tramos de tres metros en los

que se venía avanzando; la sensación del tiempo que aún hay que esperar para el deseado fin del atasco se acorta. El narrador juega con este procedimiento continuamente: como los atascados, desconocemos cuánto va a durar el asunto; precomprendemos con ellos que este llegará en algún momento a su fin. En este estadio del relato no imaginamos todavía que la duración del atasco se corresponde con la extensión de la totalidad de la acción de la historia; la paradoja de la medida del tiempo se aplica a la duración del embotellamiento en la medida en la que el narrador nos contagia las expectativas que los personajes tienen de que este termine. Y es significativo que en el desenlace de la historia se reproduzca este mismo juego con las expectativas y que suceda a la inversa: el desembotellamiento del final nos coge tan por sorpresa como a los personajes porque seguimos inmersos en su horizonte de expectativas; más concretamente en el final, nos percatamos de lo radicalmente que este ha cambiado —esto es: del desvío que se produce en la espera, orientada en el inicio a la llegada a París; y en el final, simplemente encaminada a la esperanza de una regeneración del tiempo (por ende, de un tiempo mejor).

He señalado que una dicotomía entre el tiempo interior que experimentan los personajes y el tiempo exterior y desconocido que rodea a la acción narrada alimenta sustancialmente la paradoja de la medida del tiempo; lo vemos en la imposibilidad de medir el tiempo interior tomando al mundo exterior como punto de referencia. Observemos de cerca algunos ejemplos y contemplemos el papel que juega el espacio en el asunto.

Nos ocupa primero la anécdota de la «copa de un plátano solitario». En la primera sección, son varios los personajes que la divisan; primero, el conductor del Taunus la toma como referencia para calcular el tramo de distancia y de tiempo que todavía falta por recorrer para llegar a la ciudad. Después, la copa es utilizada como punto de referencia externo al mundo interior de la autopista por la muchacha del Dauphine. El final del episodio es significativo; la copa del «plátano» —«si

no era un castaño» nos dice el narrador, adoptando rasgos de la voz de esta e introduciendo un elemento de subjetividad en la escena— «había estado en la misma línea» que el coche de la joven «durante tanto tiempo que ya ni valía la pena mirar el reloj pulsera para perderse en cálculos inútiles» (Cortázar, 2011: 531). Tanto la joven como el conductor del Taunus se resignan a la paradoja; desisten, como el ingeniero, en sus intentos de medir el tiempo o calcularlo.

El inicio del siguiente párrafo —«no atardecía nunca»— nos introduce de lleno en la ansiedad colectiva de los personajes. Como he señalado anteriormente, el sol y sus efectos multiplican la angustia y la sensación de inmovilidad. Desde la perspectiva del ingeniero, el mundo exterior también se toma como punto de referencia para expresar y cuantificar el tiempo interior que experimenta el personaje: la sensación de inmovilidad se expande con el monótono dibujo de lo que hay alrededor («veía colores, formas, Mercedes Benz, ID, 4R, Lancia, Skoda, Morris Minor, el catálogo completo»; «sobre la pista opuesta, se tendía otra maleza inalcanzable de Renault, Anglia, Peugeot, Porsche, Volvo»; «era tan monótono» que, al tanto de contemplarlo, «no quedaba nada mejor que volver al 404», donde tocaba «reanudar la misma conversación sobre la hora, las distancias y el cine con la muchacha del Dauphine»). El escenario simbólico inicial es significativo ya que nos muestra la situación de crisis que experimenta el personaje; «la vibración del sol sobre la pista y las carrocerías dilataba el vértigo hasta la náusea» (Cortázar, 2011: 531). Como he señalado, son relevantes para el análisis del tiempo los símbolos de la náusea y del calor que asfixia y agobia.

Contra todo pronóstico, el hecho de ver una y otra vez siempre lo mismo tiene algunas ventajas.

Los anteojos negros, los pañuelos con agua de colonia en la cabeza, los recursos improvisados para protegerse, para evitar un reflejo chirriante o las

bocanadas de los caños de escape a cada avance, se organizaban y perfeccionaban, eran objeto de comunicación y comentario.

Cortázar, 2011: 531

El extracto señalado muestra a unos personajes que poco a poco se han resignado y que van aprendiendo a lidiar con el tipo de tiempo que los envuelve. Dicho de otra manera: los personajes se observan, se comunican y colaboran unos con otros, de manera que la acción práctica y el aprendizaje resultan en el beneficio general de los atascados. Sus condiciones mejoran a medida que pasa el tiempo y se adaptan a ellas; es decir, cuando aprenden y por tanto conocen el tiempo. En el contexto actual de la historia, el carácter experiencial de la acción se muestra como la fórmula más efectiva de lidiar con el calor, del que es posible protegerse; igualmente, contra la inacción y la angustia general que se deriva de ella. Juegan todavía contra el surgimiento de un tiempo de la acción los bocinazos, que interrumpen los paseos y las charlas con las que la inacción se combate precariamente.

5.3.2. EL AISLAMIENTO, LAS CAUSAS Y LA EXTENSIÓN DEL EMBOTELLAMIENTO

En la primera sección del relato existe una intriga en torno a las causas del embotellamiento. Es significativo que esta comience al inicio del cuento, así como lo es que el asunto pase a un segundo plano y se esfume justo en la mitad.

La intriga en torno al origen del atasco la encontramos en el siguiente extracto:

A veces llegaba un extranjero, alguien que se deslizaba entre los autos viniendo desde el otro lado de la pista o desde la filas exteriores de la derecha, y que traía alguna noticia probablemente falsa repetida de auto en auto a lo largo de calientes kilómetros. El extranjero saboreaba el éxito de sus novedades, los golpes de portezuelas cuando los pasajeros se precipitaban para comentar lo sucedido, pero al cabo de un rato se oía alguna bocina o el arranque de un motor, y el extranjero salía corriendo, se lo veía zigzaguear entre los autos para reintegrarse al suyo y no quedar expuesto a la justa cólera de los demás. A lo

largo de la tarde se había sabido así del choque de un Floride contra un 2HP cerca de Corbeil, tres muertos y un niño herido, el doble choque de un Fiat 1500 contra un furgón Renault que había aplastado un Austin lleno de turistas ingleses, el vuelco de un autocar de Orly colmado de pasajeros procedentes del avión de Copenhague. El ingeniero estaba seguro de que todo o casi todo era falso, aunque algo grave debía haber ocurrido cerca de Corbeil e incluso en las proximidades de París para que la circulación se hubiera paralizado hasta ese punto.

Cortázar, 2011: 532

En primer lugar hay que señalar que los denominados extranjeros son en realidad gente que procede de las zonas del embotellamiento a las que la vista no llega⁵⁰. Es importante decir también que todas las noticias que llegan plantean como posible causa del atasco un escenario de muerte y caos de importantes dimensiones. Asimismo, es significativo cómo la elipsis omite selectivamente determinadas informaciones, de manera que la idea de una verdad exterior se vuelve confusa. Desde la perspectiva del ingeniero, la voz del narrador nos informa de que las noticias que traen los extranjeros carecen de credibilidad; la verdad del mundo exterior se muestra paradójica cuanto más se nos introduce en la experiencia interior del mundo de los personajes.

Conforme avanza el cuento, el envío y la llegada periódica de mensajeros (junto con otros actos rituales) constituye una forma efectiva de medir el tiempo y de lidiar con él. Las informaciones sobre el tiempo que aportan los extranjeros no tienen que ver con las noticias que estos traen; estas son contradictorias entre sí, de manera que la idea de la catástrofe natural se impone por no entrar en conflicto con las demás. Los mensajeros nos informan del tiempo de la historia en la medida en la que nos muestran un tiempo rutinario en el que estos aparecen.

En el episodio que muestro a continuación observamos cómo las noticias pierden su significación conforme su novedad se desvanece. La importancia de las noticias se esfuma tan pronto como estas se vuelven monótonas y conocidas por todos.

⁵⁰ El autor señala este mismo aspecto en *Clases de literatura, Berkeley, 1980*.

El ingeniero anda fuera de su coche, estirando las piernas y charlando un «poco de todo» con las personas de los autos cercanos, cuando el conductor del DKW sale de su coche «para contarles que alguien había llegado un rato antes con la noticia de que un Piper Cub se había estrellado en plena autopista»; se trataba de un accidente con «varios muertos». El escenario de muerte y caos del que he hablado antes se repite sin que este perturbe lo más mínimo al ingeniero, de cuya perspectiva nos da cuenta la voz del narrador. De pronto, el personaje escucha «un coro de bocinas»; mientras regresa a su auto, se detiene brevemente para relatar «las novedades a los dos hombres del Taunus y al matrimonio del 203» (Cortázar, 2011: 533). Una vez dentro del coche, el narrador salta de la perspectiva del ingeniero a la de la chica (que recibe la explicación más detallada del asunto que el protagonista habría reservado para ella) y vuelve hacia la del ingeniero, de manera que se nos describe el transcurso de una conversación. El uso del estilo indirecto libre es clave porque permite al narrador saltar desde la perspectiva de un personaje a la de otro. No existen diálogos en el cuento; todas las conversaciones se nos refieren de esta forma.

Al americano el Piper Cub lo tenía profundamente sin cuidado, y también al ingeniero que oyó un coro de bocinas y se apresuró a regresar al 404, transmitiendo de paso las novedades a los dos hombres del Taunus y al matrimonio del 203. Reservó una explicación más detallada para la muchacha del Dauphine mientras los coches avanzaban lentamente unos pocos metros (ahora el Dauphine estaba ligeramente retrasado con relación al 404, y más tarde sería al revés, pero de hecho las doce filas se movían prácticamente en bloque, como si un gendarme invisible en el fondo de la autopista ordenara el avance simultáneo sin que nadie pudiese obtener ventajas). Piper Cub, señorita, es un pequeño avión de paseo. Ah. Y la mala idea de estrellarse en plena autopista un domingo de tarde. Esas cosas.

Cortázar, 2011: 533

Durante la noche vuelven los «extranjeros», «con más noticias, tan contradictorias como las otras ya olvidadas». Las nuevas desmienten que el Piper Cub se hubiera estrellado; en su lugar

se habría tratado «planeador piloteado por la hija de un general». Otras noticias afirman que el supuesto «furgón Renault» efectivamente habría «aplastado un Austin, pero no en Juvisy sino casi en las puertas de París». Más muerte y destrucción. Otras noticias sugieren que «la autopista había cedido a la altura de Igny y que cinco autos habían volcado al meter las ruedas delanteras en la grieta». El mundo exterior impone el caos y la incertidumbre. Como en los otros casos, se propaga la idea de una «catástrofe natural», que levanta tanta indiferencia en el ingeniero como en los demás (Cortázar, 2011: 534). La incertidumbre de la información que nos trae el mundo exterior es tal no solo por lo contradictorio de esta; ninguna de las respuestas posibles que se nos dan responde a la gran pregunta ¿Cuánto durará el atasco? La idea de la catástrofe natural, del caos y la muerte son los símbolos del trasfondo terrible sobre el que los protagonistas se sobreponen.

El severo hincapié que se hace en el asunto de la monotonía es una de las herramientas con las que el narrador nos aísla de cualquier perspectiva del mundo exterior. La sensación de aislamiento aumenta en la medida en la que la información que este nos proporciona siempre está filtrada (de una forma u otra) por aspectos relativos a la voz de los personajes, cuya experiencia con respecto del mundo exterior es confusa.

En el inicio del cuento, el debate en torno a las hipotéticas causas del embotellamiento está relacionado con la espera que se crea en torno a la noción del final del atasco, ya que convierte a este punto en algo hipotético. El origen del embotellamiento y la llegada a París son dos puntos de referencia temporales que quedan fuera de lo narrado por la historia. En este sentido, el cuento empieza *in medias res*; es decir: en mitad de un atasco que ya se ha prolongado durante tantas horas que lo único que se puede hacer es lo mismo que se ha hecho incontables veces — literalmente: «detenerse y arrancar y bruscamente clavar el freno y no salir nunca de la primera velocidad»; no pasar más que «de la primera al punto muerto, freno de pie, freno de mano, stop, y

así otra vez y otra vez y otra» (Cortázar, 2011: 532)—. La historia termina con un final abrupto; la llegada a la ciudad parece inminente pero nunca se nos describe.

En la segunda sección del cuento, la intriga en torno a las causas del atasco ha cesado hasta desaparecer por completo. Por medio de los juegos con el tiempo que nos plantea el narrador, la fantasía encuentra una vía para abrirse camino en la historia, en apariencia perfectamente realista. La crisis que experimentan los personajes del cuento exige que estos se resignen al mundo; el primer paso implica también una renuncia a la veracidad del exterior. Llegados a este punto del cuento, el narrador nos ha aislado completamente; hace que formemos parte de lo que sucede en el atasco.

5.4. EL CALOR ESTIVAL, LA NOCHE Y EL VUELO DE LA MARIPOSA

Para concluir con el análisis de la primera parte vamos a detenernos en el simbolismo de dos de sus escenas finales. Antes de centrarnos en ellas, es necesario señalar que estas cobran su sentido más pleno en el contexto de calor agobiante y de inmovilidad que ha ocupado la tarde. El tiempo ambiental es uno de los símbolos más importantes del mundo del cuento; las estaciones del año y su transcurso ordenado en un ciclo nos llevan desde la paradoja de la medida del tiempo hasta la representación del mito del Año Magno, con todo su simbolismo latente.

Hemos visto que «el calor de agosto» constituye uno de los ingredientes del cóctel de exasperación del inicio. Según nos cuenta el narrador, este «se sumaba a ese tiempo a ras de neumáticos» y contribuye a que la sensación de «inmovilidad fuese cada vez más enervante» (Cortázar, 2011: 530). Como elemento, el calor castiga con su hostilidad; su angustiosa monotonía tiene la capacidad de acentuarse y de dilatar el tiempo. Sus efectos resultan cada vez más molestos para los protagonistas; el calor se asocia a la idea de un tiempo que se dilata: un tiempo cuyo transcurso se alarga por medio de la angustia y de la espera.

Los campesinos del Ariane, que tenían una granja del lado de Montereau y conocían bien la región, contaban de otro domingo en que el tránsito había estado detenido durante cinco horas, pero ese tiempo empezaba a parecer casi nimio ahora que el sol, acostándose hacia la izquierda de la ruta, volcaba en cada auto una última avalancha de jalea anaranjada que hacía hervir los metales y ofuscaba la vista, sin que jamás una copa de árbol desapareciera del todo a la espalda, sin que otra sombra apenas entrevista a la distancia se acercara como para poder sentir de verdad que la columna se estaba moviendo aunque fuera apenas, aunque hubiera que detenerse y arrancar y bruscamente clavar el freno y no salir nunca de la primera velocidad, del desencanto insultante de pasar una vez más de la primera al punto muerto, freno de pie, freno de mano, stop, y así otra vez y otra vez y otra.

Cortázar, 2011: 532

En el caso señalado, el sol está a punto de ponerse; no obstante, el devastador efecto de este durante horas y horas es suficiente en este punto para expandir la exasperación. En la escena se refuerza la paradoja de la imposibilidad de medir el tiempo mediante el movimiento del sol; se hace de noche y, después de todo el día, el atasco no cesa. En un sentido simbólico, la fuerza con la que el calor golpea la autopista —aun cuando el sol que lo produce hace tiempo que no está— implica un tiempo que se ha paralizado por más que su transcurso continúe. La resonancia del arquetipo de la combustión universal (el fin del mundo por medio del fuego, que cae del cielo para consumirlo todo y reducirlo a cenizas) no es tampoco ajena al simbolismo que se despliega a lo largo de la historia; en el inicio del cuento, el golpe de calor representa un estadio apocalíptico del tiempo; se trata del fin de este, del orden y del mundo, que precisan una regeneración y una restauración para que vuelvan a ser comprendidos como tal.

En el final de la primera sección irrumpe el símbolo de la mariposa. Ya he señalado cómo su aparición se relaciona con el símbolo del ocaso y con los tópicos del *carpe diem* y del *tempus irreparabile fugit*. También he mostrado cómo el helicóptero que aparece en la parte central supone el reverso del símbolo de la mariposa; asimismo, que ambos refieren la existencia de un tiempo

externo al mundo de la autopista, que parece haberse detenido. Tras la aparición de la mariposa se hace de noche y las filas realizan el «primer avance importante» de las últimas horas («casi cuarenta metros»). Encontramos entonces que el ingeniero ha cedido a la costumbre general de tratar de calcular el tiempo de acuerdo con el avance de los coches: «miró distraídamente el cuentakilómetros, la mitad del 6 había desaparecido y un asomo del 7 empezaba a descolgarse de lo alto». Como los demás, ha sucumbido a la paradoja de la medida del tiempo. El personaje mira a su alrededor y encuentra que cada cual lidia con él lo mejor que puede («casi todo el mundo escuchaba sus radios»; «los del Simca la habían puesto a todo trapo y coreaban un *twist* con sacudidas que hacían vibrar la carrocería»; «las monjas pasaban las cuentas de sus rosarios»; el niño y la joven del Dauphine ceden al sueño, despreocupados por un nuevo avance) (Cortázar, 2011: 534). Antes de ceder al sueño, la idea de tachar una página de la agenda pasa por la mente del personaje; la cuestión permitiría llevar un registro histórico del tiempo, pero el ingeniero renuncia a la tarea.

En algún momento el ingeniero pensó en tachar ese día en su agenda y contuvo una risotada, pero más adelante, cuando empezaron los cálculos contradictorios de las monjas, los hombres del Taunus y la muchacha del Dauphine, se vio que hubiera convenido llevar mejor la cuenta

Cortázar, 2011: 535

Nótese la sutil función proléptica del enunciado, que adelanta al lector que el atasco va para largo; que pueden ser días o meses pero que nadie sabrá cuanto, ni siquiera aquel que pretenda contar el tiempo con una relectura. Tratamos con la paradoja de la medida del tiempo a la par que con una prolepsis significativa para la configuración de este.

De vuelta a la primera noche, las radios locales interrumpen sus transmisiones. El conjunto de la autopista consigue llegar «a un acuerdo tácito para descansar» —«hasta el amanecer la columna no se movió»—. Cada cual se sirve entonces de sus recursos para acomodarse («los

muchachos del Simca sacaron unas camas neumáticas y se tendieron al lado del auto»; «el ingeniero bajó el respaldo de los asientos delanteros del 404 y ofreció las cuchetas a las monjas, que rehusaron»). Finalmente, el ingeniero cede un sueño «demasiado cerca de la vigilia», del que se despierta abruptamente («sudoroso e inquieto, sin comprender en un primer momento dónde estaba») (Cortázar, 2011: 535-536). Al protagonista de «Reunión» le sucede algo similar en un sueño que se simboliza el renacimiento del yo.

El ingeniero descubre bultos en la oscuridad e intuye que son personas que se aproximaban a los límites de la autopista para aliviar sus necesidades. Imita su comportamiento y antes de volver a su coche, contempla el vacío inmóvil de la escena; «no había setos ni árboles, solamente el campo negro y sin estrellas, algo que parecía un muro abstracto limitando la cinta blanca del macadam con su río inmóvil de vehículos» (Cortázar, 2011: 536). No debe pasar desapercibida la simbología que despliega la noche; se trata de un elemento de eventual liberación del calor, así como de un momento de purgación del cuerpo. También es significativa la metáfora del río de coches del extracto que acabo de señalar. El río es un elemento cargado del agua que, en el cuento, simboliza más inmediatamente la vida (el agua que se bebe; el agua que termina con el diluvio catastrófico). El río de coches que contempla el ingeniero complementa la metáfora del camino de la vida; la ensancha mediante la paradoja de la imposible inmovilidad del curso de un río.

6. EL MEDIO

De nuevo, la densidad hermenéutica de la configuración del tiempo me lleva a dividir el apartado dedicado a la parte central del cuento en cuatro puntos: 6.1. LA CONFIGURACIÓN EXTRAÑA DEL TIEMPO, 6.2. LA COSMOGONÍA, EL APOCALIPSIS Y EL MITO DE LA REGENERACIÓN DEL TIEMPO, 6.3. EL CARÁCTER RITUAL DE LA ACCIÓN y 6.4. EL CARÁCTER ARQUETÍPICO DE LOS PERSONAJES.

6.1. LA CONFIGURACIÓN EXTRAÑA DEL TIEMPO

Cuando confrontamos la configuración del tiempo en la segunda parte del cuento con respecto de la primera, lo que más inmediatamente acude a nuestra cabeza es cómo el monótono paso de los instantes —que devenían en horas en el inicio— se convierte en el corazón del relato en un transcurso de horas llenas de acontecimientos significativos. En este mismo sentido, las horas devienen en días que se suceden ordenadamente sin que el atasco termine. Perdida la cuenta de estos, vemos que el calor se esfuma para ser sustituido por las lluvias, el frío y, eventualmente, la nieve que hay que despejar para que sea posible el avance los coches. En este contexto, la percepción del tiempo de los personajes termina por dislocarse por completo. La espera de estos ya no es relativa al movimiento monótono de las filas del atasco; lo que esperan es la llegada de los abastecimientos y del sopor de la noche. El transcurso de los días deviene en estaciones, que se suceden unas a otras hasta completar el año bio-cósmico, con sus ciclos lunar y solar. Los personajes mueren, o simplemente desaparecen sin que se nos de la menor información sobre lo que fue de ellos.

Tras renunciar a erigirse él mismo como líder del grupo, el ingeniero pasa a participar de un tiempo bien distinto del que he descrito en el apartado anterior. En un sentido claro, su tiempo deja de pertenecerle plenamente a él y pasa a hacerlo a todos los demás. Lo mismo sucede con el tiempo del resto de los protagonistas, que se ven obligados a interactuar entre sí, a colaborar y a ceder porciones de este a la atención y al cuidado de las personas que forman parte de las denominadas células del atasco.

En la parte central de la historia, la renuncia a participar del tiempo comunitario que surge implica una renuncia a la participación en el momento presente y, por ende, en el tiempo de la vida. Con dos ejemplos: Floride, a quien se denomina desertor, y el conductor del Caravelle, que se quita la vida. En medio de la soledad y del aislamiento en el que se ven inmersos los atascados,

la acción comunitaria y la participación en este tiempo nuevo (que pertenece a todos y cada uno de ellos) se nos plantea como uno de los aspectos que más sólidamente contribuyen al carácter utópico del cuento.

En la sección central del relato, el tiempo comunitario adquiere las formas de una crónica de lo más particular. En ella se combinan los puntos de vista de los distintos personajes, que toman posesión momentánea de la voz del narrador; por medio del uso del estilo indirecto libre, Cortázar crea un ente que nos habla combinando las voces de la comunidad. A través de la crónica, se nos refieren acontecimientos rutinarios como actos significativos y viceversa; los eventos más alocados del cuento se nos describen como acontecimientos rutinarios⁵¹.

En «Narrative Time» (1980), Paul Ricoeur se sirve de la filosofía de Heidegger para ilustrar cómo la crónica, al describir una aventura, revela el carácter público del tiempo humano.

In imposing the narrative form on repetition, the chronicle also imposes the priority of the communal form of destiny on the private form of fate. In other words, narrativity, from the outset, establishes repetition on the plane of being-with-others. My analysis of narrative on the level of within-time-ness anticipated this conclusion. The narrative of a quest, which is the paradigmatic example appropriate to this level, unfolds in a public time. This public time, as we saw, is not the anonymous time of ordinary representation but the time of interaction. In this sense, narrative time is, from the outset, time of being-with-others.

Ricoeur, 1980: 188

En la sección central de la historia, las formas de la crónica implican una apertura al público de un tiempo que pertenece al individuo. En contraste con la perspectiva individual del ingeniero (en la que el narrador nos asilaba en la primera parte), la segunda sección del cuento nos muestra el carácter comunitario del tiempo y nos permite referirnos a él en concepto del tiempo de

⁵¹ Uno de los ejemplos más claros es el de la lluvia de piedras que cae sobre los expedicionarios cuando intentan alejarse de las lindes de la autopista, en busca de agua y provisiones.

grupo. Más inmediatamente, este tiempo nuevo se distingue del anterior en que ya no se nos narra como algo asfixiante ni monótono; por el contrario, la repetición de los acontecimientos contribuye a que la acción adquiera un valor ritual, que sacraliza los actos cotidianos y los convierte en eventos llenos de significación.

Tras el surgimiento de los colectivos, la apertura del yo a estos es gradual y desigual en los distintos personajes. El aspecto los caracteriza; los transforma, al igual que el comportamiento de estos transforma el medio hostil de la autopista en una utopía que se localiza en un tiempo de crisis humanitaria. El caso de «La autopista del sur» es similar al de «Reunión» en el sentido de que el espacio moderno en el que se desarrolla la acción remite a un momento histórico verídico (a través del recurso de la cita inicial). Ambos cuentos exhiben una representación extraña del tiempo sobre un escenario simbólico que hace que esta se vuelva descifrible; en ambos cuentos, la acción se desarrolla plenamente en un mundo contemporáneo⁵².

En la segunda parte del relato existen toda una serie de elementos que nos permiten referirnos a la configuración del tiempo en concepto de su representación arcaica, mítica y ancestral. Como veremos, el asunto admite lecturas simbólicas de diversos grados. Contribuyen a la configuración de este tiempo mítico las noticias, que actúan como medios de información en un ambiente en el que las nuevas que proceden del mundo exterior han perdido por completo su credibilidad. Los actos rituales que lleva a cabo la comunidad también despliegan esta representación arcaica del tiempo; lo regeneran periódicamente, convirtiendo su devenir absurdo en algo lleno de significación. El simbolismo del apocalipsis y de la cosmogonía, implícito en la meteorología de la historia, actúa como el perfecto escenario de fondo; la crisis humanitaria que

⁵² Como no hay sangre, ni vísceras ni metralla en «La autopista del sur», está claro por lo demás que tratamos con cuentos bien distintos; a sus respectivas maneras y en cuanto que cuentos breves, ambos suponen contribuciones valiosas para la literatura utópica escrita en lengua española. Si «Reunión» narra la conquista de un tiempo nuevo, «La autopista del sur» describe su posesión efímera.

se vive en el atasco equipara los acontecimientos a los de una infinidad de mitos⁵³ en los que se nos muestra el inicio y el fin de un tiempo cuyo modelo es atemporal.

6.1.1. LAS NOTICIAS COMO MEDIOS DE LA HISTORIA

En no pocas disciplinas (la filosofía, la arqueología, la antropología o la historia), la expresión latina *in illo tempore* se utiliza para designar el tiempo ancestral y mítico que vivieron los seres humanos antes de que se hubiera desarrollado el concepto de escritura.

Nos vemos obligados a rozar el problema del *hombre que se reconoce y se quiere histórico*, porque el mundo moderno no está todavía, en esta hora, completamente ganado por el «historicismo»; aun asistimos al conflicto de dos concepciones: la concepción arcaica, que llamaríamos arquetípica y antihistórica, y la moderna, poshegeliana, que quiere ser histórica.

Eliade, 2001: 88

La expresión *in illo tempore* nos sitúa en las proximidades del tipo de tiempo narrado que encontramos en la segunda parte del cuento en el sentido de que los acontecimientos que suceden al margen del grupo no pasan a formar parte de la historia. Tratamos con un tipo de tiempo que adquiere rasgos del tiempo histórico en la medida en la que se no refiere por medio de una crónica, que nos describe los acontecimientos que se producen en el seno del grupo (o que llegan a oídos de los personajes) como actos llenos de significación. Los eventos, que permanecen en la memoria colectiva de los protagonistas (sea porque rompen con los rituales rutinarios; sea porque los perpetúan en el devenir de los días, meses y estaciones), son conocidos por todos los adultos de las células, que intercambian la información entre sí y la ocultan a los no iniciados. Un ejemplo

⁵³ Más concretamente, lo que encontramos es un juego con la temporalidad del mito universal del dios moribundo; el rey dios, que representa el tiempo de crisis y que se manifiesta como su causa, ha de ser sacrificado y sustituido por un dios nuevo, que se encumbra sobre las cenizas del otro. En el cuento, el mito del dios moribundo resuena especialmente al inicio del segundo día, cuando se nombra a Taunus líder del grupo. Visto desde esta perspectiva, la renuncia a la posición de liderazgo del ingeniero se resuelve como un acto de prudencia parejo al temor a las posibles represalias de un reinado fallido.

magistral de cómo la verdad se oculta a los niños lo encontramos en los dos enterramientos que se producen en el cuento; ambos suceden durante la noche, cuando estos duermen.

Como la mujer del 203 sabía conducir, Taunus resolvió que su marido se haría cargo del Caravelle que quedaba a la derecha del 203; así, por la mañana, la niña del 203 descubrió que su papá tenía otro auto, y jugó horas y horas a pasar de uno a otro y a instalar parte de sus juguetes en el Caravelle.

Cortázar, 2011: 534

In illo tempore, el conocimiento se transmitía de boca en boca, al igual que los acontecimientos significativos, que eran repetidos mediante rituales o tomados como modelos arquetípicos en los mitos, los cuentos y los cantares; el escenario ancestral se repite en la segunda parte del relato, donde las noticias pierden su presuposición de verdad para dar lugar a una verdad alternativa, aunque verosímil.

Leemos en *El mito del eterno retorno* (1949) que «la memoria colectiva es ahistórica»; «el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado» con el paso de los siglos y las generaciones. De acuerdo con Eliade, «el molde de la mentalidad arcaica» conserva «lo *ejemplar*» en lugar de «aceptar lo *individual*»; la modificación continua de lo individual es necesaria ya que transforma los actos en algo que los trasciende. *In illo tempore* no existía un concepto de historia escrita que funcionase como una memoria colectiva en el sentido contemporáneo; por el contrario, esta se conservaba en el seno de una colectividad que la repetía por medio los arquetipos que se adaptaban a las necesidades y órdenes morales de cada generación (Eliade, 2001: 31-32).

En el cuento, encontramos un ejemplo notorio del asunto en el fuego clandestino que se produce en uno de los grupos adyacentes; el acto tenía como fin hervir a escondidas unas legumbres robadas. A pesar de la cercanía del acontecimiento, nunca se nos revela quién fue la persona que lo provocó ni la magnitud del acontecimiento en sí: la identidad del agente histórico

y el impacto concreto del suceso son completamente irrelevantes; frente a la anécdota, que responde a la denuncia de un modelo de acción universal (el robo y la acción clandestina). En boca de Taunus, que la repite una y otra vez hasta que todos los miembros de la célula la han oído, esta sirve como ejemplo de lo que supone un crimen contra la comunidad; a pesar del tono cómico que utiliza el líder, todos comprenden que el fin del mensaje es persuadirlos para que no se repita un acontecimiento similar en el seno del grupo.

En el centro del relato, las tácticas de omisión del narrador se acentúan; su perspectiva va hacia fuera del individuo, pero siempre se queda dentro de los límites del grupo. Los acontecimientos narrados permanecen en la memoria colectiva, que «transforma en arquetipos» de significación universal los eventos particulares. Dentro del mundo del cuento, las vicisitudes que hostigan al grupo remiten a un carácter ecuménico (la sed y el hambre, la enfermedad, el conflicto); los acontecimientos mismos que suceden a los atascados se convierten en universales para el mundo de la autopista, que los repite *ad infinitum* y con eternas variaciones en las distintas células. El ejemplo más claro es el de las noticias. Al entrar en el seno de la colectividad, las acciones pierden su significación individual en favor de su potencial significante como ejemplos que se aplican a toda la humanidad. Nos lo muestran más claramente los ejemplos de la lucha inicial por el agua, el fuego clandestino, el nombramiento de los líderes o las expediciones periódicas hacia el exterior. Para decirlo con Eliade, «el carácter ahistórico de la memoria popular» se distingue claramente con respecto de la memoria histórica por la incapacidad de la primera para «retener los acontecimientos y las individualidades históricas» (Eliade, 2001: 32); en el relato, nadie lleva la cuenta de los días ni existe ningún diario de a bordo que pretenda llevar cuenta escrita del asunto (el ingeniero rechaza la idea de tachar una página del diario). Por insignificante que pueda parecer el detalle, nos aleja del narrador descriptivo y detallista que

encontramos en «Reunión»; el asunto nos sitúa ante el papel del narrador, fidedigno aunque sumamente omisivo, y también ante las cuestiones de la verdad y de la verosimilitud del cuento.

Según describe Eliade «el interés por la reversibilidad y la *novedad* de la historia es un descubrimiento reciente en la vida de la humanidad»; frente a la consciencia de la historia del hombre moderno, que ve menoscabada «la posibilidad» de su «supervivencia impersonal» conforme «se deja sugestionar por la *historia*», «la humanidad arcaica se defendía como podía de todo lo que la historia comportaba de *nuevo* y de *irreversible*» (Eliade, 2001: 33). El aspecto de la mentalidad ahistórica nos lleva hasta el mundo interior de los personajes que, contra toda vicisitud, han conseguido adaptarse a la situación y florecer como una unidad colectiva; por su lado, vemos en el final de la historia cómo el ingeniero se resiste a aceptar que el atasco ha llegado a su fin.

En su análisis del cuento, Llácer también se interesaba por la sensación de comodidad que surge entre los atascados, que «se adaptan muy pronto» a las vicisitudes de la autopista (Llácer, 1994: 53); mi análisis dista de la visión del autor en la medida en la que en el inicio del atasco los personajes lidian con el tiempo como auténticos salvajes; retornan al tiempo de la ciudad angustiados por la prisa de llegar. En la mitad del cuento, la cosa cambia: una utopía surge allá donde lo hace una comunidad cualquiera. Al igual que las tribus nómadas cargan desde tiempos ancestrales con sus tiendas, pertenencias y muertos, los personajes del cuento lo hacen con sus coches y difuntos; el símbolo de las agrupaciones y su nomadismo nos lleva así ante la metáfora del camino de la vida, que es atemporal y que se recorre en conjuntos, como los individuos del cuento. También nos lleva hacia el simbolismo de la cosmogonía.

El establecimiento en una región nueva, desconocida e inculta, equivale a un acto de creación. Cuando los colonos escandinavos tomaron posesión de Islandia, *land-náma*, y la rozaron, no consideraron ese acto ni como una obra original, ni como un trabajo humano y profano. La empresa era para ellos la repetición de un acto primordial: la transformación del caos en Cosmos por el acto divino de la

Creación. Al trabajar la tierra desierta repetían de hecho el acto de los dioses, que organizaban el caos dándole formas y normas.

Eliade, 2001: 11

Ralón también se interesaba por la forma estoica de los personajes de hacer frente a las dificultades del viaje interminable; «a pesar de su nostálgico final, el cuento se caracteriza por un clima de optimismo, voluntarismo y solidaridad generalizados» (Ralón, 2016: 58). Mi análisis también dista con respecto de la visión del autor; en realidad, podemos hablar de estoicismo siempre y cuando nos mantengamos dentro de los márgenes de los grupos. Fuera de ellos, lo que encontramos es un mundo hostil que se niega a dar y que cuando da, lo hace sistemáticamente a cambio de algo. Lo vemos en diversos extractos, por ejemplo: «a nadie se le hubiera ocurrido asombrarse por la forma en que se obtenían las provisiones y el agua. Lo único que podía hacer Taunus era administrar los fondos comunes y tratar de sacar el mejor partido posible de algunos trueques» (Cortázar, 2011: 547); o, en el final del relato: «se podía contar con Porsche, siempre que se le pagara el precio que pedía» (Cortázar, 2011: 552). Es cierto que en la mitad del cuento existe una preocupación general por los ancianos y los niños, y que esta sobrepasa hasta a la preocupación que se tiene por estos dentro de cada grupo; lo vemos por ejemplo en la actitud del médico que visita a los enfermos de los grupos circundantes. Cabe señalar en este respecto que las células tribales que se forman están fuertemente enfrentadas con el mundo exterior; su separación inicial se desvanece cuanto más aumentan las hostilidades con los lugareños de fuera, que parecen resueltos a dejar morir de sed y hambre a los atascados. Por lo demás, se denomina continuamente a los miembros de otras células extranjeros; y aunque al inicio del relato el asunto no va desprovisto de humor, las luchas y enemistades que se producen entre las distintas células dan cuenta de la realidad efectiva que se oculta tras el humor.

En la parte central de la historia, el conocimiento exterior a la comunidad carece de la presuposición de verdad que encontramos en la historiografía o en los medios de comunicación. Para los personajes, las radios repiten lo de siempre y los mensajeros, que reaparecen periódicamente, se contradicen hasta destruir la credibilidad de sus mensajes. En paralelo, la historia sobre la monotonía total y el aislamiento del atasco se convierte en una historia de supervivencia que pertenece al colectivo de los personajes. De todas las supuestas causas del embotellamiento que se nos enumeran a lo largo del cuento, la catástrofe natural (que es la que más se repite) implica el mismo escenario de muerte y caos que las otras; ahora bien, su carácter arquetípico es significativo porque nos transporta al tiempo ahistórico de las crisis del fin del mundo, que sirve como trasfondo para la intriga de la supervivencia de los protagonistas. Nuevamente, es relevante toda la simbología del apocalipsis (como hemos visto en el cuento, por medio del fuego y del hielo; o, respectivamente, la «combustión universal» o «*ekpyrosis*» y el «invierno grande») (Eliade, 2001: 55).

Al tratarse de grupos pequeños, lo que encontramos es que cada colectivo tiene su propia historia y sus propios ritos rutinarios. Asimismo, que la historia de los otros grupos (como en el caso del incendio) puede servir como precedente o advertencia de lo que podría suceder en la propia agrupación. En el mundo del cuento, lo que sucede dentro del colectivo pasa a formar parte de la historia. Frente al ambiente de verdad que surge dentro de estos, el mundo exterior resulta extraño y confuso; es decir: permanece deformado por la perspectiva de quien observa desde dentro.

El ejemplo de Taunus yendo de coche en coche, contando la misma anécdota sobre las conservas robadas, nos recuerda cómo los cuentos populares servían a modo de anécdota y como elemento de disuasión. Como sucede con la desaparición del contrabandista o con el fuego

clandestino, observamos toda una serie de acontecimientos que pasan a formar parte de la historia del grupo sin que estos se desarrollen allí. La estrategia de la omisión selectiva de informaciones nos aísla por completo en la intrahistoria del grupo; se omiten deliberadamente el impacto y la resonancia que debieron tener en los grupos contiguos algunos de los acontecimientos más significativos que suceden en la célula que protagoniza la historia; con ejemplos claros: la lucha por el tubo de leche condensada, el suicidio, la muerte de la anciana, la desaparición de Floride o el conflicto inicial por el agua con los jóvenes del Simca.

6.1.2. LA AHISTORICIDAD Y LA VEROSIMILITUD DEL RELATO

Si podemos decir que «La autopista del sur» es un cuento fantástico es precisamente por el tratamiento original que el tiempo recibe en la intriga de la historia. La configuración extraña de este amplifica la lectura de los acontecimientos narrados; les concede la atmósfera de utopía ahistórica que caracteriza la parte central y que, a pesar de disolverse cuando el cuento termina, prevalece en la memoria de los personajes y del lector.

Aunque los acontecimientos resultan alocados o imposibles fuera del *otro tiempo* que los delimita, lo cierto es que nada de lo narrado en el cuento es imposible como tal. El trasfondo ahistórico de las crisis contribuye al desarrollo de una atmósfera que nos permite señalar que la acción sucede con coherencia, o de forma ordenada y verosímil durante la segunda parte, al igual que al inicio y al final del atasco. La premisa fantástica de la historia impone un desplazamiento de la cotidianidad del día a día a un tiempo de crisis del fin del mundo, que reconduce la verosimilitud del relato; a medida que transcurre, el tiempo de crisis se convierte también en un tiempo cotidiano⁵⁴.

⁵⁴ El contexto de pandemia en el que se escribe esta tesis posee la desconsoladora capacidad de aumentar la legibilidad del ambiente del cuento. Pongamos que debido una causa indeterminada —en el relato se insiste en una

A la luz de unas pocas estrellas vio a un metro y medio el eterno parabrisas del Caravelle y detrás, como pegada al vidrio y un poco ladeada, la cara convulsa del hombre. Sin hacer ruido salió por el lado izquierdo para no despertar a las monjas, y se acercó al Caravelle. Después buscó a Taunus, y el soldado corrió a prevenir al médico. Desde luego el hombre se había suicidado tomando algún veneno; las líneas a lápiz en la agenda bastaban, y la carta dirigida a una tal Yvette, alguien que lo había abandonado en Vierzon. Por suerte la costumbre de dormir en los autos estaba bien establecida (las noches eran ya tan frías que a nadie se le hubiera ocurrido quedarse fuera) y a pocos les preocupaba que otros anduvieran entre los coches y se deslizaran hacia los bordes de la autopista para aliviarse. Taunus llamó a un consejo de guerra, y el médico estuvo de acuerdo con su propuesta. Dejar el cadáver al borde de la autopista significaba someter a los que venían más atrás a una sorpresa por lo menos penosa: llevarlo más lejos, en pleno campo, podía provocar la violenta repulsa de los lugareños, que la noche anterior habían amenazado y golpeado a un muchacho de otro grupo que buscaba de comer. El campesino del Ariane y el viajante del DKW tenían lo necesario para cerrar herméticamente el portaequipaje del Caravelle. Cuando empezaban su trabajo se les agregó la muchacha del Dauphine, que se colgó temblando del brazo del ingeniero. Él le explicó en voz baja lo que acababa de ocurrir y la devolvió a su auto, ya más tranquila. Taunus y sus hombres habían metido el cuerpo en el portaequipajes, y el viajante trabajó con *scotch tape* y tubos de cola líquida a la luz de la linterna del soldado. Como la mujer del 203 sabía

catástrofe natural—, un grupo inmenso de personas se ve aislado en un espacio reducido —como es la autopista y, dentro de esta, los coches: prácticamente lugares de residencia—; en este espacio, el acceso a los recursos de primera necesidad —en el cuento se habla del agua, la comida y los recursos sanitarios— resulta limitado por la falta de preparación ante la emergencia, la escasez o la inflación del mercado. En el cuento, el mundo exterior repudia a los grupos, que ya se encontraban en una situación de aislamiento extremo. A lo largo de los años que llevamos de Pandemia, hemos visto cómo los países vecinos cerraban sus fronteras; cómo las distintas medidas de los gobiernos restringían la libre circulación de las personas en el propio territorio de las naciones u obligaba a los ciudadanos a permanecer en sus lugares de residencia mediante toques de queda. A modo de comparación, la pandemia actual expone otras muestras del tipo de verosimilitud macabra que encontramos en el relato. Por ejemplo, en la falta de credibilidad de los medios; asimismo, el completo desabastecimiento de medios sanitarios al inicio de esta (no se trataba del agua ni de la comida, sino de las mascarillas), así como en el caso de la improvisación de hospitales (como es el caso del 404 del cuento, que se convierte en una ambulancia que queda habilitada para casos de enfermedad). Seguimos en el ambiente de verosimilitud macabra del cuento cuando vemos que los recursos disponibles se destinan prioritariamente a los más vulnerables; en el caso de la pandemia, hemos visto cómo esto sucedía con las vacunas, dirigidas prioritariamente a sanitarios y ancianos. El ejemplo que más nos deja en la perplejidad lo encontramos en las formas de lidiar con las sumas de cadáveres en determinadas capitales, como en el caso de la morgue improvisada en el palacio de cristal del Parque del Retiro; en el cuento, los protagonistas se ven obligados a enterrar a dos personas en maleteros.

conducir, Taunus resolvió que su marido se haría cargo del Caravelle que quedaba a la derecha del 203; así, por la mañana, la niña del 203 descubrió que su papá tenía otro auto, y jugó horas y horas a pasar de uno a otro y a instalar parte de sus juguetes en el Caravelle.

Cortázar, 2011: 543-544

El extracto señalado nos lleva hasta el suicidio del hombre del Caravelle. La labor se lleva a cabo durante la noche; haciendo uso de las herramientas disponibles en el momento, se consigue aislar los maleteros para que estos contengan el olor de la descomposición. Se trata de un acontecimiento increíble pero verosímil.

Al ingeniero, que había acabado por ceder a una indiferencia casi agradable, lo sobresaltó por un momento el tímido anuncio de la muchacha del Dauphine, pero después comprendió que no se podía hacer nada para evitarlo y la idea de tener un hijo de ella acabó por parecerle tan natural como el reparto nocturno de las provisiones o los viajes furtivos hasta el borde de la autopista. Tampoco la muerte de la anciana del ID podía sorprender a nadie. Hubo que trabajar otra vez en plena noche, acompañar y consolar al marido que no se resignaba a entender. Entre dos de los grupos de vanguardia estalló una pelea y Taunus tuvo que officiar de árbitro y resolver precariamente la diferencia. Todo sucedía en cualquier momento, sin horarios previsibles.

Cortázar, 2011: 548

Con la muerte de la anciana se repite el procedimiento anterior; el coche sirve como tumba y como osario, de manera que los grupos cargan metafórica y literalmente con sus muertos. En el extracto señalado, el anuncio del niño nonato precede a la información sobre la muerte; otorga contraste a la sucesión de escenas. Por su lado, el suicidio del hombre del Caravelle era precedido por la fuga del hombre del Floride; no se trataba allí de un contraste, sino de una estructura *in crescendo* de acontecimientos que participan del folklore interno del grupo. La estructura *in crescendo* se repite con la virulencia de las tensiones que se producen entre la comunidad y el mundo exterior a la autopista. Primero: el rechazo a comerciar y prestar ayuda humanitaria a los

atascados; después, la lapidación a quien intenta abandonar las lindes de la autopista; finalmente, se arrojan guadañas (símbolo que representa la amenaza de muerte).

6.1.3. LA ABOLICIÓN DEL TIEMPO PROFANO Y LA SACRALIZACIÓN DEL TIEMPO

Las nociones de tiempo profano y tiempo sagrado de Mircea Eliade aportan una explicación relativamente satisfactoria de lo que sucede con el tiempo del cuento. Para que podamos manejar ambos conceptos, es preciso comprender que lo sagrado lleva implícito la idea de un «centro» de todas las cosas («la zona de lo sagrado por excelencia» exige un *locus* de «realidad absoluta»; todos los símbolos «de la realidad absoluta», como los «Árboles de Vida y de la inmortalidad» o las fuentes de la juventud se encuentran en este centro) (Eliade, 2001: 15).

El camino que lleva al centro es un «camino difícil» (*durohana*), y esto se verifica en todos los niveles de lo real: circunvoluciones dificultosas de un templo (como el de Barabudur); peregrinación a los lugares santos (La Meca, Hardward, Jerusalén, etcétera); peregrinaciones cargadas de peligros de las expediciones heroicas del Vellochino de Oro, de las Manzanas de Oro, de la Hierba de Vida, etcétera; extravíos en el laberinto; dificultades del que busca el camino hacia el yo, hacia el «centro» de su ser, etcétera.

Eliade, 2001: 15

Siguiendo a Eliade, «el camino» hacia el centro «es arduo» y «está sembrado de peligros» porque implica un «paso de lo profano a lo sagrado» («de lo efímero y lo ilusorio a la realidad y la eternidad; de la muerte a la vida; del hombre a la divinidad»). De esta manera, «el acceso al *centro* equivale a una consagración» en la que la «existencia» («ayer profana e ilusoria») se trastoca en «una nueva existencia real, duradera y eficaz» (Eliade, 2001: 15).

En las sociedades arcaicas que estudia Eliade, «la abolición del tiempo» profano (y por extensión, «la proyección del hombre en el tiempo mítico») sucedía de forma eventual antes que espontánea; es decir: la sacralización del tiempo exige «intervalos esenciales» en los que «el

hombre es *verdaderamente él mismo*», como «los rituales» o los «actos importantes» (por ejemplo: las actividades relacionadas con la «alimentación», la «generación», la «ceremonia», la «caza», la «pesca» o «guerra»; tal como sucede con las rutinas que encontramos en el centro del relato). En estos intervalos, el ser arcaico trascendía su forma temporal para convertirse en un modelo arquetípico universal. Siguiendo a Eliade, el hombre tradicional que se sitúa «en el tiempo profano» se encuentra en un devenir de este que le impide trascenderse a sí mismo; el curso histórico del tiempo le produce una ansiedad existencial que debe ser purgada mediante festejos, rituales y actos que lo sacralicen (Eliade, 2001: 26-27).

Ya hemos visto cómo el tiempo de la espera se nos describía como algo insoportable durante la primera parte del cuento. La náusea del ingeniero vuelve a ser significativa porque nos lleva hasta el sinsentido de su existencia profana.

No atardecía nunca, la vibración del sol sobre la pista y las carrocerías dilatava el vértigo hasta la náusea. Los anteojos negros, los pañuelos con agua de colonia en la cabeza, los recursos improvisados para protegerse, para evitar un reflejo chirriante o las bocanadas de los caños de escape a cada avance, se organizaban y perfeccionaban, eran objeto de comunicación y comentario.

Cortázar, 2011: 531

O, más adelante en la primera parte:

Quizá ya era medianoche cuando una de las monjas le ofreció tímidamente un sándwich de jamón, suponiendo que tendría hambre. El ingeniero lo aceptó por cortesía (en realidad sentía náuseas) y pidió permiso para dividirlo con la muchacha del Dauphine, que aceptó y comió golosamente el sándwich y la tableta de chocolate que le había pasado el viajante del DKW, su vecino de la izquierda. Mucha gente había salido de los autos recalentados, porque otra vez llevaban horas sin avanzar; se empezaba a sentir sed, ya agotadas las botellas de limonada, la coca-cola y hasta los vinos de a bordo.

Cortázar, 2011:534

A diferencia de la primera ocasión, la segunda náusea se produce en mitad de la noche. El calor resulta una realidad palpable todavía a esas alturas; la necesidad del agua agrava la situación y ya hemos analizado el significado de estos símbolos.

En contraposición con la descripción del tiempo que encontramos en el inicio del relato, la segunda parte nos sitúa ante un conjunto de rituales y actos significativos que consagran el tiempo, convirtiendo a los protagonistas en modelos arquetípicos; del análisis específico de los moldes mitológicos que encontramos en cada uno de ellos me encargaré en el apartado 6.4. EL CARÁCTER ARQUETÍPICO DE LOS PERSONAJES.

La unidad del colectivo proporciona a los protagonistas la posibilidad de trascenderse y, por tanto, de abolir el tiempo profano para convertirlo en un tiempo nuevo. El tesoro simbólico del cuento nos ofrece lecturas de diversos grados del asunto. La crisis humanitaria que se vive en el atasco implica también un arquetípico tiempo de las crisis del mundo, que actúa como escenario central y posibilita el eterno retorno de los protagonistas hacia sí mismos (en el final del relato, el ingeniero identifica la prisa con un tremendo sinsentido; la memoria del pasado le conduce hacia el futuro). En el centro de la historia, las acciones que llevan a cabo los protagonistas se plantean como actos repetidos *ab origine* por dioses y héroes.

6.2. LA COSMOGONÍA, EL APOCALIPSIS Y EL MITO DE LA REGENERACIÓN DEL TIEMPO

En el *Mito del eterno retorno* (1949) Eliade trata la concepción del tiempo de las sociedades arcaicas a la ontología primordial del ser. El autor distingue tres grupos de hechos que nos permiten comprender las formas en las que estas sociedades organizaban la realidad del mundo; el escenario simbólico del cuento repite todos ellos.

El «primer grupo» de hechos que nos ayudan a «reconocer» las formas y la «estructura» de la realidad y del tiempo de las sociedades primitivas se corresponde con los «elementos cuya

realidad» se deriva de una «función» específica, que consiste en *repetir o imitar* «un arquetipo celeste». Cortázar se esmera en la creación meticulosa de un mundo utópico y de un tiempo ahistórico; de ahí que en «La autopista del sur» encontremos los elementos propios de las sociedades arcaicas que describe Eliade. El autor sitúa a los personajes del cuento en un ambiente que, por más contemporáneo que sea, reproduce la crisis del fin del mundo, así como el mito de la cosmogonía.

Contribuye a la creación de este ambiente la sucesión ordenada de tiempos que se despliega en la historia por medio de la meteorología; así como el frío infame del invierno que encontramos en la sección central exaspera los ánimos de los colectivos, dificulta los abastecimientos y da pie a las rencillas que surgen entre las comunidades, el inaguantable calor del inicio del relato surte un efecto similar y carga de un humor peligroso los ánimos de los atascados:

Cuando al atardecer soplaron bruscamente unas ráfagas tormentosas y el sol se perdió entre las nubes que se alzaban al oeste, la gente se alegró pensando que iba a refrescar. Cayeron algunas gotas, coincidiendo con un avance extraordinario de casi cien metros; a lo lejos brilló un relámpago y el calor subió todavía más. Había tanta electricidad en la atmósfera que Taunus, con un instinto que el ingeniero admiró sin comentarios, dejó al grupo en paz hasta la noche, como si temiera los efectos del cansancio y el calor.

Cortázar, 2011: 539

Si el tiempo narrado que nos describe Cortázar por medio de la crónica del atasco se corresponde con un tiempo comunal (como nos describía Ricoeur: «narrative time is, from the outset, time of being-with-others») (Ricoeur, 1980: 188), ambas estaciones implican un apocalipsis y un fin del mismo. En el calor estival que se perpetúa durante las noches del principio, así como en las proporciones bíblicas de la ventisca que se nos describe en la sección central, encontramos una notable resonancia de los arquetipos del fin del mundo por medio del diluvio universal (el apocalipsis causado por un diluvio de fuego en el inicio; la misma figura, repetida en el diluvio de

hielo del centro del relato). En el corazón del relato surge también la idea de que un diluvio de piedras —lapidación— aguarda a quienes intenten abandonar las lindes de la autopista.

Esta concepción cíclica de la desaparición y de la reaparición de la humanidad se ha conservado igualmente en las culturas históricas. (...) En ella se considera el Universo como eterno, pero es aniquilado y reconstruido periódicamente cada «Año Magno» (...); cuando los siete planetas se reúnen en el signo de Cáncer («Invierno Grande») se producirá un diluvio; cuando se encuentren en el signo de Capricornio (es decir, en el solsticio de verano del «Año Magno») el Universo entero será consumido por el fuego.

Eliade, 2001: 55

En el cuento, las estaciones son sucedidas incondicionalmente por un periodo de lluvias; el tópico del diluvio adquiere en ellas una significación cosmogónica, reverso del apocalipsis anterior. El fin de un tiempo es sucedido por el inicio de otro, que perpetúa el ciclo universal en la medida en la que este queda prefigurado por el final del tiempo anterior. Con la llegada de las lluvias, asistimos a un eventual reinicio de la vida en comunidad, así como a un periodo en el que las viejas rencillas se olvidan para continuar hacia adelante. En esta ocasión, lo que cae del cielo es el agua de la vida y de la regeneración, que purga los pecados y restaura la comunión de los colectivos.

Para seguir con la propuesta de Eliade, el segundo tipo de elementos que nos interesa posee una dimensión de realidad que es «tributaria del simbolismo» anterior; es decir: su significado se deriva de la realidad que imponen los arquetipos celestes, que operan como «centros del mundo» y saturan su significación hasta desplegar en ellos un simbolismo de segundo grado (Eliade, 2001: 8).

Al confrontar la concepción primordial del tiempo y la ontología del ser de un considerable número de sociedades arcaicas, el ensayo de Eliade explica varios de los aspectos simbólicos más profundos del cuento. El hambre y la pugna por los recursos de primera necesidad, las guerras y

las tensiones internas entre los grupos de la autopista, la llegada de la enfermedad y la muerte saturan la significación del ambiente de crisis arquetípica en el que se desarrolla la acción del relato. En diversos grados, estos elementos aumentan la legibilidad de lo que sucede con el tiempo; conforme se desarrolla la historia, nos sitúan ante una sucesión ordenada de arquetipos que implican la abolición del tiempo profano, la sacralización del mismo y, finalmente, su restauración en un ciclo sin fin.

El último tipo de elementos que nos interesa se corresponde con «los rituales y los actos profanos significativos» cuyo sentido se deriva de la repetición «hechos planteados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados» (Eliade, 2001: 8). La pelea inicial por el agua de la vida, las labores de liderazgo del consejo de guerra de Taunus, el cuidado de los enfermos y necesitados o las expediciones periódicas en las que los personajes se juegan literalmente la vida son los ejemplos más claros de actos heroicos, repetidos *ab origine* por las deidades y figuras sobrehumanas que encontramos en una infinidad de mitologías.

Hemos visto cómo el escenario simbólico del cuento expone toda una serie de elementos cuya realidad repite o imita un arquetipo celeste. El inicio del relato nos muestra el fin del mundo desordenado del que proceden los personajes; los bocinazos cesan durante la primera noche, recreando un silencio cósmico que es también el principio de una nueva creación. A la mañana siguiente, la descripción asfixiante del tiempo que experimentan los personajes disminuye en la medida en la que estos sustituyen su impaciencia por labores que contribuyen al colectivo.

Teniendo en cuenta la extensión del cuento, el caos del escenario inicial se sustituye pronto por un trasfondo de relativo orden. Este coincide con un encumbramiento de los líderes que, por su lado, inicia la unidad del grupo como tal; en un segundo grado, la renuncia al liderazgo del ingeniero y el encumbramiento de Taunus simbolizan el paso cosmogónico del caos al orden.

Como ya he señalado, encontramos otra situación similar durante la primera pelea; teniendo en cuenta las dimensiones simbólicas de esta, es significativo que su causa sea el agua. Dicho claramente, la parte central del relato nos muestra la creación de un mundo *ex novo*; es decir: un cosmos ordenado y habitable para el ser, que surge de las ruinas de una ordenación anterior que llega a su fin. Siguiendo a Eliade, las sociedades ancestrales en las que se desarrolló un temprano concepto de historia muestran el acto humano de la creación concebido como una recreación del acto divino. De esta manera, toda creación duplica y repite lo creado por divinidades anteriores al estadio humano del ser (Eliade, 2001: 10-11).

La ceremonia hindú de la consagración de un rey, el *rajasuya*, no es más que la reproducción terrestre de la antigua consagración que Varuna, el primer Soberano, hizo en su provecho: los *Brahmana* lo repiten hasta la saciedad... A lo largo de las explicaciones rituales vuelve, fastidiosa pero instructiva, la afirmación de que, si el rey cumple tal o cual acción, es porque en el alba de los tiempos, el día de su consagración, Varuna la llevó a cabo. Y ese mismo mecanismo puede descubrirse en todas las demás tradiciones, en la medida en que la documentación que poseemos nos lo permite (cf. las obras clásicas de Moret sobre el carácter sagrado de la realeza egipcia, y de Labat sobre la realeza asiriobabilónica). Los rituales de construcción repiten el acto primordial de la construcción cosmogónica. El sacrificio que se ejecuta cuando se edifica una casa (una iglesia, un puente, etcétera) no es sino la imitación en el plano humano del sacrificio primordial celebrado *in illo tempore* para dar nacimiento al mundo.

Eliade, 2001: 22-23

En las sociedades arcaicas que describe Eliade los nombramientos de los líderes o la coronación de los reyes eran actos que duplicaban el arquetipo celeste de la cosmogonía; en el cuento, hemos visto que el encumbramiento de Taunus suponía un auténtico punto de inflexión para la historia. El análisis del tiempo muestra que se trata del inicio una nueva era; pasajera como la anterior, pero regeneradora en lo que respecta al mundo. La pelea por el agua corrobora simbólicamente esta necesidad de regeneración, así como nos recuerda las luchas de figurantes o

individuos que, por su lado, *repetían* la lucha entre el dragón cósmico y el dios. En la parte central del cuento, el caos que dominaba al yo inicial es abolido por el orden de la comunidad, al igual que el bienestar individual se supedita a la supervivencia comunitaria.

6.2.1. LA ARQUITECTURA TERRESTRE Y EL ORDEN CELESTIAL

El tiempo representado en la segunda parte del cuento desvela que un orden celestial precede al modelo de la «arquitectura terrestre». En la mitad del relato, el símbolo más claro es el de la mano que dirige el atasco y que hace que las filas se muevan al unísono; la sucesión ordenada de periodos de tiempo que encontramos en la meteorología es otra muestra ejemplar.

Siguiendo a Eliade, las sociedades arcaicas representaban su modelo de arquetipo celestial como algo que se situaba «en una *región* ideal (celeste) de la eternidad» (Eliade, 2001: 9). En el cuento, la acción se desarrolla en ninguna parte del espacio (literalmente: *u-topos*, lo que acentúa el carácter utópico del cuento). Los protagonistas se mueven en la autopista; recorren el mundo, inmersos en un tiempo que parece que se ha detenido y que desarrolla una situación de crisis humanitaria que es arquetípica y atemporal. El famoso mito de Edipo recoge dos pestes que asolan la ciudad de Tebas. La esfinge a la que el héroe derrota simboliza la primera, que golpeaba el reino antes de su llegada. La segunda plaga se corresponde con el castigo de los dioses, que condenan al mundo tras la culminación del terrible destino del Rey. El éxodo por el desierto dirigido por Moisés muestra este mismo escenario utópico-arquetípico: «¿Hasta cuándo, señor, durará tu implacable enojo? ¿Hasta cuándo arderá como fuego *ese* tu cielo?» (Salmo 78, 5). El ejemplo bíblico también nos sitúa ante el diluvio de la vida; en el cuento, hemos asociado este con la idea de la cosmogonía, implícita en las estaciones de lluvias en las que resurge el tiempo de la comunidad: «dio orden a las nubes que tenían encima, y abrió las puertas del cielo, y les llovió el maná para comer, dándoles pan del cielo» (Salmo 77, 23-24).

En el relato, la región ideal en la que se localiza el arquetipo celeste del Año Magno se corresponde con la autopista; ya hemos visto que esta representa el camino de la vida; la región ideal (*omnia via*) se corresponde con el lugar en el que los protagonistas dejan de ser ellos mismo: el mundo del cuento los pone a prueba, los transforma y los obliga a trascenderse. Como los protagonistas se encuentran en continuo movimiento, la acción nunca se desarrolla en ningún lugar en concreto; a pesar de que la autopista del sur remita a un sitio específico y localizable en Francia.

6.2.2. LA REGENERACIÓN Y LA RESTAURACIÓN DEL TIEMPO

En la parte central del relato contemplamos una representación del tiempo en la que este se regenera a la par que se restaura con la sensación colectiva de volver a vivir que experimentan los protagonistas, que ven amenazada su supervivencia individual y colectiva; en este sentido, el yo debe morir para que surja un Nosotros.

Por un lado, el carácter degradativo del tiempo nos lleva hasta la necesidad de su restauración; la rutina de expediciones, consejos internos, comercio, distribución de los alimentos y comentario de noticias son algunos ejemplos de actos rituales que regeneran el tiempo y que nos sitúan ante el carácter periódico de este dentro de la comunidad. Por el otro, el paso de las estaciones, el ejemplo de la deserción o las dos muertes nos informan de un tiempo cuyo carácter es irreversible; de ahí la importancia regenerativa de los ritos, que abolen su carácter profano y lo sacralizan (lo proyectan hacia la eternidad). El cuento en su conjunto muestra de esta forma el paso de un tiempo conocido a otro desconocido. La voz del narrador describe este tránsito desde la perspectiva de los protagonistas; nos sitúa así ante el mito del eterno retorno ya que estos vuelven hacia sí mismos antes de llegar a casa.

6.3. EL CARÁCTER RITUAL DE LA ACCIÓN

En el análisis de la segunda parte de «La autopista del sur», hemos visto cómo diversos elementos del escenario simbólico del cuento nos ayudaban a comprender mejor la configuración del tiempo del mundo de la historia. Extraña en apariencia y mítica en su dimensión profunda, la temporalidad del relato se abría ante nosotros al comprobar que sus partes constituyentes (la meteorología, el paso del caos al orden habitable, la renovación periódica y ritual del tiempo de los protagonistas, el espacio utópico de la carretera, etc.) se superponían en un conjunto estructurado, que se corresponde con la figura del microcosmos.

Con respecto a este asunto, dos autores merecen ser traídos a colación. Para Escudero-Allie, «el embotellamiento de tráfico puede interpretarse como una metáfora de la Historia o como un micro-universo de la sociedad». La autora señala que los personajes de «La autopista del sur» consiguen «vivir en comunidad de manera solidaria»; «se organizan bajo un líder en ese oasis de tiempo» que les permite «hacerse la pregunta del *ser para sí*» (Escudero-Allie, 2006). Aunque mi visión coincide con la de la autora, mi análisis del escenario simbólico del cuento amplifica su lectura en diversos aspectos; el carácter arquetípico de los personajes nos sitúa ante una utopía ahistórica (un auténtico paraíso de los arquetipos) que tiene como escenario simbólico el asfalto y el motor.

En su estudio, González Echeverría también incide en el asunto del microcosmos para destacar que el orden instaurado implica –al estilo borgesiano– un reflejo del macrocosmos (González Echeverría, 1971: 135). En mi análisis, también encontramos el elemento tribal que el autor asocia con la recolección de alimentos, los ritos y el folklore interno del grupo (González Echeverría, 1971: 137); hemos conseguido argumentar este tribalismo por medio del carácter primordial y nómada del grupo y pretendemos amplificar esta lectura por medio de un estudio de la acción comunitaria que desempeñan los personajes. Como en una especie de tribu, los miembros

de la célula llevan a cabo una serie de labores que nos permiten calificarlos como exploradores, centinelas, cuidadores, guardianes, recolectores, etc.

En efecto, hay algo de tribal en la organización social que surge tras el encumbramiento de Taunus. En el relato, encontramos que a los protagonistas les sucede lo mismo que a los miembros de las sociedades arcaicas que Eliade describe en su obra; estos sacralizan el tiempo en la medida en la que cuentan con una serie de rituales, cuya función consiste en renovar el tiempo («todo Año Nuevo es volver a tomar el tiempo en su comienzo» y, por tanto, «una repetición de la cosmogonía»; así como los festejos y orgías del nuevo año, los ritos de «expulsión anual de los pecados, enfermedades y demonios» constituyen «una tentativa de restauración» del «tiempo mítico y primordial») (Eliade, 2001: 36).

En la noche los grupos ingresaban en otra vida sigilosa y privada; las portezuelas se abrían silenciosamente para dejar entrar o salir alguna silueta aterida; nadie miraba a los demás, los ojos estaban tan ciegos como la sombra misma.

Cortázar, 2011: 547

Siguiendo a Eliade, los pueblos arcaicos tenían como costumbre representar un orden cosmogónico en la fundación de sus ciudades (por ejemplo, en la India, en Egipto o en el Lacio) así como en la conquista de territorios (el paradigma del filósofo son los pueblos de Escandinavia). «Todo territorio que se ocupa con el fin de habilitarlo o de utilizarlo como *espacio vital* es previamente transformado de *caos* en *cosmos*». Más allá de la promesa de utopía que nos plantea París en el cuento, la narración no nos permite contemplar la creación cósmica en la fundación de ciudades; no obstante, el carácter nómada de los colectivos no impide que toda una serie de símbolos adquieran una «*forma* que los convierte en *real*» por medio del «efecto del ritual» (Eliade, 2001: 11).

Con dos ejemplos conocidos: el 404 del ingeniero o el Simca sirven respectivamente como enfermería o como punto de vigilancia. También es el caso de la carretera, nuevo medio natural en el que el tiempo pone a prueba a los personajes. La configuración del tiempo comunitario no es ajena a la representación del transcurso de este, que se nos describe como algo sagrado, paradójico y primordial. La representación del yo en los coches que cada personaje posee se refuerza y duplica en este contexto. Tratamos con la metáfora del cuerpo como patria o casa del alma; en la medida en la que los personajes habitan sus coches durante el atasco, están literalmente condenados a retornar a ellos.

Cuando examinamos la segunda parte del relato en busca de elementos que transformen la realidad de los objetos y de las acciones, dos elementos ya mencionados se prestan de forma inmediata al análisis. El primero de ellos se corresponde con el avance ordenado de las filas:

Las doce filas se movían prácticamente en bloque, como si un gendarme invisible en el fondo de la autopista ordenara el avance simultáneo sin que nadie pudiese obtener ventajas

Cortázar, 2011: 533

Reexaminado de cerca, encontramos en él la idea de un orden invisible, unida a la de un ente ordenador que es también el creador del orden mismo. Obviamente, es significativo que en el final del cuento las filas se rompan; con el paso del tiempo, el orden, el microcosmos y el mundo se vienen abajo. En todo caso, el asunto también nos lleva hasta el simbolismo de la arquitectura celeste, repetida en el asfalto por medio del simbolismo de la cosmogonía y de la acción ritual.

He insistido en que otro elemento transformador de la realidad es el grupo. En el cuento, las necesidades del colectivo permiten que las acciones de los personajes se desplieguen dentro de una red simbólica autónoma. Como me dispongo a mostrar en el siguiente apartado, las labores que los personajes desempeñan (dentro del ámbito del grupo o en favor de él) contribuyen a la articulación del microcosmos ordenado en el que se ha repetido la creación.

Las acciones individuales (enfocadas a la supervivencia colectiva) llegan a desplegar todo un simbolismo tribal, que transforma la crisis humanitaria en un mundo humanamente habitable. El epicentro de este mundo ordenado es el microcosmos del colectivo; la supervivencia del conjunto de sus miembros requiere no solo la distribución justa de las provisiones, sino también de las tareas que ocupan el tiempo del nuevo yo, renacido en la comunidad.

6.3.1. LAS FUNCIONES DE LOS PERSONAJES DENTRO DE LA COMUNIDAD

Uno de los textos más emblemáticos de la teoría de la literatura del siglo XX lo encontramos en la *Morfología del cuento maravilloso ruso* (1928). Acogiéndose a una tradición aristotélica, Vladimir Propp estudia en él las formas del cuento maravilloso ruso: Propp concede primacía a la acción narrada y distingue entre distintos tipos de personajes —según las funciones que sus actos desempeñan en la intriga—. Expuesto muy someramente, Propp denomina héroe al protagonista de la aventura simbólica que narra el cuento; asimismo, ayudante (o ayudante mágico) al personaje que lo auxilia en sus desventuras; donante a quien le proporciona los bienes necesarios para continuar su viaje; oponente a quien impone dificultades en su camino.

A pesar de que la propuesta de Propp en su *Morfología del cuento maravilloso ruso* (1928) posee una vigencia clara en los estudios literarios contemporáneos (nos permite hablar de los héroes o antagonistas del cuento folclórico), en su teoría las funciones que desempeñan los personajes —las esferas de la acción— encuentran una limitación combinatoria a la que el tipo de cuento culto practicado por Cortázar se resiste a restringirse. La extensión y la técnica empleada por el autor explican fácilmente la cuestión.

Para el iniciador del formalismo ruso un único personaje engloba la esfera del héroe; mientras que en los cuentos de Cortázar muchos personajes son susceptibles de ocupar dicha esfera al mismo tiempo que desempeñan funciones que remiten a esferas opuestas. Con un ejemplo de

«La autopista del sur»: los jóvenes del Simca son oponentes o malvados porque ocultan el agua y se enfrentan al ingeniero; también son donantes porque ceden colchones y mantas, y héroes porque el atasco supone para ellos una aventura simbólica —o *quest*, para seguir la terminología de Propp—.

La intriga del cuento popular que estudia Propp también dista de la del cuento culto que practicó Cortázar con sus relatos fantásticos y realistas. El asunto concierne a la estructura temporal de la historia: a pesar del inmenso corpus que maneja, a Propp no le supone mayor dificultad determinar que la partida del hogar materno —que remite a la imagen del idilio de la infancia en el cuento popular— pone fin a la situación inicial; o que el retorno del héroe a casa pone fin a su aventura simbólica. Los cuentos de Cortázar no suelen incluir una partida del hogar materno, ni la orden ni la desgracia que la propicia: el ejemplo de «La autopista del sur» vuelve a ser relevante porque el relato se inicia precisamente con el retorno al hogar —que nunca llega a narrarse del todo— con el que finaliza el cuento folclórico. La intriga de «Reunión» también lleva implícita una idea de partida y retorno, si bien estas son del héroe hacia sí mismo —implican a la geografía de forma más o menos circunstancial—.

Sin duda las intrigas de los cuentos de Cortázar están provistas de una estructura temporal: hay un principio, un medio y un desenlace; aunque los relatos empiecen *in medias res* o no narren otra cosa que la aventura simbólica a la que Propp denomina *quest* —en el estudio del cuento folclórico: el medio de la historia—, la estructura temporal del cuento constituye un elemento crucial de lo que Propp denomina su morfología. Para el iniciador del formalismo ruso también es importante el orden en el que se desarrolla la acción, que no tiene por qué ser el mismo que el orden en el que esta se narra.

En los cuentos de Cortázar es común encontrar que una sucesión ordenada de imágenes de carácter arquetípico subyace a la narración de la acción; el aspecto aproxima sus tipos de intrigas a las del mito tanto o más que a las del cuento popular. En cualquier caso, el estudio que lleva a cabo Propp no solo supone un precedente importante para la teoría literaria contemporánea; permite abordar el asunto del tiempo y su configuración en el relato de ficción y versa sobre el cuento, lo que hace que sus perspectivas y métodos resulten valiosos para esta tesis. Ahora bien, en los cuentos de Cortázar encontramos con relativa facilidad a héroes que son también sus propios antagonistas (como el narrador de la «Una flor amarilla»), antagonistas irreductiblemente heroicos (como el rey de las ratas en «Satarsa»), ayudantes-antagonistas (como en «Segundo viaje»), así como también a personajes que combinan todas las esferas de Propp (como en los personajes de «Todos los fuegos, el fuego»). La complejidad psicológica que Cortázar confiere a sus personajes o la posibilidad de que el final del cuento lo invierta todo hace que la propuesta de Propp resulte un tanto rudimentaria.

Con todo, la primacía que Propp concede a la acción y a sus funciones en la intriga se prestan a una cierta extrapolación hacia «La autopista del sur». Ya hemos visto cómo los personajes del cuento se agrupan en los colectivos nómadas que recorren la autopista; lo que nos interesa ahora es cómo los individuos pueden ser calificados de acuerdo con la función que desempeñan en el seno de este microcosmos.

Cuando acudimos a la segunda sección del cuento comprobamos que un criterio relativamente arbitrario (la localización cercana de unos autos con respecto de otros) es el punto determinante para la formación de los distintos grupos. Asimismo, comprobamos que es una figura de liderazgo (Taunus) la encargada de impartir justicia (como en el caso de las dos peleas que se nos narran), así como de asegurar el bienestar de los distintos miembros de la agrupación. En todo

caso, Taunus no es una excepción; más bien, se trata de un ejemplo que ilustra el funcionamiento interno de las distintas células de la autopista.

En el seno de los colectivos, los personajes pasan a desempeñar una serie de tareas. Siendo estas (como en el caso de Taunus) más obvias en unos casos que en otros, podemos señalar que todos los protagonistas ejecutan al menos alguna función que, en la intriga del cuento, se relaciona con el beneficio general del grupo. Es decir, los protagonistas pasan a cumplir una determinada función que los (re)califica, al igual que los nombres con los que se los designan. Revisemos algunos ejemplos de personajes funcionales.

En el caso de las dos monjas del 2HP encontramos a las guardianas de la moralidad del grupo. En ningún momento pierden la fe ni dejan de rezar; asimismo, evitan con sus gritos una escalada innecesaria de violencia durante la primera pelea. Otro ejemplo sustancial lo encontramos en los campesinos del Ariane, que ceden sus provisiones y su coche a la comunidad (donde pasa a servir como despensa). Teniendo en cuenta las circunstancias, la función de los campesinos los califica como donantes, tesoreros y guardianes de los bienes (junto con las monjas, cuyo 2 HP sirve de despensa complementaria).

Como norma general, las mujeres de la célula se encargan del cuidado de los adultos y los niños; mantienen al grupo cohesionado y permanecen pendientes de las necesidades de cada uno. Por su lado, los jóvenes del Simca actúan como centinelas y vigías; no es extraño encontrarlos en lo alto de su coche, sentados o de pie, divisando lo que sucede a lo lejos y avisando al grupo de las novedades; las veces actúan también como emisarios o comisionados de alguna expedición. En lo que respecta al soldado, es la única persona que dispone de las herramientas necesarias para asegurar su supervivencia y la del grupo; tiene formación militar, por lo que es disciplinado y sigue a pies juntillas la cadena de mando. Debido a la ausencia de conflictos violentos con grupos

externos, podemos presuponer que sirve como elemento de disuasión. El soldado suele ser uno de los comisionados en las expediciones; en alguna ocasión participa en el consejo de guerra que asesora a Taunus.

El ingeniero se presenta como un personaje que tiene madera de líder pero que prefiere no tomar el cargo. En mi opinión, es el más polivalente de todos. Su 404 sirve como ambulancia; suele ser uno de los enviados en las expediciones; asiste en la tarea nocturna de dar sepultura a los muertos y asesora continuamente a Taunus en su labor de liderazgo. Como el médico de uno de los grupos de atrás, la polivalencia del personaje lo hace indispensable en el escenario del cuento (pensemos en el supuesto de que algún motor se averíe). En lo que respecta al compañero de Taunus y el otro muchacho del Simca, hemos visto que sirven como conductores suplementarios de los vehículos que quedan vacíos tras la desertión y el suicidio.

Finalmente, los niños y los ancianos son las personas más vulnerables; por tanto, su trato exige el mayor grado de humanidad. Su función más clara es la de dar un propósito al grupo, ya que su supervivencia se ve continuamente amenazada. Los miembros del grupo que no cumplen ninguna función dentro de él o que se mantienen enteramente al margen durante el atasco están condenados a su desintegración total; hemos visto esto tanto en el caso del exilio de Floride (el desertor) y en el del conductor del Caravelle (que se suicida).

6.4. EL CARÁCTER ARQUETÍPICO DE LOS PERSONAJES

He anunciado que el último tipo de elementos que nos interesa de *El mito del eterno retorno* (1949) se refiere a los ritos y las acciones profanas que repiten una serie de modelos arquetípicos. En el relato, este tipo de simbolismo se asemeja al anterior en el sentido de que los personajes, sus acciones y las situaciones en las que se ven inmersos nos permiten decir que estos encajan o se corresponden con un modelo arquetípico u otro.

Hay que señalar inmediatamente que el simbolismo arquetípico que despliegan los personajes no es exactamente como el que he expuesto en el apartado anterior; no se trata de describir a los personajes dentro de un microcosmos, como el colectivo, en el que estos cumplen con una determinada función o desempeñan una tarea destinada a la supervivencia general del colectivo. La caracterización arquetípica de los personajes implica un grado extra de abstracción; requiere que observemos a los protagonistas como a modelos universales y atemporales. Para ello, es preciso que tratemos de adentrarnos en su mundo interior, especialmente en aquellas ocasiones en las que sus actos o las situaciones en las que se ven inmersos propician una analogía con modelos ancestrales que, por su lado, encontramos repetidos en todas las mitologías. En todo caso, no se trata de realizar una revisión exhaustiva de las mitologías clásicas que nos permitan establecer similitudes con los protagonistas de «La autopista del sur»; tampoco se trata de hacer corresponder a los personajes del cuento con los héroes y dioses mitológicos. Más bien intentamos mostrar cómo la acción que envuelve a estos implica una repetición de situaciones míticas y ancestrales, así como de modelos universales.

González Echeverría ha señalado en su artículo que los personajes de «La autopista del sur» actúan de una determinada manera porque forman parte de un *theatrum mundi* (González Echeverría, 1971: 136); hemos visto la incidencia de este tópico en *Historias de cronopios y de famas* y también en efectivamente «La autopista del sur», donde la idea de que el camino se convierte en un paraíso de los arquetipos se refuerza en la medida en la que operamos un análisis opuesto al del apartado anterior. Es decir, cuanto más nos alejamos de la comunidad en la que la unidad del individuo se disuelve, más nos aproximamos a la unidad del individuo renacido. Este análisis es más complicado que el anterior en el sentido de que el cuento narra precisamente la unificación momentánea y utópica de la humanidad. A diferencia de «Reunión» —donde un

narrador en primera persona nos facilitaba toda su cosmovisión introspectiva— la voz del narrador combina varias perspectivas en «La autopista del sur»; se nos ocultan aquí el tipo de informaciones que en «Reunión» se nos detallaban y que nos permiten conocer en todo momento la perspectiva que tiene el médico de la campaña. Frente a «Reunión», donde encontramos un relato en primera persona que toma como texto fuente las crónicas de Guevara para mantener una narración cercana al discurrir de la consciencia, «La autopista del sur» exhibe una tercera persona y un estilo indirecto libre en el que la voz del narrador adquiere los rasgos del habla y del pensamiento de una notable cantidad de personajes⁵⁵. Para el análisis del elemento arquetípico de los personajes que sigue, he procedido mediante un examen por parejas que va desde el mayor grado de dificultad hasta el de mayor obviedad; asimismo, he tratado de salvar todas las dificultades a las que acabo de aludir.

Nuevamente, es relevante que el cuento empiece *in medias res*, así como que este termine al desatascarse todo. No desconocemos del todo la procedencia de los personajes en el sentido que el texto facilita informaciones sutiles de estos por medio de la analepsis (los casos más claros son los jóvenes del Simca, que venían de acampada; o los campesinos, que tenían una granja a cada lado del país; otro ejemplo es el caso de la joven del Dauphine, de quien sabemos que nada ni nadie la espera en París —su caso es opuesto al del conductor del De Soto o al de las monjas—. Tampoco desconocemos completamente el destino de estos (la ciudad de París o lo que hay más allá de ella) en el sentido de que nos consta que todos ellos retornan de una u otra manera. En la medida en la que hemos visto cómo el tiempo los pone a prueba, no podemos decir que ninguno de ellos nos resulta un perfecto desconocido al final del cuento.

⁵⁵ Por ejemplo, así como los jóvenes del Simca llamaban burlonamente Taunus al líder del grupo, o Floride al desertor, el narrador se refiere a estos con el mismo apodo. Otro ejemplo bastante claro de cómo la voz del narrador salta de la perspectiva de un personaje a la de otro lo encontrábamos en la charla sobre el Piper Cub que el ingeniero mantiene con Dauphine.

6.4.1. LA PAREJA DEL TAUNUS

Cuando analizamos a los personajes que ocupan el Taunus, el primer aspecto que nos llama la atención es que estos se corresponden con una de las pocas parejas que tiene a un niño a su cargo (el otro caso es el del matrimonio del Peugeot 203). Es cierto que, en el medio del relato, los niños pasan a recibir los cuidados del colectivo en su conjunto; vemos esto en la repartición de las tareas entre los distintos miembros del grupo, donde el cuidado de los ancianos y niños se encuentra en un nivel de relevancia similar al de las expediciones en busca de recursos de primera necesidad⁵⁶. Ahora bien, la figura del líder es indiscutiblemente encarnada por Taunus. En ningún momento el cuento informa de cuál de los personajes del Taunus es el progenitor del crío. Tampoco se describe cuál es la relación que los hombres mantienen entre sí; las elipsis destacadas, como en tantas otras ocasiones, abren el mundo del texto a la interpretación del lector.

Para comprender el molde arquetípico que subyace a estos personajes, el segundo aspecto importante que debemos tener en cuenta es la labor de liderazgo que ejercen; más concretamente Taunus, como líder del grupo. A mi parecer, los aspectos señalados caracterizan a ambos como sujetos pacientes de la denominada crisis del rey dios. Siguiendo a Eliade, «es fácil descubrir» esta crisis en las «amplias visiones mesiánicas» en las que se reitera «la antiquísima estructura de la regeneración anual del Cosmos por la repetición de la creación y por el drama patético del Rey» (Eliade, 2001: 66).

El Mesías asume —en un plano superior, evidentemente— el papel escatológico del Rey-dios o del Rey representante de la divinidad en la Tierra, cuya principal misión era regenerar periódicamente la Naturaleza entera. Sus sufrimientos recuerdan los del Rey, pero, como en los antiguos escenarios, la victoria siempre era, al cabo, del Rey. La única diferencia es que esa victoria

⁵⁶ El caso del conductor del DKW (que no pertenece al grupo, pero corteja a la chica del Dauphine y que, tras ser rechazado por esta, termina ejerciendo de cuentacuentos para ellos) reitera la importancia de la tarea. En el ambiente de hostilidad con el exterior en el que se desarrolla el cuento, nadie quiere dejar a sus seres queridos expuestos al peligro.

sobre las fuerzas de las tinieblas y del caos ya no se produce regularmente cada año, sino que es proyectada en un *in illo tempore* futuro y mesiánico.

Eliade, 2001: 66

El ejemplo del rey Minos es bastante ilustrativo de lo que dicha crisis conlleva; la marca del coche que conducen los personajes (un Taunus) anima nuestra labor de ejemplificarla mediante el mito del rey toro. Al rey Minos, Poseidón no solo lo bañó en riquezas; lo convirtió en el todopoderoso señor de la isla de Creta. Igualmente, le prometió que permanecería implacable para siempre, a menos que abandonase la isla; como resultado, Minos nunca abandonó Creta. Existen similitudes con los personajes del Taunus en el sentido de que la fuente de su poder se restringe a la autopista y a las lindes del grupo. Sobre ellos recae el peso del liderazgo y todo lo que esto conlleva.

Al margen del mito del Rey-dios (la crisis dual de los personajes del Taunus, que tiene que ver con las responsabilidades que recaen sobre ellos), existen otros paralelismos entre el mito de Minos y los personajes del Taunus. Como veremos, el ciclo del minotauro se presta especialmente a la comparación porque amplifica el sentido de algunas acciones y situaciones de la historia. Poseidón hizo pagar caro sus dones a Minos; el rey tuvo que ceder a su consorte al dios, quien engendró con ella un hijo tras surgir del mar metamorfoseado en toro. Para que la unión entre el toro sagrado y la mujer del rey pudiera llevarse a término, Minos exigió que Dédalo (el mejor ingeniero y arquitecto de la época) diseñara una máquina para que la cópula pudiese efectuarse. Finalmente, exigió también a este que creara el laberinto del minotauro, que mantuvo oculto al monstruo que surgió de la unión; hasta que Teseo (con la ayuda de Ariadna) le puso fin. En el cuento, el ingeniero rechaza la labor de liderazgo y propone a Taunus como líder; como Dédalo, confiere su diseño (el grupo y con él, el laberinto perfecto para que los niños crezcan a salvo) al líder.

6.4.2. EL SOLDADO Y LA JOVEN ESPOSA; EL MATRIMONIO DEL 203 Y LA NIÑA

Al margen de los personajes del Taunus (ligados al liderazgo del grupo y por tanto a su crisis del Rey-dios), propongo un análisis conjunto para el soldado y su recién casada esposa, así como para el matrimonio del 203. Al abordar sus casos, nos topamos con dos parejas de personajes que difícilmente se dejan resolver en favor de un único molde arquetípico; la poca acción que los envuelve dificulta aún más esta tarea.

El casamiento humano reproduce la hierogamia, más particularmente la unión entre el Cielo y la Tierra. (...) En efecto, toda unión humana encuentra su modelo y su justificación en la hierogamia, la unión cósmica de los elementos. (...) El mundo se regenera cada vez que imita la hierogamia, es decir, cada vez que se lleva a cabo la unión matrimonial. (...) El casamiento regenera el *año* y por consiguiente confiere la fecundidad, la opulencia y la felicidad.

Eliade, 2001: 19-20

El soldado y su recién casada esposa no son tan jóvenes como los chicos del Simca, ni tan maduros como los hombres del Taunus o el matrimonio del Peugeot. No obstante, su dualidad elemental nos indica que las dos parejas (o ambas en su conjunto) simbolizan el arquetipo del matrimonio sagrado o unión con la diosa (o con el dios).

En la primera pareja encontramos al soldado, que es una persona altamente cualificada para sobrevivir a la emergencia que se produce; igualmente, a la joven esposa, de la que apenas se nos proporciona información. Por su lado, el matrimonio del 203 tiene a la niña a la que el ingeniero y el soldado miran desde el inicio del relato⁵⁷, tal vez con el anhelo secreto de ser padres; ajenos a la niña, encontramos en la segunda parte del cuento que los jóvenes del Simca aspiran a la perfección dual que representan ambos matrimonios desde el inicio del cuento y que el ingeniero

⁵⁷ Compruébese en el extracto: «poner en marcha el motor, avanzar tres metros, detenerse, charlar con las dos monjas del 2HP a la derecha, con la muchacha del Dauphine a la izquierda, mirar por el retrovisor al hombre pálido que conduce un Caravelle, envidiar irónicamente la felicidad avícola del matrimonio del Peugeot 203 (detrás del Dauphine de la muchacha) que juega con su niña y hace bromas y come queso, o sufrir de a ratos los desbordes exasperados de los dos jovencitos del Simca que precede al Peugeot 404» (Cortázar, 2011: 529).

consigue alcanzar con Dauphine⁵⁸. Frente al soldado, que participa activamente en el círculo de poder de Taunus o actúa como comisionado en gran parte de las expediciones, su mujer (como el otro matrimonio en su conjunto) no abandona nunca las lindes del grupo; sus tareas están relacionadas con los cuidados y el bienestar de todos.

De acuerdo con Campbell, la divinidad femenina tiene tantas caras y desempeña tan innumerables papeles en la aventura simbólica del héroe mitológico que su representación es sencillamente universal. Esta puede corresponderse con «la figura mitológica de la Madre Universal», que «imputa al cosmos los atributos femeninos de la primera presencia, nutritiva y protectora»; también puede corresponderse con la «dama de la Casa del sueño», que «otorga la dicha a la búsqueda terrena y no terrena de todos los héroes»; asimismo, con la dama purificadora, la tentadora, o con la madre mala (Campbell, 1972: 68-70). En el arquetipo del matrimonio sagrado con la deidad, es común encontrar en el consorte una dualidad perfectamente opuesta; igualmente, al matrimonio que comparte el reino de la felicidad terrenal. En el cuento, las uniones matrimoniales representan la prosperidad terrenal y la perfección sagrada.

6.4.3. LOS CAMPESINOS DEL ARIANE

La pareja de campesinos del Ariane también simboliza una unión perfecta. De un modo similar al de la pareja de ancianos (por tanto, a diferencia del resto de matrimonios sagrados), en ellos encontramos el arquetipo de la posesión de los dos mundos.

⁵⁸ Lo vemos claramente en el extracto: «cansado de explorar el horizonte inútil, miraba por milésima vez los autos que lo rodeaban; con alguna envidia descubría a Dauphine en el auto del 404, una mano acariciando un cuello, el final de un beso. Por pura broma, ahora que había reconquistado la amistad del 404, les gritaba que la columna iba a moverse; entonces Dauphine tenía que abandonar al 404 y entrar en su auto, pero al rato volvía a pasarse en busca de calor, y al muchacho del Simca le hubiera gustado tanto poder traer a su coche a alguna chica de otro grupo, pero no era ni para pensarlo con ese frío y esa hambre, sin contar que el grupo de más adelante estaba en franco tren de hostilidad con el de Taunus» (Cortázar, 2011:547).

Su modelo es ejemplarizante al menos en su forma de lidiar con la ausencia de agua⁵⁹. Si observamos detalladamente su comportamiento en la historia, comprobamos que son los únicos que estaban preparados para la situación de emergencia que se produce; de hecho, contemplamos que ya la habían padecido alguna vez. Los personajes poseen una granja a cada lado del país, de manera que se mueven cotidianamente entre un mundo y otro. Su coche está tan lleno de provisiones que Taunus lo utiliza como despensa del grupo. Su modelo arquetípico responde al de la pareja experimentada cuya dualidad le permite vivir entre ambos reinos, comprendiéndolos como suyos, así como uno solo.

La libertad para atravesar en ambos sentidos la división de los mundos, desde la perspectiva de las apariciones del tiempo a aquella de la causalidad profunda, y a la inversa, sin contaminar los principios de la una con los de la otra, pero permitiendo a la mente conocer a la una por virtud de la otra, es el talento del maestro.

Campbell, 1972:132

El caso del Ariane que conduce la pareja nos devuelve al mito del minotauro. En este, Teseo mata al monstruo con ayuda de Ariadna, la hija Minos, que (socorrida por Dédalo) conoció una forma de entrar y salir libremente del laberinto. Las versiones del final del mito varían; tras el rapto o la fuga, casi todas nos llevan hasta el matrimonio sagrado de Ariadna con Dionisos.

En el cuento, la pareja decide compartir altruistamente lo que tiene; no obstante, un gesto de la mujer del Ariane es suficiente para delimitar los límites del futuro grupo de Taunus. Del campesino sabemos que ocupa un puesto en el denominado consejo de guerra, así como que posee bebidas alcohólicas⁶⁰. Al margen del ciclo mitológico del minotauro, los personajes representan la

⁵⁹ Véase el extracto: «Para el ingeniero y la muchacha del Dauphine, sentirse sudorosos y sucios era la vejación más grande; los enternece casi la rotunda indiferencia del matrimonio de campesinos al olor que les brotaba de las axilas cada vez que venían a charlar con ellos o a repetir alguna noticia de último momento» (Cortázar, 2011: 538-539).

⁶⁰ Véase el extracto: «El ingeniero no tenía sueño y jugó a los dados con Taunus y su amigo; en algún momento se les agregó el campesino del Ariane y hablaron de política bebiendo unos tragos del aguardiente que el

dualidad de quien conoce el camino de ida y el de vuelta. Su molde arquetípico es dual; se corresponde con el del héroe mitológico que posee los dos mundos porque dispone de la libertad y del conocimiento —sin la artimaña del hilo, Teseo habría logrado aniquilar a la bestia del interior del laberinto, pero hubiera permanecido atrapado para siempre— para ir hacia el centro y para regresar a salvo de su aventura.

6.4.4. LOS ANCIANOS DEL ID

Con los ancianos del ID sucede algo similar que con el caso anterior. Volvemos a tratar con una dualidad sagrada o unión que ha alcanzado un estadio supremo de libertad en su retorno. La particularidad de este matrimonio es que se sitúa en un punto extremo de la vida que lo distingue de los demás. No se trata de la unión recién formada, como en el caso del ingeniero o del soldado; tampoco el de la unión asentada, como el del matrimonio de campesinos o el del 203. El matrimonio de los ancianos muestra una unión que ya no puede prolongarse durante más tiempo; como prevén los votos matrimoniales, esta se ha extendido hasta que la muerte los separa.

En la mitad del cuento la muerte de la anciana se corresponde con uno de los puntos de la historia; la gigantesca elipsis que existe en torno a las circunstancias de esta es significativa. Teniendo en cuenta que el grupo destinaba sus esfuerzos y provisiones a la supervivencia de sus miembros más vulnerables, se puede intuir un sentimiento de derrota y desolación tras el suceso. El narrador omite selectivamente todos los detalles en torno al fallecimiento; se limita a señalar que su entierro fue similar al del hombre del Caravelle, y que hubo que consolar al marido. El uso de la elipsis, como el de la prolepsis, es crucial en el sentido de que se omiten las lamentaciones, el duelo y el luto, así como el impacto del acontecimiento en los grupos de los alrededores.

campesino había entregado a Taunus esa mañana. La noche no fue mala; había refrescado y brillaban algunas estrellas entre las nubes» (Cortázar, 2011: 540).

Con el surgimiento de los grupos y el encumbramiento de Taunus, el matrimonio de ancianos se muestra visiblemente más seguro y protegido. Durante la enfermedad de la mujer, el 404 se convierte en ambulancia improvisada, así como en el escenario de la despedida prematura de ambos; uno se tiende junto al otro y permanecen a la espera del final. Es significativo que, a diferencia de la lucha por el agua, la repentina enfermedad de la anciana no desemboque en ningún conflicto por medios sanitarios. La imagen de la pareja expone un matrimonio sagrado que se encuentra en un estado pleno de paz. La autopista se lleva a la anciana, pero permite al matrimonio sagrado consumir la despedida. Al final de la historia, el anciano permanece con vida; el grupo carga con los restos de la esposa fallecida, de manera que el luto y el recuerdo de esta la mantienen metafóricamente con vida.

De acuerdo con el esquema de Joseph Campbell, la historia del matrimonio de ancianos muestra el último de los arquetipos del héroe mítico. El retorno de los ancianos es también una partida hacia el más allá (o último de los umbrales). He señalado incidido en el estadio de paz que representa este matrimonio; muestra al héroe espiritualmente preparado para afrontar su desintegración cósmica en el final del camino. La diferencia aquí es bastante clara con el otro caso de unión que se rompe; es decir: el tipo del Caravelle, que se suicida tras una ruptura con su pareja. El imaginable luto del anciano por su mujer reitera la idea de supervivencia del uno en el otro. Tratamos con el arquetipo de la libertad para vivir, si bien nos situamos en el tramo final de este; es decir, la libertad para morir en paz.

6.4.5. LOS JÓVENES DEL SIMCA

Hemos visto ya que los jóvenes del Simca se corresponden con los dos adultos menos experimentados del grupo; por su papel en el relato, resulta bastante obvio que ambos representan

a una juventud inmadura, aunque cargada de buenas intenciones. Dos situaciones simbólicas nos ayudan a caracterizar distintivamente a esta pareja con respecto del resto de protagonistas.

En la primera parte del cuento, vimos cómo uno de ellos trataba de atrapar a la mariposa. Por su lado, esta escapaba y volaba libre, simbolizando el paso inexorable del tiempo (frente al intento de atraparla o *carpe diem* simbólico del gesto). La segunda situación destacable nos lleva hasta la pelea por el agua; en esta ocasión, la inmadurez de ambos ocasiona el conflicto. Al igual que en los cuentos populares en los que la aventura maravillosa del héroe simboliza el paso del niño al adulto, el suceso nos sitúa un episodio de iniciación del joven. El encuentro con la figura del guía (el ingeniero, el soldado, el campesino y, finalmente, Taunus) resuelve la situación de deficiencia simbólica en la que ambos se encuentran; tras la pelea inicial, la redención de estos es casi instantánea, como se nos muestra cuando estos ceden sus colchones o desmontan su tienda para convertir el 404 en ambulancia.

Un último elemento simbólico resulta destacable para la caracterización de la pareja. Hemos visto cómo el mito del minotauro amplificaba la lectura simbólica de muchas situaciones del cuento; también de sus metáforas, como la autopista o la comunidad, que representan el laberinto interior en el que los personajes se trascienden a sí mismos. Los calificativos con los que se designa a los personajes y las acciones que los caracterizan nos han permitido ejemplificar con el mito de dédalo la labor del ingeniero de construir el grupo (unidad en la que renacen sus distintos miembros); también nos ha permitido ejemplificar la crisis del Rey-dios a la que está sometida la pareja del Taunus, cuyos hombros sostienen en última instancia la integridad y responsabilidad del liderazgo. En un sentido metafórico, la autopista en sí misma es el laberinto que lleva a los personajes hasta su propio centro.

Entre otros tantos ejemplos que nos llevan hasta el ciclo mitológico del laberinto del minotauro, el símbolo del Simca en los años 60 (un pájaro) ya facilita una comparación oportuna con el mito de Ícaro, hijo de Dédalo. Tras la construcción del laberinto, Minos desterró a su diseñador a una isla desierta. El Rey permitió que Dédalo llevase con él a su hijo Ícaro, quien habría de solucionar el problema de su soledad. Pero Ícaro creció y creció; y, cuando alcanzó una determinada edad, Dédalo le regaló unas alas de cera con las que podría escapar de la isla. La advertencia del padre de no volar demasiado cerca del sol es ignorada por Ícaro, que muere, estrellándose contra el mar, cuando el calor del sol derrite sus alas. La afinidad de la imagen mitológica con la escena de la lucha por el agua es considerable. El joven Ícaro muere, cegado por sus ansias de libertad y por los ímpetus de su juventud; el calor exasperante que desprende el sol también es la causa del estrellamiento metafórico de los jóvenes del Simca. La redención de estos personajes tras la contienda por el agua corrobora el carácter metafórico del símbolo, que representa la vida y la capacidad de resurrección.

6.4.6. LA JOVEN DEL DAUPHINE Y EL INGENIERO DEL 404

Comencemos por la chica del Dauphine. Sabemos que es significativo que el nombre de su coche sea también un nombre de mujer. En el cuento, es cortejada por el conductor del DKW y por el ingeniero. Junto con el segundo, la joven se corresponde con uno de los personajes que más anhelan la higiene⁶¹. Como hasta ahora, es significativo el valor simbólico del agua; tratamos con el símbolo de la purificación y del renacimiento.

⁶¹ Lo vemos, entre tantos otros ejemplos, en contraposición con la postura del matrimonio del Ariane en el siguiente extracto: «para el ingeniero y la muchacha del Dauphine, sentirse sudorosos y sucios era la vejación más grande; los enternecía casi la rotunda indiferencia del matrimonio de campesinos al olor que les brotaba de las axilas cada vez que venían a charlar con ellos o a repetir alguna noticia de último momento» (Cortázar, 2011: 538-539).

Al inicio del atasco, la joven del Dauphine se sitúa en las antípodas del conductor del Floride, «para quien el embotellamiento era una afrenta exclusivamente personal»; según le cuenta al ingeniero, a ella «le daba lo mismo llegar más tarde a París pero que se quejaba por principio, porque le parecía un atropello someter a millares de personas a un régimen de caravana de camellos» (Cortázar, 2011: 531;536). Sabemos que nada ni nadie la esperaba en París al inicio del relato, mientras que en el final de este esperamos un reencuentro con el ingeniero. París se corresponde con el *locus* en el que los anhelos de higiene de ambos se harán realidad.

Sabemos también que la joven del Dauphine se mimetiza perfectamente con el grupo y que disfruta con el cuidado de los niños. Durante el atasco, la chica mantiene viva la esperanza de llegar a París mediante su espera de alcanzar determinados sitios. Dos situaciones simbólicas resultan destacables aquí. En lo más arduo del calor estival, el grupo divisa unos árboles a lo lejos; la joven anhela el frescor de su sombra y el agua con la que bañarse⁶². Por otro lado, en la noche en la que culmina su unión con el ingeniero, ella asegura haber vislumbrado una ciudad que efectivamente está. Esta ciudad es importante en el sentido de que el atasco termina al poco de superarla, tal y como nos sugería uno de los rumores del inicio del cuento.

Como ya he señalado, el caso del ingeniero es similar al de la joven del Dauphine; él también anhela el matrimonio sagrado y el agua de la purificación. Ambos se corresponden con los héroes que encuentran el objeto de su búsqueda, en el sentido de que han hallado el elixir del amor y este les permite soportar lo más precario del invierno. Su anhelo del retorno a la ciudad se convierte en un anhelo del retorno a la vida en el final del cuento.

⁶² Se aprecia en el extracto: «A mediodía habían avanzado más de cincuenta metros, y empezaba a divisarse la sombra de un bosque a la derecha de la ruta. Se envidiaba la suerte de los que en ese momento podían ir hasta la banquina y aprovechar la frescura de la sombra; quizá había un arroyo, o un grifo de agua potable. La muchacha del Dauphine cerró los ojos y pensó en una ducha cayéndole por el pecho y la espalda, corriéndole por las piernas; el ingeniero, que la miraba de reojo, vio dos lágrimas que le resbalaban por las mejillas» (Cortázar, 2011: 540).

Cuando contemplamos las imágenes arquetípicas de los héroes mitológicos que retornan con algún elixir de su aventura, observamos que el esquema de Campbell ofrece dos grandes variantes. La primera muestra al héroe cuyos dones le permiten saltar sin dificultades las distintas pruebas del camino de vuelta. En el final del relato, las marchas suben y suben; el movimiento se acelera, aunque para el ingeniero ya no tiene sentido que esto suceda. La segunda imagen nos muestra al héroe que es víctima de una persecución, de manera que su retorno al mundo se representa como una huida a menudo cómica y llena de obstáculos. A mi parecer, en el relato también se da esta situación; el ingeniero persigue con su mirada a la joven del Dauphine cuando las filas se rompen y los coches comienzan a ser obstáculos. La complicidad de los jóvenes del Simca otorga un punto de comicidad en la persecución; la niña del 203, que en mitad esta agita sus brazos y le enseña su muñeca, contribuye al humor de la escena a pesar de la desesperación que siente del ingeniero. Como el narrador omite la perspectiva de todos los personajes a excepción de la del ingeniero (nos aísla completamente en su interior), desconocemos de primera mano cómo experimentan el desatascos la joven del Dauphine o cualquier otro personaje.

6.4.7. EL CARAVELLE, EL DKW Y EL BEAULIEU

Cuando contemplamos a los personajes del Caravelle, el Beaulieu y el DKW nos topamos con un ejemplo gradativo de los efectos de la soledad durante una situación de aislamiento extremo. Como una de las historias superpuestas en el relato «Todos los fuegos, el fuego», el personaje del Caravelle nos sitúa ante la parte quebrada de una unión que culmina con el suicidio («Desde luego el hombre se había suicidado tomando algún veneno; las líneas a lápiz en la agenda bastaban, y la carta dirigida a una tal Yvette, alguien que lo había abandonado en Vierzon») (Cortázar, 2011: 544). El conductor del Caravelle muestra un personaje que no consigue superar

su pérdida; a pesar de la situación de crisis en la que se encuentra —y de la posibilidad de resurrección que le ofrece el grupo— este se mantiene enajenado por completo.

Hacia el atardecer el ingeniero miró casualmente por el retrovisor y encontró como siempre la cara pálida y de rasgos tensos del hombre del Caravelle, que al igual que el gordo piloto del Floride se había mantenido ajeno a todas las actividades. Le pareció que sus facciones se habían afilado todavía más, y se preguntó si no estaría enfermo. Pero después, cuando al ir a charlar con el soldado y su mujer tuvo ocasión de mirarlo desde más cerca, se dijo que ese hombre no estaba enfermo; era otra cosa, una separación, por darle algún nombre. El soldado del Volkswagen le contó más tarde que a su mujer le daba miedo ese hombre silencioso que no se apartaba jamás del volante y que parecía dormir despierto. Nacían hipótesis, se creaba un folklore para luchar contra la inacción.

Cortázar, 2011: 539

Observamos en el fragmento que su situación es similar a la del caso del conductor del Floride. La marcha o exilio definitivo del segundo, aunque tiene un efecto desmoralizador para el grupo, no es tan impactante ni tan extremo como el suicidio del conductor del Caravelle.

Cuando analizamos detalladamente al personaje del Floride nos topamos con que el nombre de su coche remite a una tierra utópica y legendaria a la que se aludía en los libros de caballerías (Florida). Tras su partida, nunca se dice qué fue de él, ni a dónde fue ni hasta dónde llegó; en el cuento, se crea todo un folklore interno entorno al asunto.

En el transcurso de la historia, hay que ir a buscar al personaje del Floride hasta en dos ocasiones. Primero, cuando Taunus se erige líder mediante el acuerdo popular; va de coche en coche en busca de los personajes y les pregunta si tienen algo que objetar, cosa que ninguno hace («los pilotos del Floride y del DKW no hicieron observaciones, y el americano del De Soto los miró asombrado y dijo algo sobre la voluntad de Dios») (Cortázar, 2011: 537). La segunda ocasión se produce tras el exilio de Floride; los jóvenes del Simca parten en su búsqueda, así como intentan recopilar información sobre su paradero. Floride nunca vuelve a su coche, de manera que

encontramos en este personaje la resonancia de dos arquetipos elementales. El primero de ellos es la negativa a la llamada, que se produce cuando el héroe rechaza la tarea que se le encomienda y se ve obligado a cumplirla; la imagen mitológica puede ser ilustrada mediante el mito de Ulises. Antes de la partida a la guerra de Troya, Menelao acude a Ítaca para reclutar a Odiseo. El preferido de Atenea se encuentra delirando en el campo, pero ni así consigue evitar su leva.

El segundo arquetipo que resuena en el personaje es la negativa al regreso; siguiendo a Campbell, «son numerosos los héroes que, según la fábula, han permanecido para siempre en la isla bendita, en compañía de la eterna Diosa del Ser Inmortal» (Campbell, 1972: 113). Para el mitólogo, el arquetipo implica el carácter inconcluso del viaje trascendental del héroe; al permanecer para siempre en el reino simbólico de la aventura, su viaje nunca termina ni alcanza la unidad. En todo caso, resulta irónico y significativo que el nombre del coche remita a la utopía que buscaban los héroes de los libros de caballerías; también que Floride nunca retorne ni se narre lo qué le sucedió. El personaje rechaza el retorno y la aventura que le ofrece la autopista.

La mujer del Beaulieu sufre una crisis similar a la de los otros dos personajes que hemos analizado en este apartado. Su actitud en la historia así lo corrobora; no obstante, su caso muestra más claramente el poder redentor y purificador del grupo, al que esta se termina incorporando. La chica rompe su silencio hablando con las monjas y termina colaborando con el resto para sorpresa del ingeniero.

6.4.8. LAS MONJAS DEL 2 HP

A lo largo del análisis, la noción de unión sagrada o matrimonio simbólico ha resultado de gran ayuda. En primer lugar, me ha permitido abordar el mundo interior de unos personajes que, al estar emparejados o emparejarse durante la historia, muestran una dualidad elemental que los hace más fácilmente descifrables que al abordarlos individualmente. La escasa información que el

relato expone de ellos contribuye a la difícil tarea de su análisis: estos ganan un carácter más individual cuanto más en relación se ponen sus acciones e historias con las de otros.

Las monjas conducen el coche con menor potencia de todos (2HP significa literalmente *Two Horse Power*); el detalle remite tanto a la dualidad que simbolizan las hermanas como a su predisposición para desmayarse. El simbolismo implícito a la unión sagrada (o matrimonio con dios) que la pareja de monjas pone ante nosotros es el caso más claro de todos. Como he dicho anteriormente, estas simbolizan la unión perfecta porque mientras una sufre y padece, la otra vela y ejerce de cuidadora. Por su lado, la pareja nos sitúa ante un matrimonio sagrado en el sentido devoto del que consagra su cuerpo, su alma y su vida al dios.

Como el resto de las parejas de la historia, las monjas del 2HP nos sitúan ante el arquetipo de la dualidad sagrada o matrimonio simbólico. A diferencia de los hombres del Taunus, que comparten un hijo, las monjas se encuentran conectadas por unos votos y la idea de un padre común que las hace hermanas. De esta manera, el simbolismo que encontramos en la pareja de monjas del 2HP es doble. Están tan atadas a dios como la una a la otra. La resonancia arquetípica de la imagen la encontramos en dualidades como la de Febo y Diana; o, en la mitología maya, Hunahpú e Ixbalanqué. En ellos contemplamos tanto la unión con el hermano que es contrapartida como la idea de la deidad que se consagra a la castidad.

7. EL FINAL

El análisis de la configuración del tiempo en el desenlace se divide en los apartados 7.1. EL CRUCE DEL ÚLTIMO UMBRAL y 7.2. LA APOTEOSIS CÓSMICA; el título de ambos pretende poner sobre de manifiesto la incidencia de estos dos arquetipos en la representación del tiempo del último tramo del relato. La densidad hermenéutica de la temporalidad representada aquí es abordada de

nuevo en 8. LOS CICLOS DEL TIEMPO DE LA HISTORIA, donde subrayo el papel fundamental que desempeña la memoria del ingeniero.

7.1. EL CRUCE DEL ÚLTIMO UMBRAL

El final del cuento comienza planteándonos la última paradoja.

Lo más importante empezó cuando ya nadie lo esperaba, y al menos responsable le tocó darse cuenta el primero. Trepado en el techo del Simca, el alegre vigía tuvo la impresión de que el horizonte había cambiado (era el atardecer, un sol amarillento deslizaba su luz rasante y mezquina) y que algo inconcebible estaba ocurriendo a quinientos metros, a trescientos, a doscientos cincuenta.

Cortázar, 2011: 548-549

El símbolo del atardecer vuelve a entrar en juego; el significado del indicio nos lleva hasta el final del día. Ya hemos visto el carácter metafórico de este; como unidad de medida del tiempo, las distintas partes del día remiten tanto al paso de las horas de luz como al de la vida humana en su totalidad (en el enigma que la esfinge plantea a Edipo, el amanecer, el mediodía y el ocaso son los símbolos que representan las distintas etapas de la vida).

Parejo al símbolo del atardecer, el fragmento nos sitúa ante la paradoja de la información; esta afecta a los sentidos de los personajes, que literalmente no creen lo que ven. Hemos analizado sobradamente la degradación de la credibilidad de las noticias e informaciones que se nos dan del mundo exterior; la carencia de veracidad de los hechos contrastaba con la verosimilitud simbólica que estos desplegaban en la propuesta de mundo del cuento. En la mitad de este, el paso de la ciudad prefiguraba la llegada a París; en el extracto, el atardecer prefigura el final de la utopía del atasco y del cuento en su totalidad. El elemento paradójico se acentúa en el extracto siguiente:

Se lo gritó al 404 y el 404 le dijo algo Dauphine que se pasó rápidamente a su auto cuando ya Taunus, el soldado y el campesino venían corriendo y desde el

techo del Simca el muchacho señalaba hacia adelante y repetía interminablemente el anuncio como si quisiera convencerse de que lo que estaba viendo era verdad; entonces oyeron la conmoción, algo como un pesado pero incontenible movimiento migratorio que despertaba de un interminable sopor y ensayaba sus fuerzas.

Cortázar, 2011: 549

A las ordenes de Taunus, el grupo reacciona y las filas se ponen en marcha. El narrador exhibe de nuevo su sentido del humor: «el muchacho del Simca, orgulloso de algo que era como su triunfo, se volvía hacia el 404 y agitaba el brazo mientras el 404, el Dauphine, el 2HP de las monjas y el DKW se ponían a su vez en marcha» (Cortázar, 2011: 549). Poco a poco, su voz nos aísla en la perspectiva del ingeniero; conforme esto sucede, la paradoja de la información recupera su estrecha relación con la paradoja de la medida del tiempo, planteada mediante la extensión indeterminable del atasco:

Pero todo estaba en saber cuánto iba a durar eso; el 404 se lo preguntó casi por rutina mientras se mantenía a la par de Dauphine y le sonreía para darle ánimo. Detrás, el Volkswagen, el Caravelle, el 203 y el Floride arrancaban a su vez lentamente, un trecho en primera velocidad, después la segunda, interminablemente la segunda pero ya sin desembragar como tantas veces, con el pie firme en el acelerador, esperando poder pasar a tercera. Estirando el brazo izquierdo el 404 buscó la mano de Dauphine, rozó apenas la punta de sus dedos, vio en su cara una sonrisa de incrédula esperanza y pensó que iban a llegar a París y que se bañarían, que irían juntos a cualquier lado, a su casa o a la de ella a bañarse, a comer, a bañarse interminablemente y a comer y beber, y que después habría muebles, habría un dormitorio con muebles y un cuarto de baño con espuma de jabón para afeitarse de verdad, y retretes, comidas y retretes y sábanas, París era un retrete y dos sábanas y el agua caliente por el pecho y las piernas, y una tijera de uñas, y vino blanco, beberían vino blanco antes de besarse y sentirse oler a lavanda y a colonia, antes de conocerse de verdad a plena luz, entre sábanas limpias, y volver a bañarse por juego, amarse y bañarse y beber y entrar en la peluquería, entrar en el baño, acariciar las sábanas y acariciarse entre las sábanas y amarse entre la espuma y la lavanda y los cepillos antes de empezar a pensar en

lo que iban a hacer, en el hijo y los problemas y el futuro, y todo eso siempre que no se detuvieran, que la columna continuara aunque todavía no se pudiese subir a la tercera velocidad, seguir así en segunda, pero seguir.

Cortázar, 2011: 549-550

Tres aspectos resultan resaltables del fragmento. En primer lugar, hay que destacar que los personajes todavía esperan llegar a París; lo vemos claramente en los anhelos del ingeniero de comida y agua, así como de higiene e intimidad (en su casa o en la de su acompañante). En segundo lugar, hay que resaltar cómo la notable falta de esperanza del ingeniero de subir a la tercera velocidad hace que la llegada a París, que es inminente, parezca todavía algo inalcanzable y distante en el tiempo. Como en el inicio del cuento, el tiempo de la espera hace estragos en la sensación del transcurso de este; la paradoja de la medida del tiempo se repite. Por último, hay que detenerse en la descripción que encontramos de París; es decir: el «retrete» con dos sábanas y «agua caliente» que es también el lugar donde «pensar en lo que iban a hacer, en el hijo y los problemas y el futuro» (Cortázar, 2011:549-550). Como el asfalto en el que se ha desarrollado la historia, se nos revela que en realidad no hay nada de utópico en la ciudad de París; los personajes son los que convierten ambos escenarios en utopías. En el final del cuento, apenas han conseguido reconstruir la normalidad del tiempo cuando de pronto el atasco se rompe y culminan su retorno (tanto a la ciudad como a la cotidianidad del tiempo).

En la última sección del cuento la perspectiva del ingeniero nos sitúa ante el arquetipo de la apoteosis cósmica o apoteosis temporal; la voz del narrador, que nos ha aislado en el interior del personaje, describe su persecución de Dauphine como un intento de detener el tiempo; o, al menos, de evitar su paso inexorable y corrosivo. En ambos casos, la carrera hacia París se corresponde con una carrera contra el transcurso del tiempo.

Con los paragolpes rozando el Simca, el 404 se echó atrás en el asiento, sintió aumentar la velocidad, sintió que podía acelerar sin peligro de irse contra el

Simca, y que el Simca aceleraba sin peligro de chocar contra el Beaulieu, y que detrás venía el Caravelle y que todos aceleraban más y más, y que ya se podía pasar a tercera sin que el motor penara, y la palanca calzó increíblemente en la tercera y la marcha se hizo suave y se aceleró todavía más, y el 404 miró enternecido y deslumbrado a su izquierda buscando los ojos de Dauphine. Era natural que con tanta aceleración las filas ya no se mantuvieran paralelas. Dauphine se había adelantado casi un metro y el 404 le veía la nuca y apenas el perfil, justamente cuando ella se volvía para mirarlo y hacía un gesto de sorpresa al ver que el 404 se retrasaba todavía más. Tranquilizándola con una sonrisa el 404 aceleró bruscamente, pero casi en seguida tuvo que frenar porque estaba a punto de rozar el Simca; le tocó secamente la bocina y el muchacho del Simca lo miró por el retrovisor y le hizo un gesto de impotencia, mostrándole con la mano izquierda el Beaulieu pegado a su auto. El Dauphine iba tres metros más adelante, a la altura del Simca, y la niña del 203, al nivel del 404, agitaba los brazos y le mostraba su muñeca.

Cortázar, 2011: 550

Si en la primera parte del cuento el cochecito de juguete del niño suponía un elemento de humor de la escena, contemplamos que la muñequita desempeña un papel similar en esta. Como he señalado, el extracto muestra al héroe que ha iniciado su persecución (de Dauphine); esta continúa hasta que el ingeniero queda finalmente desorientado. Al caer la noche, el mundo que le resultaba conocido se ha desintegrado por completo.

Una mancha roja a la derecha desconcertó al 404; en vez del 2HP de las monjas o del Volkswagen del soldado vio un Chevrolet desconocido, y casi en seguida el Chevrolet se adelantó seguido por un Lancia y por un Renault 8. A su izquierda se le apareaba un ID que empezaba a sacarle ventaja metro a metro, pero antes de que fuera sustituido por un 403, el 404 alcanzó a distinguir todavía en la delantera el 203 que ocultaba ya a Dauphine. El grupo se dislocaba, ya no existía. Taunus debía de estar a más de veinte metros adelante, seguido de Dauphine; al mismo tiempo la tercera fila de la izquierda se atrasaba porque en vez del DKW del viajante, el 404 alcanzaba a ver la parte trasera de un viejo furgón negro, quizá un Citroën o un Peugeot. Los autos corrían en tercera, adelantándose o perdiendo terreno según el ritmo de su fila, y a los lados de la

autopista se veían huir los árboles, algunas casas entre las masas de niebla y el anochecer. Después fueron las luces rojas que todos encendían siguiendo el ejemplo de los que iban adelante, la noche que se cerraba bruscamente.

Cortázar, 2011: 550-551

En el centro del relato, la autopista constituía un modelo de cosmos ordenado; en el final, la desintegración de este da lugar al caos. Aislados en la perspectiva del ingeniero, la voz del narrador nos devuelve a un escenario similar al del inicio del cuento; el ingeniero continúa persiguiendo a Dauphine, aunque la esperanza de alcanzarla (y con ella, de recuperar el tiempo perdido) le resulta cada vez más absurda e imposible.

De cuando en cuando sonaban bocinas, las agujas de los velocímetros subían cada vez más, algunas filas corrían a setenta kilómetros, otras a sesenta y cinco, algunas a sesenta. El 404 había esperado todavía que el avance y el retroceso de las filas le permitiera alcanzar otra vez a Dauphine, pero cada minuto lo iba convenciendo de que era inútil, que el grupo se había disuelto irrevocablemente, que ya no volverían a repetirse los encuentros rutinarios, los mínimos rituales, los consejos de guerra en el auto de Taunus, las caricias de Dauphine en la paz de la madrugada, las risas de los niños jugando con sus autos, la imagen de la monja pasando las cuentas del rosario.

Cortázar, 2011: 551

Cuando contemplamos el extracto señalado, la interpretación de Martínez Arias del final del cuento nos parece incompatible con lo que sucede. Recordemos cómo para el autor, la restauración del tráfico implica una «ruptura instantánea de las relaciones afectivas» que hemos visto florecer a lo largo de la historia (Martínez Arias, 2015: 222). Para Martínez Arias, el fin del atasco y el movimiento de los coches pone fin a la relación de Dauphine con el ingeniero, de manera que esta «se termina junto con el embotellamiento»; según Martínez Arias, esta «pérdida es completa y definitiva» en la medida en la que «durante el embotellamiento no realizaron ningún compromiso», como tampoco «planificaron» el «reencuentro posterior» (Martínez Arias, 2015: 222). En realidad, el relato muestra cómo la idea de tener un hijo florece en ambos (primero, con

la noticia del embarazo de la joven del Dauphine; después, asimilada por el ingeniero como algo natural dada la situación). También resulta claro el anhelo del ingeniero de consumir sus apetitos primarios en compañía de Dauphine, una vez se encuentren en París. A mi manera de entender el asunto, el símbolo del niño (nonato aún, pero planeado) desempeña un papel importante en la representación del tiempo humano que encontramos en el relato, a la par que reafirma que ambos personajes sí que se habían planteado una vida más allá del embotellamiento. El ansia del ingeniero de bañarse junto con la joven del Dauphine al llegar a París corrobora mi lectura; también el hecho de que el ingeniero identifique París con el *locus* en el que pensar en el futuro que les aguarda.

En mi análisis, la experiencia extraña del tiempo que vive el ingeniero al final del atasco se resuelve mediante el arquetipo de la apoteosis temporal. Es cierto que esta no nos asegura que al ingeniero y a la joven del Dauphine les fuera bien; no obstante, sí que nos indica un reencuentro de ambos en la utópica ciudad que tienen como destino.

El escenario simbólico que Cortázar despliega en «La autopista del sur» hace de este uno de sus mejores cuentos; especialmente por la riquísima configuración del tiempo que encontramos en él. Al igual que dicho escenario simbólico, el final del cuento es determinante para la interpretación del mismo. En este punto de la cuestión, bastará con señalar que el mundo de la historia pone ante nosotros toda una gama de matrimonios simbólicos; estos siguen siendo tales cuando el atasco termina, de manera lo que sucede en el cuento es incompatible o contradictorio con lo que señala Martínez Arias. No existe ninguna información que nos confirme que el soldado y su acompañante continuasen su relación una vez llegaran a París; tampoco que la amistad de los jóvenes del Simca se perpetuara más allá del final del atasco. El caso de la relación del ingeniero con Dauphine es similar. El narrador guarda un completo silencio sobre lo que fue de los personajes, mostrándonos uno de los rasgos más ordinarios del tiempo humano; el futuro nos

resulta un completo desconocido, al igual que sucede con el pasado que la memoria no alcanza ni retiene.

Ahora bien, la imaginación hace posible la tarea de reconstruir un pasado desconocido (sirviéndose de los indicios de este que de una forma u otra prueban su paso efectivo por el mundo); sirviéndonos de la memoria y de la experiencia, la imaginación también hace posible la labor de prever un futuro, por incierto, desconocido e imprevisible que este se nos antoje. Si tengo consciencia de que el sol sale todos los días, parece bastante claro que también lo hará mañana; si conozco la efectividad del mecanismo de un mechero, asegurar que cuando accione su interruptor este se encenderá y producirá una llama no implica, por lo demás, una labor profética. Es aquí donde más claramente entra en juego el símbolo del niño no-nato; el ansia del ingeniero por bañarse y comer y beber con Dauphine son otros tantos indicios que apuntan en la misma dirección, por más silencio que guarde el narrador en torno a la inminente reunión de ambos en París.

Mi análisis de la configuración del tiempo en «La autopista del sur» ha confirmado un uso magistral de las elipsis en el relato. A mi modo de entender la cuestión, Martínez Arias pasa por alto el carácter selectivo de las informaciones que se nos conceden y omiten en este; el hecho de que el final esté narrado desde dentro de la perspectiva del ingeniero (en la que se nos aísla por completo) lleva a Martínez Arias al punto de la confusión. Es decir, las relaciones sentimentales que surgen en el atasco no se rompen, junto con las filas, con el restablecimiento del tráfico. Lo que desaparece es lo vivido, el momento; el presente de los protagonistas, que parecía que iba a perpetuarse hasta el final de la historia.

Aunque el orden del mundo efectivo se haya desvanecido junto con el día, el mundo interior de los personajes permanece intacto; la memoria de los protagonistas persiste y, en el caso del ingeniero, sus recuerdos avivan lo sucedido. Sus ansias de estar en París con la joven del Dauphine

proyectan el tiempo del presente hacia el futuro, llenándolo de una significación que se ata a las cosas que les han sucedido en el pasado.

Cuando se encendieron las luces de los frenos del Simca, el 404 redujo la marcha con un absurdo sentimiento de esperanza, y apenas puesto el freno de mano saltó del auto y corrió hacia adelante. Fuera del Simca y el Beaulieu (más atrás estaría el Caravelle, pero poco le importaba) no reconoció ningún auto; a través de cristales diferentes lo miraban con sorpresa y quizá escándalo otros rostros que no había visto nunca. Sonaban las bocinas, y el 404 tuvo que volver a su auto; el chico del Simca le hizo un gesto amistoso, como si comprendiera, y señaló alentadoramente en dirección de París.

Cortázar, 2011: 551

En el final de la historia, el paso de un tiempo conocido a otro desconocido es abrupto. Con todo, la caída de la noche desempeña un papel similar que en el inicio; pone fin a una vieja era e impone el inicio de otra, nueva y esperanzadora. En contraste con la inmovilidad inicial, el narrador nos desorienta en el desenlace mediante el movimiento arbitrario de las filas. El ingeniero se pierde en medio de un mundo nuevo; es decir: un mundo que le fue conocido pero que había olvidado. El movimiento de las luces y los bocinazos han sustituido el orden perfecto de los rituales del grupo; no obstante, el viaje continúa.

7.2. LA APOTEOSIS CÓSMICA

Al igual que la imagen del cruce del último umbral, el arquetipo de la apoteosis explica lo que sucede con el tiempo en el final del cuento. En el monomito de Campbell, encontramos que esta se produce en un momento clave de la aventura simbólica del héroe mitológico; es decir: cuando se dispone a cruzar la última frontera de su aventura, o al atravesar el umbral del regreso a casa. El héroe que experimenta la apoteosis comprende que los dos mundos simbólicos (es decir: el mundo de la aventura interior y el mundo al que retorna) son en realidad uno.

Para mostrar la resonancia del arquetipo en el desenlace hemos de comprender que la imagen del final se corresponde con el último umbral de la aventura; es decir, con el cruce en sí del umbral del regreso. Si la inminente llegada a París supone el abandono y la desintegración de un mundo anterior: el último umbral revela que ambos reinos son en realidad el mismo.

Los dos mundos, el divino y el humano, sólo pueden ser descritos como distintos uno del otro: distintos como la vida y la muerte, como el día de la noche. El héroe se aventura lejos de la tierra que conocemos para internarse en la oscuridad; allí realiza su aventura, o simplemente se nos pierde, o es aprisionado, o pasa peligros; y su regreso es descrito como un regreso de esa zona alejada.

Campbell, 1972: 126

Siguiendo a Campbell, «el reino de los dioses» implica «una dimensión olvidada del mundo que conocemos»; tras el último umbral de la aventura simbólica, la exploración de la región desconocida «encierra todo el sentido de la hazaña del héroe» (Campbell, 1972:126). El desenlace del cuento se corresponde con el final del mito del eterno retorno en la medida en la que «el héroe que regresa» tiene como deber «sobrevivir al impacto del mundo» (Campbell, 1972: 130). Con los símbolos del banderín y el osito de felpa a la vista, el protagonista marcha hacia París con la «resolución de seguir adelante hasta el final del tiempo (que no tiene final) antes de sumergirse en la plácida fuente de la eternidad» (Campbell, 1972: 90).

En la aventura simbólica del héroe, el arquetipo de la apoteosis «representa el darse cuenta de que la distinción entre la eternidad y el tiempo es sólo aparente, hecha por la mente racional, pero disuelta en el conocimiento perfecto de la mente que ha trascendido las parejas de contrarios». Por absurda que comprenda la prisa, el ingeniero no se detiene porque asume «que el tiempo y la eternidad son dos aspectos de la misma experiencia total» (Campbell, 1972: 90).

La columna volvía a ponerse en marcha, lentamente durante unos minutos y luego como si la autopista estuviera definitivamente libre. A la izquierda del 404 corría un Taunus, y por un segundo al 404 le pareció que el grupo se recomponía,

que todo entraba en el orden, que se podría seguir adelante sin destruir nada. Pero era un Taunus verde, y en el volante había una mujer con anteojos ahumados que miraba fijamente hacia adelante. No se podía hacer otra cosa que abandonarse a la marcha, adaptarse mecánicamente a la velocidad de los autos que lo rodeaban, no pensar. En el Volkswagen del soldado debía estar su chaqueta de cuero. Taunus tenía la novela que él había leído en los primeros días. Un frasco de lavanda casi vacío en el 2HP de las monjas. Y él tenía ahí, tocándolo a veces con la mano derecha, el osito de felpa que Dauphine le había regalado como mascota. Absurdamente se aferró a la idea de que a las nueve y media se distribuirían los alimentos, habría que visitar a los enfermos, examinar la situación con Taunus y el campesino del Ariane; después sería la noche, sería Dauphine subiendo sigilosamente a su auto, las estrellas o las nubes, la vida. Sí, tenía que ser así, no era posible que eso hubiera terminado para siempre. Tal vez el soldado consiguiera una ración de agua, que había escaseado en las últimas horas; de todos modos se podía contar con Porsche, siempre que se le pagara el precio que pedía. Y en la antena de la radio flotaba locamente la bandera con la cruz roja, y se corría a ochenta kilómetros por hora hacia las luces que crecían poco a poco, sin que ya se supiera bien por qué tanto apuro, por qué esa carrera en la noche entre autos desconocidos donde nadie sabía nada de los otros, donde todo el mundo miraba fijamente hacia adelante, exclusivamente hacia adelante.

Cortázar, 2011: 551-552

En el extracto final contemplamos el poder de la memoria de traer el pasado hasta la experiencia del momento presente. El ingeniero, que fracasa tanto en su persecución de Dauphine como en su intento de detener el transcurso del tiempo, se aferra ahora a las señales de la historia; es decir: a los indicios de la existencia de esta. La memoria del ingeniero se proyecta sobre los símbolos del osito de peluche, la chaqueta y la novela prestadas, o el frasco gastado de agua de colonia; estos se corresponden con los puntos de referencia sobre los que reconstruye la historia, en un último y vano intento de recuperarla, junto con el orden utópico de lo sucedido.

En el final del cuento, la inminente llegada a París prefigura un tiempo cuyo movimiento libre y acelerado conduce a cada cual a donde quiere. El atasco simboliza una parada metafórica

en el camino de la vida, así como el desatasco representa un retorno a la cotidianidad de esta. La banderita, que flota en el aire mientras el coche del ingeniero se mueve a toda velocidad, simboliza la importancia del pasado (el recuerdo de lo que ya no es) en el presente (que efectivamente es); el ingeniero la mira y recuerda quién es (el que prestó su coche para ayudar a los desfavorecidos, el que enseñó a los jóvenes el camino de la rectitud y el que conquistó a la chica); se culmina así el carácter trascendental de su aventura, que lo ha llevado hacia sí mismo. La actitud del protagonista ante el desenfreno de la marcha resulta esclarecedora; la prisa por llegar le resulta absurda en la medida en la que su viaje le ha permitido conocer el tiempo. Es decir: encontrarse en él a través de una experiencia unitaria (el cosmos que se inicia y llega a su fin) y comunitaria del mismo (el amor, que lo proyecta hacia el futuro y la eternidad mediante el símbolo del bebe no nato).

8. LOS CICLOS DEL TIEMPO DE LA HISTORIA

No parece quedar duda de que la representación del tiempo es uno de los elementos más extraños de la historia. Como lectores, tendemos a mirarla desde dentro y a asumirla tal y como nos la exponen las voces del narrador; ahora bien, el relato termina y el lector se ve obligado a enfrentarse a ella solo, todavía estupefacto ante la sucesión de imágenes del desenlace.

En *Clases de literatura, Berkeley, 1980* Cortázar incide en la relación que existe entre la configuración extraña del tiempo y la representación de este que encontramos en la parte central.

Mi intención fue tratar de ver si imaginaba cómo se puede hacer una sociedad humana en condiciones anómalas, por ejemplo un grupo de gente que naufraga en una isla o que tiene un accidente de avión y quedan aislados en un desierto. En este caso el embotellamiento en la autopista proporcionaba las circunstancias: gente de clases sociales muy diferentes, de condiciones económicas totalmente variadas, con automóviles de todo tipo y de toda marca y de todo precio, se

encuentran atascados y obligados a hacer frente a una situación que se prolonga y se prolonga y se prolonga interminablemente.

Cortázar, 2013: 91

A mi manera de entender la cuestión, Cortázar escribió un cuento utópico contemporáneo. La situación de anomalía del atasco nos sitúa ante el escenario idóneo, ya que «se ven nacer todos los diferentes elementos positivos y negativos de una sociedad humana». Con algunos ejemplos: «las rivalidades de tipo personal»; «los contrastes entre la gente comunicativa y la solitaria»; «el que naturalmente esconde lo que tiene para comérselo o bebérselo solo»; «el que decide que tal vez puede hacer un buen tráfico de mercado vendiendo algunos litros de agua que le sobran o unas manzanas». Igualmente, en una situación como la del cuento afloran «las relaciones de tipo sentimental» y «la gente con un sentido de la justicia y de la equidad distribuirá lo que tiene con los demás». El cuento nos sitúa ante «un grupo de gente» que se encuentra «en una situación crítica»; la intriga consiste en «tratar de ver cómo resolvían, cómo funcionaban» (Cortázar, 2013: 91).

Para el análisis de la configuración global del tiempo en «La autopista del sur», la división del relato en tres partes ha resultado necesaria y significativa; cada sección del cuento narra el tiempo de una determinada manera. Como he mostrado a lo largo del análisis, el relato nos lleva desde una configuración asfixiante del tiempo (que remite al campo del que retornan, así como al pasado del que proceden) hasta una representación vertiginosa del tiempo (que remite a la ciudad a la que se aproximan, así como al futuro que los acoge), pasando por el medio de un tiempo mítico y regresivo cuya articulación (arcaica y ahistórica) devuelve a los protagonistas a un estadio primordial del ser. Como lectores de un cuento que se narra desde dentro⁶³, vamos desde la

⁶³ Es decir, que se nos relata como si el narrador hubiera estado allí y hubiera formado parte de este, de manera que el lector (que sigue la historia por medio de su voz) asume que los acontecimientos podrían haberle sucedido a él.

representación del tiempo histórico al que nos lleva el pretexto inicial del atasco, hacia el tiempo ahistórico y arquetípico que se narra en la mitad del cuento; finalmente, desde este tiempo utópico hasta una representación del mismo que se esfuma (junto con el pasado y lo sucedido) a la par que se abre a lo desconocido del porvenir.

Al igual que con la acción que antecede al inicio de la historia, varios de los acontecimientos del medio⁶⁴ o lo que sucede tras final exigen la interpretación del lector. A pesar de las omisiones de la historia, se nos muestran detalles significativos de esta (los jóvenes traían una tienda y colchones porque venían de pasar un día de acampada; nadie ni nada esperaba a la joven del Dauphine en París; los campesinos iban cargados de provisiones porque conocían el panorama del retorno) que nos ayudan en la tarea de interpretarla; hemos visto cómo las analepsis, elipsis y prolepsis contribuían a la creación de un ambiente de incertidumbre. Por su lado, la historia en sí misma demanda la interpretación de sus metáforas más sencillas (como el camino de la vida, la transformación del yo o la experiencia en comunidad) para que esta pase de una mera e imposible anécdota a una crónica que confunde y mezcla realismo con simbolismo y fantasía.

Para comprender la configuración global del tiempo que el cuento expone hemos de asumir lo significativo que resulta para la historia que todos los personajes atascados retornen a algún punto, por más indeterminado que este sea. Como hemos visto, el aspecto nos sitúa ante el mito del eterno retorno. El hecho de que regresen el último día de la semana tiene una lectura simbólica en sí; como en el mito cristiano de la cosmogonía, Dios descansa el domingo y el ser lo imita (la creación se ha repetido). Al margen de la pareja de campesinos, acostumbrados a los ritmos del tiempo del campo (ya han vivido otro atasco y van cargados de provisiones), ninguno de los personajes está preparado para lidiar con las vicisitudes del retorno al que la historia los somete.

⁶⁴ Con algunos de los ejemplos más claros: lo que fue de Floride, las causas del embotellamiento, la escalada de violencia con el exterior o las razones de la desaparición del traficante.

En la intriga del cuento, se nos pone continuamente ante tiempos que alcanzan a sernos conocidos justo en el momento en el que las circunstancias se disuelven y transforman en otras. Nada de lo que sucede resulta predecible y, sin embargo, nada de lo sucedido nos parece inverosímil una vez los acontecimientos se han producido. No es inverosímil para la historia que el invierno suceda a una estación de lluvias que, por su lado, sucede a una estación estival; es decir: no hay contradicción, en la medida en la que el lector acepta el punto de vista de unos personajes para los que la medida del tiempo supone una paradoja desde el inicio de la historia. Hacia la mitad de esta, el lector simplemente ha asumido (junto con los protagonistas) que el atasco se alargará para siempre; es decir: que al igual que el cuento se inicia en este, terminará allí a pesar de que el sentido común indique lo contrario. Desde el interior del mundo de la historia, no es extraño que las estaciones se sucedan unas a otras mientras el atasco persiste; de acuerdo con la visión del mundo de los protagonistas, tampoco es extraño que la joven del Dauphine termine esperando un hijo del ingeniero.

En el transcurso de la intriga del cuento, los tiempos no solo se suceden ordenadamente; el estadio anterior prefigura al posterior, de manera que cada tiempo nuevo que se abre implica la apertura de un mundo igualmente nuevo (el mundo del atasco primero; después, el mundo atemporal de la crisis humanitaria; finalmente, el mundo en movimiento desde los automóviles). Si cada tiempo nuevo es prefigurado por un estadio anterior, el mundo preliminar se cierra y concluye para dar paso al siguiente; en este sentido claro, la búsqueda del agua, el nombramiento de los líderes, la ruptura de los grupos o la meteorología son símbolos que despliegan ante nosotros las ideas de la cosmogonía y del fin del mundo (en nuestro análisis, también el final de los periodos de tiempo que se nos narran). Al igual que la apoteosis final del ingeniero implica un

reconocimiento del mundo simbólico y del efectivo como uno solo, el carácter fantástico del tiempo de la historia exige que la operación se repita con el tiempo cotidiano, ordinario y efectivo.

La utopía que se crea y destruye en el corazón del relato condensa el dibujo más claro y profundo del asunto: revela la estructura de una aventura que dispone de dos ciclos temporales. En el primero, el tiempo va hacia adelante; mirado desde el pasado hacia el futuro, el devenir del relato nos resulta algo que va continuamente hacia lo sorprendente. Frente a esta arquitectura, el orden segundo de la historia implica una restauración del tiempo en la que este (guiado por la memoria y la experiencia del protagonista) se invierte para desplazarnos en una dirección contraria a la estipulada; mirado desde el futuro hacia el pasado, todo responde a un orden absurdamente comprensible, como el ingeniero asume durante su apoteosis final.

Del movimiento del tiempo que va hacia adelante (un tiempo conocido se transforma en otro desconocido) nos da cuenta clara la visión que los personajes tienen de él. En el transcurso de la historia, el tiempo se presenta más nuevo cuanto menos familiarizados estamos con lo desconocido que este nos trae. El carácter regresivo del viaje, lo arquetípico de la acción y de su escenario simbólico o el eterno retorno de los protagonistas hacia sí mismos son algunos de los elementos que relatan la otra temporalidad de la historia, en la que el tiempo vuelve en lugar de irse. El acceso a este tiempo otro no es limitado en el sentido de que el relato demanda a un lector que interprete sus símbolos y que se deje llevar por la intriga de los acontecimientos hasta el final.

Comprender el movimiento invertido del tiempo que el cuento nos plantea con su final exige que miremos con atención hacia lo que sucede durante la apoteosis del ingeniero. Se trata del instante en el que el protagonista, finalmente, comprende. No tratamos allí (como hasta entonces) con un tiempo en el que el transcurso del presente transforma el pasado conocido en un porvenir imprevisible, sino al revés; en su intento de detener el transcurso del presente y de parar

el tiempo, la mente del ingeniero recurre al acto humano de hacer memoria (la retrospectión), herramienta con la que el narrador culmina la inversión de la dirección del presente.

En la medida en la que identificamos el transcurso ordinario del tiempo con el de una flecha que fluye de forma continua desde el pasado hacia el futuro, el cuento violenta dicha representación en al menos dos ocasiones. La mitad del relato muestra los instantes de un tiempo que se ha detenido (recuérdese la metáfora del imposible «río inmóvil» con el que se identifican los vehículos) (Cortázar, 2011: 536); este tiempo puede ser recuperado por medio de la memoria, que lo trae hasta el presente cuando hacemos uso de ella. Por otro lado, en el final del cuento el ingeniero recuerda y nos expone un tiempo cuyo presente va hacia atrás. Cuando hacemos memoria de algo, invertimos la flecha teleológica del pensamiento que agrupa en cadenas de hechos las acciones pasadas —de manera que estas tengan algún sentido—. Al recordar no vamos desde el principio de una historia hasta el final, sino al revés; vamos desde el final (que nos es conocido) hasta el principio, que es recuperado por medio de una memoria que invierte el proceso en sí de la narración.

Al igual que para el ingeniero, la restauración final del tráfico resulta sorprendente para el lector, que ha sido absorbido por el punto de vista de unos personajes que hace tiempo que han asumido que el atasco no tiene fin. Siguiendo a Paul Ricoeur, «afirmar que estamos orientados en cierta dirección es reconocer a la conclusión» de un evento «una función teleológica»; cuando nos enfrentamos a una historia, el «modelo nomológico» de la intriga implica que su «conclusión» no sea algo «que pueda deducirse o predecirse» (Ricoeur, 2004: 252). De esta manera, «comprendemos que las cosas debían *funcionar* como lo hicieron» cuando se hace una lectura «hacia atrás» de los acontecimientos; es decir: «desde la conclusión hacia su comienzo» (Ricoeur, 2004: 337).

Al recordar los acontecimientos del pasado y traerlos al presente, «nuestra marcha hacia adelante vuelve a pasar por el camino ya recorrido hacia atrás»; siguiendo a Ricoeur, la «inteligibilidad retrospectiva descansa en una construcción que ningún testigo hubiera podido realizar cuando se produjeron los acontecimientos, ya que este camino regresivo le era inaccesible entonces» (Ricoeur, 2004: 262-263).

Una historia que no implicase sorpresas, ni coincidencias, ni reconocimientos no retendría nuestra atención. Por eso hay que proseguir la historia hasta su conclusión, lo cual es distinto de proseguir un argumento cuya conclusión es coaccionante. Más que previsible, una conclusión debe ser *acceptable*. Dirigiendo nuestra mirada hacia atrás, desde la conclusión hacia los episodios intermedios, debemos poder afirmar que ese fin exigía estos acontecimientos y esa cadena de acciones.

Ricoeur, 2004: 252-253

En mitad de su apoteosis, los recuerdos del ingeniero avivan la experiencia de lo vivido de tal manera que «el presente cambia de sentido»; como señala Paul Ricoeur en su comentario de las *Confesiones* de Agustín de Hipona, este ya no se trata de «un punto, ni si quiera un punto de paso», sino que se corresponde con «una *intención presente*» (Ricoeur, 2004: 61-62):

Si la atención merece así llamarse intención, es en la medida en que el tránsito por el presente se ha hecho transición activa: ya no sólo es atravesado el presente, sino que la intención presente traslada (*traicit*) el futuro al pasado, mermando el futuro y aumentando el pasado, hasta que, consumido el futuro, todo se convierte en pasado.

Ricoeur, 2004: 62

Al contrario de la ordenación caótica del mundo que vimos en la primera parte y que el final del cuento repite, la metáfora del camino de la vida y el tiempo comunitario que surge en la parte central se corresponden con los dos modelos de ordenados de la intriga. El ingeniero logra recuperar el tiempo en la medida en la que se sirve de la concordancia de ambos para traer el pasado hacia el presente; en lugar de continuar como un sujeto pasivo de la acción (como el que

espera la llegada inexorable del futuro), su viaje ininterrumpido continúa desde la seguridad del que retiene.

En el punto final de la historia, el elemento cómico del banderín (y lo que este representa) ha sustituido toda la angustia del vértigo y de la náusea. Al igual que el ingeniero, el lector debe invertir la teleología de la historia y recordar. En el extracto final se le brindan las herramientas necesarias para hacerlo; el narrador enumera toda una serie de símbolos que remiten al idilio de la vida y a lo utópico de la experiencia de lo sucedido, por más míseras que hayan resultado las circunstancias. El final es agrisado porque el lector y el ingeniero comprenden que no es posible detener el tiempo, aunque sí recordarlo; es decir: retenerlo y proyectarlo mediante indicios que convierten su transcurso en algo provisto de sentido.

9. CONCLUSIONES

He resaltado en la introducción cómo una serie de diferencias entre *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Todos los fuegos, el fuego* (1966) —el desigual tratamiento por parte de la crítica o la ausencia de una división en secciones— han determinado mi estrategia a la hora de analizar el tratamiento extraño del tiempo en los cuentos largos como «La autopista del sur» o «Reunión»; la tremenda diferencia en la extensión de los relatos habilita en los cuentos de *Todos los fuegos, el fuego* un análisis mucho más amplio y exhaustivo de este que en el caso de las secciones de *Historias de cronopios y de famas*. Examinados los contrastes y realizados los análisis podemos proceder a una exposición de las similitudes que ambas colecciones presentan respecto al tratamiento extraño del tiempo.

He señalado cómo una red de recursos literarios nos permite hablar de la unidad de la colección *Todos los fuegos, el fuego*, al igual que sucedía con los microrrelatos y cuentos breves

de *Historias de cronopios y de famas*—; repasemos aquellos que resultan visibles a tenor de «La autopista del sur» y su extravagante tratamiento y representación de la experiencia temporal.

Volvemos a topar en *Todos los fuegos, el fuego* con el tema de la utopía: veíamos este en la sección homónima de *Historias de cronopios y de famas* y lo hemos visto repetirse —aunque completamente transformado por el instinto de supervivencia— en «La autopista del sur»; el asunto se repetirá en el caso de «Reunión». En ambas colecciones topamos con el tratamiento del mito de la eternidad: el *aión* de los cronopios o la inmortalidad de las palabras en «Cuento sin moraleja»; en la «La autopista del sur», el asunto se desarrollaba a través del mito del Año Magno, de la cosmogonía y el apocalipsis o de las figuras de la muerte y la resurrección. También se repite en ambas colecciones el abolengo de la mitología grecolatina o las imágenes arquetípicas de la lucha primordial y de la apoteosis cósmica. La configuración del tiempo en ambas colecciones es exquisita; el tratamiento original de este elemento supone una de las características distintivas la narrativa de Cortázar: especialmente a propósito de sus cuentos se puede decir que este es uno de los ejes de innovación del autor.

Como sucedía en *Historias de cronopios y de famas*, la hermenéutica y la simbología del tiempo es densa en «La autopista del sur»—; ni de lejos es un aspecto aislado: muchos de los cuentos de la colección—«Reunión», «La isla al mediodía», «Instrucciones para John Howell», «Todos los fuegos, el fuego»— corroboran la posición central que el tiempo ocupa en *Todos los fuegos, el fuego*. En este sentido claro, mi análisis propone a «La autopista del sur» como el cuento *apertura* de lo que encontramos en ella: esta función de apertura se verá ampliamente corroborada con el análisis de «Reunión». Consta que este último supone la única excepción a la premisa fantástica de la que parten el resto de los títulos de *Todos los fuegos, el fuego*; el no desarrollar una

premisa fantástica no impide que «Reunión» exponga el tiempo más extraño de todos los relatos que componen la colección.

A propósito del estudio de la representación del tiempo hay que decir que no es menos destacable el papel que desempeña la filosofía en una colección que en otra. El análisis de «La autopista del sur» y «Reunión» viene a corroborar que los tiempos míticos y regresivos que estos presentan no se sostienen si no partimos de su componente metafísico y filosófico; tal y como sucedía con *Historias de cronopios y de famas*, en los que el tópico tal vez ocupaba un lugar más privilegiado. En última instancia, la extensión más larga del cuento explica el cambio —en realidad: no demasiado significativo— en el procedimiento literario de Cortázar: el cuento largo permite desarrollar mucho más la experiencia ficticia que los personajes tienen del tiempo. Por lo demás, ambas colecciones exhiben juegos con las formas de la historia y con la voz del narrador; hemos visto que el papel que estos elementos desempeñan en la representación del tiempo es fundamental en ambas colecciones.

Cierro las conclusiones del capítulo aduciendo la labor crítica que ha sido necesaria para llevar a cabo el análisis del tiempo en «La autopista del sur»; un cuento que, cuanto menos, se plantea como un ejemplo original de la literatura utópica escrita en lengua española.

Tanto en «La autopista del sur» como en «Reunión» encontramos el instinto primitivo de la supervivencia—similar al de los cuentos de Jack London— combinado con el tipo de sociedad y cultura moderna que sirven como escenarios para la experimentación con el tiempo; y hemos visto que lo moderno no solo no entra en conflicto con lo clásico «La autopista del sur» o en *Historias de cronopios y de famas*: por el contrario, asistimos a una unión entre la tradición literaria y la experimentación con la representación del tiempo que implica al mito, la filosofía, el símbolo y la metáfora. En este sentido, el hecho de haber analizado primero *Historias de cronopios y de*

famas y después «La autopista del sur» ha supuesto una gran ventaja: me ha permitido partir de la red de recursos que el autor empleaba en sus cuentos breves y microrrelatos para el análisis del cuento largo. Aunque la diferencia de extensión permite a Cortázar una elaboración más exhaustiva de los juegos con el narrador o de las paradojas de la experiencia humana del tiempo, la base literaria que sustenta el tratamiento extraño del tiempo es la misma en *Historias de cronopios y de famas* que en «La autopista del sur»: el símbolo, la metáfora, el arquetipo y la filosofía del tiempo y de la historia.

Nuestro recorrido a través de la configuración del tiempo en la «La autopista del sur» nos ha permitido debatir con la crítica sobre el simbolismo de los coches, así como también sobre el desenlace del cuento. Hemos destacado a las prolepsis, las analepsis o las elipsis como las formas más básicas de jugar con la temporalidad de la narración; frente a estas, las más impactantes y elaboradas son aquellas que destruyen la fenomenología del tiempo —a la que apunta la lógica de la elipsis, la analepsis y la prolepsis de Gerard Genette—: me refiero abiertamente a los momentos de la historia en los que parece que el tiempo no transcurre o en los que desaparece para reaparecer más adelante; igualmente, a los momentos en los que el tiempo se contrae —trae el pasado al presente— o en los que este va hacia atrás sin dejar de ir hacia adelante.

A propósito de la labor crítica que he llevado a cabo es destacable el análisis de los tópicos, símbolos y las metáforas del cuento. Existen estudios significativos de estos elementos —González Echeverría habla del *Theatrum mundi* y de la tradición del tema del aislamiento—; con todo, el estudio del tema del tiempo me ha permitido ser mucho más exhaustivo que el resto de bibliografía crítica que se ha encargado del cuento y de su tiempo representado.

Junto con la crítica, he analizado el simbolismo del coche, del aislamiento y de la comunidad o la metáfora del camino de la vida. Como aportación a esta, me he encargado de los

tópicos del *tempus fugit* y del *carpe diem*; del simbolismo de las partes del día en el cuento, de la carretera —camino de las pruebas y último umbral— o de la estrambótica meteorología con la que se acompaña al mito del Año Magno. No han sido menos destacables los análisis del simbolismo de la acción ritual, del agua, del helicóptero o de la mariposa. También supone una aportación crítica mi propuesta y mi justificación de la división del cuento en partes.

El estudio de la representación del tiempo ha requerido que se mire con atención a diversos mitos; además del Año Magno, destacan los casos del eterno retorno, la cosmogonía —la creación y el fin de los tiempos— o el ciclo clásico del laberinto del minotauro. Muy en relación con estos se encuentran las imágenes arquetípicas, que se explotan en un orden determinado y que aumentan considerablemente la legibilidad del tiempo y de la historia: este es el caso de la crisis del rey dios y la apoteosis cósmica.

Sin más dilaciones pasamos al estudio de «Reunión»: el cuento-excepción de la colección *Todos los fuegos, el fuego* no solo corrobora la función de apertura de «La autopista del sur»; a pesar de su carácter anómalo en la colección, «Reunión» asegura la continuidad de la experimentación literaria con la temporalidad de la narración y con su representación extraña en los cuentos largos de *Todos los fuegos, el fuego*.

CAPÍTULO 3. LA CONFIGURACIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN» (1966)

Para el estudio de la representación del tiempo en «Reunión», una razón eminentemente práctica me ha llevado a dividir el capítulo en siete apartados. Además del asunto del tiempo, la tremenda complejidad que presenta la unidad del cuento (se presenta dividido en trece párrafos a los que bien podemos comprender como trece fragmentos de la acción) justifica la división.

En la introducción abordo los principales aspectos que hacen de «Reunión» un cuento significativo para el estudio de nuestro tema. Ni siquiera el denominado cuento-excepción de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) representa una anomalía para el tratamiento extraño que recibe el tiempo; en este sentido, «Reunión» corrobora la función de *apertura* que desempeña «La autopista del sur», amén de la continuidad de la representación extraña del tiempo en la colección.

En el segundo apartado se sitúa el estado de la cuestión. Como en los casos de «La autopista del sur», «El otro cielo», «Todos los fuegos, el fuego» o «La isla al mediodía», «Reunión» es uno de los cuentos de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) a los que se le ha prestado una notable atención; con todo, admite todavía una vuelta de tuerca cuando situamos la representación del tiempo en el centro del análisis.

En el tercer apartado realizaré un resumen comentado de los distintos fragmentos del cuento. Con este pretendo poner de manifiesto tanto la caótica ordenación que presentan sus partes como el tremendo desbarajuste que «Reunión» plantea para el asunto del tiempo. La confección de esta suerte de mapa fragmentario de «Reunión» resultará útil también para la localización de los fragmentos de la acción a los que inevitablemente aludiré en el resto de los apartados.

En el cuarto apartado expondré la tensión que «Reunión» plantea para las distintas poéticas que encontramos en su interior. Como veremos, el cuento se sirve del debate que existía en la

época en torno a la narración historiográfica; también de la potencialidad poética del relato de ficción en general y del cuento fantástico en particular. Con «Reunión» Cortázar elabora otra de sus criaturas autónomas: no es plenamente un cuento fantástico ni un historia realista; tampoco un relato historiográfico. A propósito de la mixtura de poéticas, el cuarto apartado está dedicado a relacionar el cuento con lo que Paul Ricoeur denomina el poder de la redescrición del relato ficticio.

El quinto apartado está dedicado a abordar uno de los aspectos clave que facilitan la interpretación del cuento. No se trata ya de la cita del texto historiográfico, ni del tratamiento de la poética del relato fantástico o realista; se refiere a la incuestionable presencia y relevancia del elemento musical. Los puntos que relacionan «Reunión» con el cuarteto K.458 de Mozart (titulado *La Caza*) permiten poner de manifiesto el carácter metafórico de su estructura, así como también su propuesta poética de temporalidad y unidad.

En el sexto apartado analizo los recursos simbólicos y las imágenes arquetípicas que predominan en el cuento; hay que insistir en que estos elementos se articulan como los más consistentes a la hora de refigurar una historia unitaria. El estudio que elaboro aquí ha pasado relativamente desapercibido para la crítica e implica un giro para el asunto de la estructura; muestra cómo el caos de lo narrado consigue recrear ordenadamente la búsqueda heroica del héroe mitológico.

En el último apartado expongo las conclusiones del estudio.

1. INTRODUCCIÓN

Lo primero que hay que señalar es que el relato se sitúa en la colección *Todos los fuegos el fuego*, en la que todos los cuentos —menos «Reunión»— parten de una situación fantástica y la cuentan⁶⁵. Este aspecto hace ya de «Reunión» un relato significativo porque se distingue del resto de los cuentos de la colección. Antes que una situación fantástica, lo que encontramos es que en «Reunión» se parte de un evento histórico real —la toma de Cuba por parte de las milicias que lideraban Guevara, los Castro y Cienfuegos— así como de los documentos historiográficos que dan cuenta de él.

Inmediatamente hay que decir que lejos de situarnos ante un cuento realista, lo que la lectura y el análisis de «Reunión» pone ante nosotros es la extraña certidumbre de que nos situamos ante algo más; no es fantasía ni realismo ni realidad, sino una composición orgánica de los tres elementos: sus fines y configuraciones apuntan hacia una función redescriptiva del texto⁶⁶.

Al situarnos ante «Reunión» (herramientas en mano y con la intención de articular un análisis unitario) nos percatamos de que el tema del tiempo se aborda de distintas formas (a veces, no exentas de contradicción). En no pocas ocasiones la representación del tiempo guarda una relación con la unidad y la estructura de la historia; habremos de encarar inevitablemente ambas

⁶⁵ Estoy citando a Pérez-Abadín (2010: 47), que se sirve de la entrevista de Cortázar con Omar Prego para señalar esta misma cuestión.

⁶⁶ En *La metáfora viva* leemos que la redescipción implica una «verdad metafórica»: «el *es* metafórico significa a la vez *no es* y *es como*». «Reunión» nos sitúa ante el tipo de verdad metafórica de la que habla Ricoeur; para el filósofo, esta se relaciona con el poder heurístico de la ficción y «constituye el principal argumento» de la propuesta de «hermenéutica de la metáfora» que el autor lleva a cabo en su obra (Ricoeur, 2001: 15). Además del asunto de la redescipción, el análisis de «Reunión» que propongo me conduce a abordar otros aspectos que relacionan el cuento con la teoría ricoeuriana del tiempo y la narración. En primer lugar, me interesa el caótico tratamiento del tiempo narrado —en menor medida, también del espacio—; basta decir que el acto figurativo —el *grasp together*, o “atar juntas” las distintas partes de la intriga temporal— es la única vía que nos permite acceder a un ordenamiento temporal coherente para la historia. En segundo lugar está la más que considerable riqueza de recursos destinados a desarrollar la cuestión de la identidad en la historia; entre ellos destaca la ocultación sistemática de los nombres de los protagonistas —y su revelación con la muerte de estos—, el juego con el símbolo de la máscara del dios o el reconocimiento en la estrella; en última instancia, el asunto corrobora la máxima ricoeuriana de que una crisis de identidad en el personaje equivale a una crisis en la intriga de la historia.

cuestiones para el estudio que propongo⁶⁷. Con vistas al análisis de las formas del tiempo nos percatamos también de que para desarrollar cada una de ellas es necesario abordarlas por separado; aunque en el texto aparezcan superpuestas unas sobre las otras (como una suerte de capas heterogéneas de las que surge el sentido).

«Reunión» refiere poética e imaginativamente una serie de acontecimientos históricos; lo hace sin la pretensión de verdad documental de la que dispone su texto fuente (*Pasajes de la guerra revolucionaria*, 1963), lo que no impide que la historia nos guíe hacia una noción de realidad que subyace a la ficción. Con esta operación se nos muestra el poder de contar más al contar otra vez una misma historia; poder implícito a la literatura de ficción, donde la contradicción no da en el sinsentido del texto, sino que crea sentidos nuevos a los ojos del lector.

Al abordar cuentos como «Reunión» o «La autopista hacia el sur», lo que encontramos al revisar *Clases de literatura, 1980, Berkeley* es que Cortázar esboza una vía que permite combinar realismo y fantasía en la literatura: «pensando un poco en estos problemas» —dice el autor— «se me ocurrió que bien se podría hablar de realismo simbólico en la literatura». En este sentido claro,

⁶⁷ A lo largo de los apartados argumentaré cómo el texto está provisto de diversos recursos que dan unidad a su estructura, y cómo estos coexisten con formas alternativas (que no apuntan necesariamente en la misma dirección) para alcanzarla. De este modo, nos encontramos ante un relato cuyas capas nos llevan hasta distintas nociones de unidad que conviven y convergen. O, como los propios sentidos del cuento, que apuntan simultáneamente hacia múltiples estructuraciones reconocibles en función del concepto de unidad del que se parta. Baste con nombrar algunos ejemplos: si nos ceñimos a la unidad que se deriva de la acción y tomamos como punto de partida los símbolos, arquetipos o el tipo de historicidad que se despliega con la historia contada, lo que encontramos es un relato que se articula como una jornada heroica (similar, por lo demás, a la que describe Joseph Campbell en su famoso modelo del monomito); en ella, la figura del héroe inicia un viaje que es también una aventura simbólica en la que se deifica al protagonista —esto es: en la medida en la que el guerrillero trasciende la figura del guía sobrenatural—. Si por el contrario tomamos como punto de partida la metáfora de la música, lo que encontramos es un relato cuya estructura temporal se articula como una imitación creativa del cuarteto de cuerda n°17 de Mozart; «Reunión» también repite y juega con el tema la huida, presente en el cuarteto que se describe en varias ocasiones en el cuento. Por otro lado, si nos ceñimos al tema de la conquista del espacio utópico encontramos un cuento que describe una génesis o nueva cosmogonía; el protagonista toma parte de esta con su lucha armada y se adhiere a ella por medio del catasterismo. La cuestión de la unidad se extiende desde lo convergente hasta lo contradictorio: por un lado, el héroe se baña en la escatología sangrienta de la batalla y atraviesa toda una serie de experiencias cercanas a la muerte; por el otro, su aventura es hacia la paz y hacia la posesión de un mundo nuevo, especialmente marcado por los símbolos de la música y la reordenación cosmogónica.

Cortázar matiza: «entiendo por realismo simbólico» aquel tipo de narración («un cuento» o «una novela») que tiene «un tema y un desarrollo que los lectores pueden aceptar como perfectamente real», si bien «avanzando un poco más» en la lectura estos se percatan de que «por debajo de esa superficie estrictamente realista, se esconde otra cosa que también es la realidad y que es todavía más la realidad, una realidad más profunda, más difícil de captar» (Cortázar, 2013: 122-123).

Siguiendo a Cortázar, el realismo simbólico —que en esencia no se diferencia demasiado con respecto de lo que el autor practica en muchos de sus cuentos fantásticos— «es capaz de crear textos que nos den una primera lectura perfectamente realista» pero también «una segunda lectura»: en esta «se ve que ese realismo en el fondo está escondiendo otra cosa» (Cortázar, 2013: 123). En «Reunión», el realismo de los acontecimientos cuenta entre sus componentes con la descripción escatológica y con lo recogido por el testimonio historiográfico; frente a lo fantástico de estos, que se sirve del significado de la acción, del símbolo, de la imagen arquetípica y del sueño de estética surreal. Si se puede hablar de literatura realista en oposición a la literatura fantástica (y viceversa), Cortázar muestra con sus cuentos —especialmente en *Todos los fuegos, el fuego*, 1966) que en realidad ambas categorías son plásticas y artificiales; igualmente, que es posible el salto de la una a la otra o su combinación, todo ello sin que lo fantástico y lo realista del relato queden puestos en tesitura.

Concluir esta introducción requiere que incidamos en cómo «Reunión» —cuento-excepción de la premisa fantástica de la que parten el resto de relatos de *Todos los fuegos, el fuego* (1966)— no solo prefigura la continuidad del tratamiento extraño que recibe el tiempo en cuentos como «Instrucciones para John Howell», «El otro cielo», «Todos los fuegos, el fuego» o «La isla al mediodía»; los símbolos de la cosmogonía, la lucha del dios primordial con el dragón cósmico, el apocalipsis —o fin del tiempo— o la figuración del ciclo mitológico del héroe son los recursos

que más claramente aseguran la función de apertura que desempeña «La autopista del sur» en la colección.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Cuando revisamos la bibliografía acerca de «Reunión» nos percatamos de que el relato cuenta con un amplio tratamiento por parte de la crítica. Con el fin de facilitar y aligerar el manejo de esta he ordenado cronológicamente el estado de la cuestión y lo he dividido en dos apartados. El primero de ellos expone a «Reunión» como un cuento que ha suscitado el interés de los especialistas y críticos a propósito de su carácter políticamente comprometido. El segundo apartado condensa la bibliografía que surge a partir de 2010 en torno a este; la división en torno a esta fecha se debe especialmente a los trabajos de Soledad Barros Pérez-Abadín o Jaume Peris Blanes, críticos que más han estudiado «Reunión» y su contexto en profundidad.

La división del estado de la cuestión en dos apartados pretende dejar constancia del sucinto interés que la crítica —que ha estudiado «Reunión» durante los últimos cincuenta años— ha puesto en el asunto de la representación extraña del tiempo.

2.1. «REUNIÓN» Y LA CRÍTICA LITERARIA. PRIMEROS ACERCAMIENTOS AL RELATO

Una de las menciones más tempranas a «Reunión» aborda la esencia explícitamente política del cuento, así como en la obra de Cortázar. En el libro *De Sarmiento a Cortázar* (1971), el crítico David Viñas Piquer argumenta cómo el autor contempló desde fuera los movimientos sociales de Argentina o la revolución cubana, lo que le otorgó su visión particular del asunto. Siguiendo a Viñas, Cortázar se ancló en una «mirada intelectual europea que, hastiada, purgaba sus viejos asqueos coloniales y su actual inmovilismo». Viñas también señala que el autor

encontraba en Guevara al hermano que llevaba a cabo «una revolución americana-universal, popular-libresca, guerrera-pura» (Viñas, 1971: 125).

La segunda obra que voy a destacar a propósito del cuento es el libro *Los ochenta mundos de Julio Cortázar. Ensayos* (1987). En él encontramos dos capítulos interesantes relacionados con «Reunión». El primero se titula «Imaginación e historia en Julio Cortázar»; Jaime Alazraki (autor del mismo y especialista en la obra de Julio Cortázar) aborda allí algunos de los asuntos más significativos para el estudio de «Reunión». En primer lugar, el crítico habla de la «bancarrota de los géneros» cuando se refiere a la obra cortazariana; para el especialista, Cortázar «escribió cuentos» que están «más cerca de la poesía» y «relatos en los que la prosa fluye con el ritmo de un poema»; el autor también escribió «ensayos que son narraciones que son poemas y que no dejan de ser ensayos» (Alazraki, 1987: 1-2).

En el capítulo, Alazraki destaca cómo la obra *Libro de Manuel* (1973) —la «menos comprendida» y la «más negligida» por la crítica— implica una «culminación» de la búsqueda y un «reencuentro con el destino latinoamericano» que, por su lado, iba precedida por «Reunión»; un relato en el que ya encontramos un «diálogo entre literatura y política» o una «reconciliación entre imaginación e historia». Siguiendo a Alazraki, la «dimensión histórica» de la literatura de Cortázar va precedida por el encuentro con una «dimensión política» de la historia. A tenor de «Reunión» —que nos sitúa ante «un tributo y una celebración de la Revolución Cubana»— el viaje a Cuba de Cortázar (1963) se fecha como el momento clave de su afiliación política al socialismo: «la Cuba revolucionaria fue para Cortázar lo que la España republicana había sido para Neruda 25 años antes» (Alazraki, 1987: 5-6). Alazraki destaca también cómo la «búsqueda de un equilibrio entre la dimensión imaginativa y la dimensión política» de la literatura la encontramos en otras

obras del autor tales como «Segunda vez», «Apocalipsis en Solentiname», «Satarsa», «La escuela de noche» o «Pesadillas» (Alazraki, 1987: 15-17).

El segundo capítulo que nos interesa de *Los ochenta mundos de Julio Cortázar. Ensayos* (1987) se titula «Revolución y alegoría en *Reunión* de Julio Cortázar»; más centrado en el análisis específico de «Reunión», su autor Aníbal González destaca que encontramos «un intento interesante y problemático» en la obra de Cortázar de inscribirse «dentro de una perspectiva conscientemente revolucionaria». Con esta, Cortázar pretendía acercar su escritura «a los ritmos de la sociedad y de la historia»; se trataba en última instancia de «instituir una escritura comprometida que no resulte víctima de las ingenuidades del realismo socialista (o de ningún otro realismo)» (González, 1987: 94-95).

Para Aníbal González, «Reunión» ocupa un lugar único dentro de la colección *Todos los fuegos, el fuego*; más concretamente, se trata de un «experimento que Cortázar no volvió a repetir». La narración «es el producto del encuentro de Cortázar con la Revolución cubana y con la experiencia de su compatriota Ernesto (Che) Guevara»; en este sentido, el relato puede verse «como el fruto de una experiencia cuasi-mística de conversión a los ideales de la Revolución» (González, 1987: 94-95).

En el estudio se destaca la importancia de las obras del escritor cubano Alejo Carpentier, tales como *El reino de este mundo* (1949), *Los pasos perdidos* (1953) y *El acoso* (1956); para González, estas no solo comparten con «Reunión» la temática del principio y el final de la revolución: quedan incluidas «dentro de un molde retórico que podríamos calificar ampliamente de alegórico» y que responde a lo que se ha denominado «realismo maravilloso». Por otro lado, «Reunión» puede ser analizado en cuanto que «reescritura» de los textos de Guevara; específicamente, el relato versa «acerca de los primeros días de las guerrillas cubanas» tras el

desembarco del Granma. Eventualmente quedan confirmadas «nuestras sospechas acerca de la verdadera identidad de los personajes», que se corresponden con Fidel y Raúl Castro, Camilo Cienfuegos y Ernesto Guevara. De esta manera, el relato se relaciona con el procedimiento literario de la alegoría («ficción en virtud de la cual una cosa representa o significa otra distinta») y supone un primer acercamiento al carácter globalizante para con la historia contada de las principales metáforas del relato (González, 1987: 95-96).

Para Aníbal González, la historia «narra las peripecias del grupo a que pertenece el Che en su lucha por llegar a las montañas, hasta que, finalmente, logran reunirse con su comandante»; solo si nos adentramos más profundamente en el texto comprendemos su carácter alegórico, que expande y elabora «la acción lacónicamente descrita por el Che». Desde esta perspectiva, comprobamos también que Cortázar abandona «cualquier pretensión de seguir el orden de los eventos según el Che los relata». Cuando el autor se pregunta la razón por la que el autor cambió la cronología de los acontecimientos de la toma de Cuba, dos respuestas acuden a su razonamiento. La primera y más obvia consiste en «crear tensión dramática». La segunda se resuelve mediante un juego con los números, especialmente a propósito del «cambio de fechas»; este brinda al relato «la oportunidad de realizar un juego» sobre el que se desenvuelve el misterio (sea con el motivo de la identidad de los personajes que integran la milicia, sea con el de la duración de la contienda) (González, 1987: 96-98).

Aníbal González también se interesa por la presencia en el cuento del cuarteto de Mozart titulado *La caza*. Para el autor, esta «sugiere una estructuración numérica subyacente» que el relato comparte con la pieza musical. El aspecto hermanaría el proceder de Cortázar en «Reunión» con el «tipo de composición numérica» que contemplamos en sus novelas *Rayuela* o *62. Modelo para armar*. Desarrollando este mismo hilo analítico se destaca la «vinculación estrecha y muy antigua

entre la composición numérica y la alegoría»; González recurre a Ernst Robert Curtius, que ejemplifica el asunto «al glosar un sermón de San Agustín» o en la obra de Dante Alighieri. Aunque en las enéadas de la *Vita Nuova* de Dante las «tríadas y décadas se entrelazan para formar la unidad», en «Reunión» «los números probablemente carecen de significado intrínseco»; «son más bien los signos de una progresión gradual hacia un orden superior» (al que apunta «el cuarteto de Mozart») (González, 1987: 98-99).

Otros aspectos interesan al autor en su análisis del relato. Uno de ellos se refiere a las «innumerables alusiones a la religión» que encontramos «diseminadas» en el cuento: estas «no corresponden a las habituales metáforas que a menudo encontramos tanto en el español hablado como en el escrito»; por ejemplo, se compara a Luis con el pantocrátor y, más adelante, al lugar de la montaña en el que se reúnen los guerrilleros con una Iglesia. En segundo lugar, se destaca el «evidente rescate» de las «características de la escritura romántica», especialmente del «tópico del peregrinaje o la búsqueda», tal como lo encontramos en *Fenomenología del espíritu* de Hegel, *Hyperion* de Hölderlin o *Prelude* de Wordsworth.

Según destaca el artículo, «la búsqueda o peregrinaje» en el romanticismo «seguía una trayectoria espiral o circular, desde la alienación o fragmentación inicial del protagonista hasta su reintegración»; esto es: «su reunión» con «dios, la naturaleza o su propia consciencia». De esta manera, el tópico del peregrinaje se relaciona con el «esquema escatológico, milenarista, que los románticos derivaron de la tradición religiosa judeocristiana y que aplicaron luego a la historia secular» en su tentativa de «forjar una relación natural». La peregrinación que pone trama a «Reunión» pretende representar un «genuino proceso histórico»; el aspecto convierte al relato en un «texto filosófico» en la medida en la que nos plantea la unión y digresión entre «la vida y el arte» («entre la historia y la ficción») (González, 1987: 100-102).

Nos interesan de este estudio también las líneas que González dedica al análisis de la configuración del tiempo en el relato; para este la alegoría supone «un puente retórico entre la ficción y la historia». «La historia no es, para Cortázar, los textos en los cuales esta aparece narrada»; por el contrario, se trata de una «verdad hipostática que debe ser buscada más allá de los textos y a pesar de ellos». A propósito de nuestro tema, se hace una mención a los recursos simbólicos de la muerte y la resurrección («el Che murió simbólicamente con respecto a su vida anterior de médico y civil» para nacer «a su nueva vida de combatiente guerrillero», de manera que el relato nos refiere un peregrinaje que es también una «iniciación»); a tenor de los textos de Guevara, «Reunión» narra los episodios de *Alegría del Pío* (el bautismo de fuego del personaje histórico) alegorizados mediante procedimientos del relato de ficción (González, 1987: 104-105).

Un último aspecto relaciona el estudio de González con la representación del tiempo que encontramos en el cuento: se trata del símbolo de la estrella —en el relato de Cortázar el protagonista «mira acostado boca arriba el cielo nocturno y ve una estrella entre las copas de los árboles»—. Este símbolo de «Reunión» se relaciona en el artículo con la escena inicial de la obra de Carpentier *El siglo de las luces* (1962) («en la proa del barco que lo trae de regreso a América junto a Víctor Hugues» encontramos «la silueta de la guillotina contra el cielo estrellado»). Para González, la estrella de la novela de Carpentier se repite en el final de «Reunión»; implica una «obvia y convencional alegoría de Cuba en su lucha solitaria por la libertad» (González, 1987: 108).

Siguiendo un orden cronológico, la segunda mención importante del cuento de Cortázar la encontramos en el artículo «Reunión de Cortázar: una escatología de la revolución». En él, Espinar y Porras (1996) señalan cómo el «estilo de Cortázar» en «Reunión» «sugiere cierto descuido o desorden», a la par que «aparenta falta de elaboración o madurez literaria». Hay que decir

inmediatamente que esta opinión no es para nada infundada. Por el contrario, «Reunión» da sobrada cuenta del asunto por su «desbarajuste estructural», la «falta de argumento lineal», la «escasa separación entre pensamientos del protagonista y acción real», la «indeterminación en los personajes», la «dificultad para encontrar el propósito» o la «ambigüedad de los elementos omnipresentes» en el relato —como la muerte, el ideario político, la escatología bélica o el caótico tratamiento del tiempo que Cortázar desarrolla a lo largo de toda la narración— (Espinar y Porras, 1996: 213). En el artículo, los autores analizan algunos de los símbolos esenciales del cuento, por lo que volveremos más detenidamente sobre este en el último apartado 6. La estructura de la historia, la representación simbólica del tiempo y la dimensión heroica de la aventura. Espinar y Porras también se interesan en la cuestión de la estructura y el estilo; «la trayectoria» literaria de Cortázar (a quien ambos reconocen como uno de los maestros del cuento breve en lengua española) ha de ser tomada en cuenta a la hora de enfrentar las dificultades que los elementos mencionados imponen sobre la narración (Espinar y Porras, 1996: 213).

Todavía en la década de los noventa encontramos que el especialista en Cortázar Saúl Sosnowski dedica unas líneas al análisis de «Reunión». En su artículo «Cortázar, necesario» (2000) señala que años más tarde de su publicación y acogida por la crítica, la «relectura de los textos de Cortázar» indica «la incidencia insoslayable» del autor «en nuestras letras»; «lo percibimos en la seria liviandad humorística de sus cronopios y famas», así como en el «escándalo y el terror» de algunos de sus cuentos; o «en el inquietante encuadre poético de la historia» que se nos refiere en «Reunión» o «Apocalipsis en Solentiname» (Sosnowski, 2000: 187).

Para Sosnowski, «Reunión» (1966) comparte con «El perseguidor» (1959) su capacidad de anticipar la «reflexión desde el lado no-doctrinario de la simpatía a favor del socialismo» que años después pasaría a integrar una parte fundamental de su obra (Sosnowski, 2000: 190). A propósito

de muchos de los cuentos del autor, el especialista destaca cómo «términos definatorios» tales como «fantástico, realista, material» o «espiritual» no hacen sino fijar límites para el «encuadre» de los cuentos de Cortázar, así como «acusar su propia insuficiencia para dar cuenta de todo aquello que excede los casilleros» (Sosnowski, 2000: 192).

La crítica literaria ha puesto especial ahínco en lo que respecta al carácter comprometido de la obra de Cortázar. Encontramos otro ejemplo en *Understanding Julio Cortázar* (Standish, 2001), donde leemos cómo «Casa tomada» (1951) —«la primera historia con la que el autor se daba a conocer»— «habilita una lectura político-alegórica» que se relaciona con la dictadura de Perón; sucede lo mismo con «La banda» o «Las ménades» (ambos en *Final del juego*, 1956). Siguiendo a Standish, «Cortázar negó haber escrito sus primeros cuentos con una consciencia política, si bien aceptó la legitimidad de esta lectura por parte de la crítica». La obra destaca la relación de «Reunión» con *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Guevara o *La caza de Mozart*; también la elaboración del recurso de la anagnórisis, a propósito de la ocultación de los nombres de los personajes o la condición de médico asmático del protagonista (Standish, 2001: 122-123).

2.2. «REUNIÓN» Y LA CRÍTICA LITERARIA A PARTIR DE 2010

A partir de 2010 surgen algunos de los estudios más especializados en el cuento que nos ocupa.

Una de las obras más interesantes que encontramos dedicadas a «Reunión» se titula *Cortázar y Che Guevara, Lectura de Reunión* (2010), de Soledad Pérez-Abadín Barro. En ella se analizan una amplia variedad recursos relacionados con la poética y la construcción del relato; su revisión, obligada para nuestro análisis, nos lleva desde el papel de la cita y la referencia hasta el carácter fantástico del cuento.

Para Pérez-Abadín, uno de los puntos más interesantes de «Reunión» es la relación que este mantiene con la obra cuentística de Jack London. No en vano «Reunión» comienza con una referencia a «To Build a Fire»; la referencia es doble porque esta se repite en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (las crónicas de Guevara). «To Build a Fire» de Jack London funciona como un «factor aglutinador» de la intriga de «Reunión»; «sobrepasa su condición preliminar» de cita referencial «para ingresar en la propia trama del relato» hasta en dos ocasiones. En primer lugar, durante la visión que el narrador experimenta durante la segunda noche (fragmento #3); en segundo lugar, en el final del cuento: cuando el protagonista observa un árbol sobre el que se recuesta junto con su compañero y pierde su mirada en el cielo estrellado (fragmento #13). Siguiendo a Pérez-Abadín, ambas alusiones remiten al final de «To Build a Fire» de Jack London; el protagonista («anónimo» como el de «Reunión»; «siempre referido como *The man*») se percata de la «inmovilidad de sus miembros a causa de la congelación» en la última escena. En el cuento de London «la memoria» del personaje «manipula» la imagen de la historia ya que no existe «el tronco de árbol» sobre el que se apoya; antes de caer «extenuado», el personaje (que «se ha sentado en la nieve» para «aceptar su derrota») imagina «el hallazgo de su propio cadáver» (Pérez-Abadín, 2010: 38-40).

Existen más «elementos» que «estrechan» las afinidades de «Reunión» con los cuentos de Jack London. Además de «To Build a Fire», Pérez-Abadín explora las similitudes entre «An Odyssey of the North», «The Law of Life» o «Love of Life», con las que el relato de Cortázar converge. Las obras mencionadas nos muestran «la utopía como búsqueda de autenticidad» —al igual que «los exploradores de las heladas tierras árticas recorren el Yukón» para transformar sus vidas por medio de la «riqueza», «los guerrilleros de Sierra Maestra arrostran peligros para lograr un mundo más justo»—. Como en el caso de «Reunión» los cuentos de London también exponen

una fuerte presencia del instinto «de la supervivencia»; este se manifiesta «frente a una naturaleza» hostil y desplegada en su «esplendor». Los relatos también comparten el «antagonismo» entre la «civilización» y sus valores «caducos» (Pérez-Abadín, 2010: 38-40).

Además de la relación del texto de Cortázar con los cuentos de Jack London, *Cortázar y Che Guevara, Lectura de Reunión* (2010) destaca cómo la narración «se asienta» sobre los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Guevara, texto fuente que concede al cuento cortazariano un tipo de «historicidad» que está «lejos de limitar» su «caudal creativo». Comprobamos que el relato «da pábulo a la ficcionalización manipuladora» de los «acontecimientos» narrados por Guevara en sus *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) en el hecho de que varias de las escenas se reconocen y repiten; los sucesos del cuento gozan de una autonomía literaria y ficticia que nos obliga a mirarlos de otra forma (Pérez-Abadín, 2010: 41). La autora incide en cómo la «anécdota» reseñada en «Reunión» se sirve del relato historiográfico y de su tipo de historicidad, y cómo esta «pierde valor referencial» con respecto del texto fuente en lo que atañe a la construcción del «personaje», sus «hazañas», sus «vivencias» y «pensamientos». En el cuento —dice Pérez-Abadín— se articula «una realidad paralela», «regida» por sus propias leyes literarias; esta realidad ficticia tiene como fin la revelación de las «dimensiones latentes» del evento narrado por el Che (Pérez-Abadín, 2010: 83).

Por otro lado, el relato de Cortázar extrae su «autonomía» literaria y artística de la «pugna» narrativa que se deriva de las «similitudes y diferencias» del cuento con respecto del texto fuente. Frente a los diarios de Ernesto Guevara, donde la importancia de la acción narrada «marca el inicio de la forja de lo que sería el ejército rebelde», en «Reunión» —donde se describe la llegada a la Isla, la subida a la sierra y el encuentro con el líder— se relata la ascensión como el objetivo de una gesta dirigida «hacia el reencuentro con Luis»; de esta manera la importancia de la hazaña

«revierte en el cuento para condicionar su desarrollo» ((Pérez-Abadín, 2010: 47). En todo caso tratamos con un «homenaje» a la toma de Cuba y a las hazañas del Che. En él, se toman en cuenta los «ideales» de representación y «fidelidad histórica» de Guevara, pero se resuelven «en equilibrio» con «el sentimiento de admiración» que el escritor tenía por su paisano (Pérez-Abadín, 2010: 83).

Otro de los aspectos fundamentales de «Reunión» es la presencia de la música. Para Pérez-Abadín, «los datos» históricos «se reelaboraban» con el fin de «amoldarse a las exigencias genéricas» del cuento, que se estructura «a imitación» de una pieza musical concreta que se menciona en diversas ocasiones (el cuarteto de cuerda K.458 de Mozart, llamado *Jagd* o *La Caza*). Los «movimientos» del cuarteto se proyectan «en el desarrollo temporal» de la intriga; tratamos con «una acción ligada a una propuesta utópica de alcance universal» (Pérez-Abadín, 2010: 38). El modelo de la pieza musical «se verbaliza» por medio de la «descripción» de la misma; en paralelo, el relato supone un intento de «traducir» o imitar su estructura en la «arquitectura del cuento». Pareja con el «motivo simbólico del ideal revolucionario», la pieza de Mozart constituye otra «cita artística» que en la narración «sobrepasa su condición accesoria» para convertirse en un «eje vertebral» de la historia (Pérez-Abadín, 2010: 38-39).

La irrupción de la metáfora de la música comienza con el relato de la tercera noche, cuando el narrador, tras evocar los acontecimientos de la jornada «abre un paréntesis poético» —de acuerdo con Pérez-Abadín, causado por un «estado de éxtasis» de «fiebre», «adrenalina» y «somnolencia»—. La experiencia —señala la autora— «supone un retorno al ámbito onírico» (iniciado por el «sueño con la máscara de Luis de la noche anterior»); el narrador experimenta «una felicidad de índole artística» («producida por la audición imaginaria del cuarteto»). Esta se «proyecta sobre la aventura» para otorgarle «sentido»: «el azar» se reduce «a un principio rítmico»

que reestructura la experiencia y la memoria de la jornada. A partir de este punto, el elemento musical no solo se incorpora y asienta en el relato, sino que «el lenguaje narrativo accede a un nuevo ámbito de expresión» que amplía «sus competencias». Dicho con otras palabras, las formas del relato imitan «los efectos de la música»; corroboran así la «dimensión poética» extra del relato.

De acuerdo con la autora, se culmina en «Reunión» una síntesis «de los géneros» y «la poesía» que proponía Cortázar en algunos de sus tempranos ensayos⁶⁸, tales como *Teoría del Túnel* y *Notas sobre la Novela Contemporánea*. Allí, Cortázar postulaba cómo «lo poético irrumpe en la novela» de manera que «la novela» se convierte en «una instancia de lo poético». Igualmente, Cortázar explicaba que «la dicotomía de fondo y forma marcha hacia su anulación» —esto es: «desde que la poesía es, como la música, su forma»—, de manera que encontramos que el «orden estético cae» ya que «el escritor no encuentra otra posibilidad de creación que la de orden poético». Para Cortázar, «el cuento» y «la novela» habrían ido abandonando su «característica enunciación discursiva y racionalizada» en favor de «la poeticidad del lenguaje literario», que en «cualquiera de sus cauces formales» reside en el «sentido del ritmo impreso en las palabras». «Reunión» renueva esta predilección «poética y musical» —sea por su «tensión», su «brevedad», su «estructura sujeta a un ritmo» o su cuidadoso «esmero en los finales»—, con una mayor eficiencia «que los géneros narrativos extensos». Pérez-Abadín recurre también a las entrevistas de Cortázar con Omar Prego; el autor «reconoce» allí que su forma de «escribir» quedaba regida «por un ritmo». Cortázar considera que las «frases tienen un swing», como el Jazz; sucede lo mismo con «los finales» de sus cuentos. El autor también explica en la entrevista cómo el «ritmo» es un elemento «absolutamente necesario para entender el significado» de sus cuentos. Se agrega así un

⁶⁸ La autora también destaca cómo en el capítulo 82 de *Rayuela*, Cortázar expondría la forma en que «la obra se genera a partir de una materia confusa», que se modela por medio de «un balanceo rítmico o *swing*» (Pérez-Abadín, 2010: 85).

tercer elemento a la «esfericidad y la tensión propias del cuento fantástico»; este no es otro que la «música» (explicada en concepto de «ritmo» y de «eufonía⁶⁹») (Pérez-Abadín, 2010: 83-86).

Para finalizar con este importante estudio sobre «Reunión» hay que resaltar la polémica decisión de Pérez-Abadín de encasillar el relato (aún a expensas de la opinión del propio Cortázar⁷⁰) en la categoría de relato fantástico. Esta resolución (con la que estoy parcialmente de acuerdo) pasa por comprender —como he propuesto en la introducción— el cuento de acuerdo con lo que el autor definía como realismo simbólico. Cortázar destacó la «anomalía» del relato «con respecto a los restantes títulos de *Todos los fuegos el fuego*» en su célebre entrevista con Evelyn Picon, en la que resalta que «salvo el caso bastante evidente del cuento *Reunión*, que en primer lugar no es fantástico, los demás integrantes de *Todos los fuegos, el fuego* nacen de una situación fantástica y la cuentan» (Pérez-Abadín, 2010: 47).

El siguiente texto que nos interesa es la reseña «Muerte como naturaleza: sobre tres narraciones de Julio Cortázar» (2011). Pablo Barco analiza la recurrente aparición de los símbolos de la muerte y el amor en tres de los cuentos de *Todos los fuegos el fuego*. Para el autor, «Eros y Thanatos» operan en cuanto que «principios diferenciadores» en la antología en general; especialmente en «Las ménades», «La señorita Cora» y «Reunión». Sus formas proporcionan un

⁶⁹ Como señala Pérez-Abadín, Cortázar es bastante específico porque no se refiere a «la eufonía en el sentido de las palabras bonitas», sino a esta concebida en tanto que «dibujo sintáctico» de la acción. Se trata, por tanto, del resultado de «haber eliminado todo lo innecesario» y «superfluo» para mostrar una «pura melodía». En este sentido, hay que insistir en que lo melódico de la literatura del autor no se basa en «el sonido de los fonemas», «las palabras» o «las frases»; por el contrario, lo hace en la «noción de ritmo» que se deriva de la «construcción sintáctica» del cuento, de su «puntuación», o del «desarrollo del periodo» de la acción narrada. También en su ensayo «Del cuento breve y sus alrededores», Cortázar se refiere a algunas de las particularidades del cuento contemporáneo de acuerdo con parámetros del Jazz —«la tensión, el ritmo, la pulsación interna, lo imprevisto dentro de los parámetros pre-vistos, esa libertad fatal que no admite alteración sin una pérdida irrestañable»—. De esta manera, encontramos que en «Reunión» la música es «portadora de un sentido alegórico»; su «estructura» —dice Pérez-Abadín— «condiciona la marcha del relato» hasta el punto de «conferirle una dimensión adicional» (Pérez-Abadín, 2010: 83-86)

⁷⁰ Siguiendo a Pérez-Abadín, Cortázar destacaba la «anomalía» del relato «con respecto a los restantes títulos de *Todos los fuegos el fuego* (en la entrevista realizada por Evelyn Picon declara que «salvo el caso bastante evidente del cuento *Reunión*, que en primer lugar no es fantástico», los demás integrantes de *Todos los fuegos, el fuego* nacen de una situación fantástica y la cuentan» (en Picon, 1981:76, a través de Pérez-Abadín, 2010: 47).

elemento de «misterio» y «mitología» que se expande sobre lo «individual que nace»; este abarca también lo «social en destrucción sin esperanza» (Barco, 2011: 328).

A propósito de «Reunión», Barco se detiene en el símbolo de la muerte; esta se relaciona con la máscara de Luis y se corresponde con una forma de la «naturaleza». La máscara de Luis nos sitúa ante el simbolismo del doble: «el muerto es el doble del vivo» así como el «doble es la figura viviente y familiar de la muerte» (Barco, 2011: 330).

En el artículo «De happenings, saxofonistas y guerrilleros. Metáforas de creación y politización de la estética experimental de Julio Cortázar», de Jaume Peris Blanes (2012), leemos que durante la década de los sesenta y lo setenta la conceptualización de la literatura de Cortázar «fue vinculándose progresivamente a una problemática política y social» que habría permanecido «ausente de su obra» anterior; con ella, la «estética experimental» que es característica del autor enfrentaba «las exigencias del imaginario revolucionario», lo que requería el diseño de una nueva «relación entre literatura y política» (Peris Blanes, 2012: 242).

Siguiendo a Peris Blanes, encontramos en *El socialismo y el hombre en Cuba* de Ernesto Guevara (1965) un texto que promulgaba «la emergencia de un hombre nuevo como el objetivo fundamental, y a largo plazo, de la revolución»; para el autor, Cortázar haría suyos los preceptos del texto «a la luz de las reflexiones de Guevara sobre la cultura revolucionaria». Por su lado, la figura de Ernesto Guevara sirvió a Cortázar en la década de los setenta como «polo metafórico a través del cual reconceptualizar» su modelo de «escritura experimental»; especialmente a través de sus ideas sobre el papel que la escritura desempeñaba en el ámbito de la cultura (y esta, en la revolución) (Peris Blanes, 2012: 242-245).

El artículo de Peris Blanes describe cómo primaban en la época dos posturas sobre el papel que los intelectuales debían desarrollar en el ámbito de los procesos revolucionarios. La primera

de ellas (a la cual se adscribía Guevara) entendía que el intelectual era un agente que debía permanecer subordinado «a los objetivos inmediatos de la revolución»; lo que importaba aquí era el «poder comunicativo de la obra sobre la conciencia de los lectores». Frente a esta, la segunda postura entendía todo «trabajo intelectual como un elemento crítico dentro de la sociedad», aunque esta se encuadrara en un ámbito revolucionario. Cortázar se adscribía a esta segunda visión, que defendía una «paridad jerárquica» entre «la serie estética y la serie política» (ambas, escritura y lucha armada, suponían acciones revolucionarias destinadas a tener impacto sobre el mundo, si bien en ámbitos distintos). Como defensor de la segunda forma de comprender el rol que la escritura debía desempeñar en el ámbito de la revolución, Cortázar argüía su «poética neo-vanguardista» en cuanto que «una escritura propiamente revolucionaria»; para el autor, existía una «imposibilidad de someter las obras literarias a los criterios de la inmediatez política»: estas respondían a sus propias leyes internas (Peris Blanes, 2012: 246).

«Reunión» supone un «ejemplo perfecto» de la «contradicción» en la que Cortázar se situaba a la hora de «redefinir la relación entre literatura y revolución simultáneamente en términos de vinculación y autonomía». En el relato, encontramos que el autor toma a la figura del Che como modelo metafórico de la revolución, aunque este no comulgase con su ideario en torno al papel del intelectual en ella; aún más, «Cortázar reescribía» diversos fragmentos de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), obra que recoge las crónicas en las que Guevara exponía testimonialmente su experiencia de la toma de Cuba (Peris Blanes, 2012: 248). Para Peris Blanes, el «proyecto de reescritura» de las crónicas de Guevara tenía como punto de partida «dos operaciones textuales básicas»: en primer lugar, «una transposición radical del estilo» de Guevara, que era transformado al estilo neo-vanguardista de Cortázar; en segundo lugar, la transformación del texto en un «monólogo interior ficticio con la voz y la conciencia del propio Guevara», en el que se

actualizaban los «procedimientos experimentales herederos del modernismo anglosajón». Ambos procederes hacen que el texto trascienda la «simple reescritura»; la transformación lleva implícito el «choque entre dos formas diferentes de entender el modo en que la literatura debía narrar y participar en la revolución» (Peris Blanes, 2012: 248-249).

Localizamos en *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar* de Carolina Orloff (2013) otro estudio que versa sobre la relación entre la visión política y la literatura de Julio Cortázar. La autora se acoge a una lectura marxista del asunto; para ella, la literatura no puede escapar de la mediatización de la ideología del autor (Orloff, 2013: 208). El estudio de Orloff tiene como corpus las novelas de Cortázar; también una parte considerable de la literatura crítica del autor y sus cartas. Llama la atención que Orloff descarte de su corpus de análisis los cuentos de Cortázar; especialmente porque en muchos de ellos el contenido político es claro, como han mostrado los estudios revisados a lo largo de este estado de la cuestión. La obra da cuenta de cómo se desarrollaron las ideas políticas del autor a lo largo de su vida y de su literatura; insisto en que se hace notar en el corpus la ausencia de cuentos clave —como fueron «Reunión» o «Apocalipsis en Solentiname»—.

De Jaume Peris Blanes encontramos un segundo artículo dedicado específicamente al cuento que nos atañe. En «Reunión de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual en la revolución» (2014), el autor se detiene en el concepto de escritura testimonial de Ernesto Guevara y en la problemática que el cuento de Cortázar plantea con respecto de este. Como veremos, a Peris Blanes también le interesan la importancia del cuarteto de Mozart en el relato y la contribución de Cortázar al debate que existía en la época en torno al rol del intelectual revolucionario.

Para destacar lo que suponía un cuento como «Reunión» en la época, Peris Blanes se detiene en primer lugar en el concepto de escritura testimonial que elaboró Ernesto Guevara. Siguiendo al autor, este se sustentaba en dos puntos esenciales. El primero es la «metáfora fotográfica» (el asunto ya aparece en las «crónicas de viaje por América Latina» de Guevara). La escritura de la historia quedaba aquí vinculada a una poética de la «captación visual»; la narración se servía «de la técnica fotográfica» con el fin de mostrar «la compleja relación entre la lectura y el acontecimiento relatado». Sin olvidar que «toda fotografía se toma desde una posición determinada» y que esta se acompaña «de una serie de decisiones técnicas» que irremediamente «influyen en la representación de la realidad que se ofrece al espectador», Guevara encontraba en el «registro mecánico de la realidad visual» una «utopía» para su «modo de escritura». El segundo principio implicaba una aceptación del «carácter limitado de esas *fijaciones de la realidad*». De esta manera, se hacía un «llamamiento a otros protagonistas de los mismos acontecimientos» con el fin de que se complementara «el relato de los hechos con acontecimientos» que no se hubieran «tenido la oportunidad de conocer».

La denominada «escritura testimonial» surgía como un «proceso abierto» e «inacabado» que promulgaba «una versión antiautoritaria» para «la escritura de la Historia». Esta exigía que «todos los participantes contaran su versión particular, subjetiva y parcial» para concluir en un «relato veraz»; y la veracidad de este sería «superior al de la Historia tradicional» en la medida en la que esta excluye «esas visiones particulares». En este orden, la «emergencia y consolidación» de la escritura testimonial produjo un «efecto colateral de dimensiones considerables»; este se traduciría en el «cuestionamiento del rol tradicional» que ostentaba el intelectual —en tanto que «mediador entre la población, la Historia y la cultura»—. Igualmente, daría luz a un «imaginario

anti-intelectualista», «central en la producción narrativa de Guevara y en algunos de sus textos teóricos» (Peris Blanes, 2014: 146-148).

El relato se publicó por primera vez en 1964 (en *Revista. Universidad de México*, y después en *El escarabajo de Buenos Aires*, no. 26-7: 1-17) y fue incluido posteriormente en *Todos los fuegos el fuego* (1966); se concluye que «la escritura de «Reunión» se llevó a cabo probablemente en 1963», por lo que los textos que sirvieron de base solo pueden ser «aquellos que aparecieron con anterioridad a esa fecha»: «Una revolución que comienza», «Adquiriendo el temple», «Alegría del Pío» y «Combate en La Plata» (Peris Blanes, 2014: 156-157).

Como hemos visto también en el estudio de Pérez-Abadín (2010), Cortázar se servía de la cita de Jack London (*rara avis* en los textos de Guevara) «para legitimar su propia operación discursiva»; esta consistía en «recurrir al universo reconocible de la alta cultura» con el fin de «iluminar la experiencia física y psicológica de la guerrilla»; el asunto supone un «principio narrativo básico de *Reunión*», que se sirve de *La Caza* de Mozart «como hilo conductor» y como «metáfora fenoménica de la experiencia guerrillera» (Peris Blanes, 2014: 148). En el cuento Cortazariano, la «alta cultura» ayuda a «explicar y comprender la lógica invisible de la lucha armada». La cita de Jack London, que en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) no era sino «un recurso aislado» y «anecdótico», se convierte en «Reunión» en un elemento fundamental, «estructural» y «sistemático» para comprender la «reescritura» imaginativa de los episodios: Cortázar sitúa el recurso «en el centro mismo» de la «representación de la experiencia guerrillera» (Peris Blanes, 2014: 151-152).

Otro aspecto que Peris Blanes reseña del cuento es que, si bien permite «reconocer su fuente», la relación que existe entre ambos pone de manifiesto «una concepción de la escritura muy diferente de la original». «De forma evidente», en «Reunión» se suprimen «todos los

elementos contextuales» que en el texto de Guevara «permitían inscribir la acción en unas coordenadas espaciotemporales precisas»; «todo el esfuerzo referencial» que sostiene al texto fuente se reduce «al mínimo» (Peris Blanes, 2014: 149-150). Como veremos en mi estudio, el asunto cobra especial importancia al ponerse en relación con el tema del tiempo.

«Reunión» implicó una aportación «de primer orden» tanto al debate de la escritura de la historia que planteaba Guevara con su concepto de escritura testimonial como al del papel que el escritor debía desempeñar en el ámbito de la Revolución. Lo hacía no tanto por su «temática» como por la forma de Cortázar de entender la labor del poeta y de la literatura en un contexto como este. En el artículo, Peris Blanes señala cómo uno de los principales reparos de Cortázar frente a las narraciones de Guevara concernía a «sus características formales» así como a «sus elecciones discursivas»; su «mínima elaboración estética parecía traducir un desdén de lo literario como espacio de intervención». En este sentido, el texto cortazariano es un proyecto de reescritura: se extrae «la anécdota de la guerrilla del modelo testimonial» («voluntariamente anti-intelectual») para conducirla hacia el «espacio creativo» de la literatura culta y de «una poética que podríamos denominar neovanguardista». El cuento cortazariano es también algo más porque al volver a narrar el texto de Guevara «desde unos planteamientos estéticos y narrativos muy diferentes a los del texto original» se entabla «una relación diferente entre el lenguaje y los acontecimientos narrados». Dicho con otras palabras, pone de manifiesto un concepto de literatura que sirve a modo de «exploración discursiva de la subjetividad y del lenguaje con el que se representa el mundo» (Peris Blanes, 2014: 147-149).

Es destacable el esfuerzo que existe en el relato de Cortázar por liberar al lenguaje «de la sintaxis lógica, ordenada y analítica del texto de Guevara». En «Reunión», el estilo da en «continuas aceleraciones y deceleraciones narrativas» que parecen orientar el relato hacia la

técnica del discurrir de la conciencia —sin llegar, no obstante, «a la desconexión lógica y a la radicalidad de los textos de Joyce o Woolf»—. De este modo, «la complejidad de la voz narrativa» dirige al texto hacia «la sensación de desorientación», de «incertidumbre» y de «agotamiento» que Guevara describe en «Alegoría del Pío» («si los textos de Guevara aludían a la fiebre, el asma y los vómitos que sufrían los guerrilleros en la sierra», Cortázar nos muestra una narración «entrecortada», «enfebrecida», «casi delirante», propia del «personaje» que en efecto sufre «los rigores que Guevara describía en sus textos») (Peris Blanes, 2014: 149-150).

Para Peris Blanes el cambio del modelo narrativo de Guevara al de Cortázar «era coherente con un gesto más amplio y sistemático». En la medida en la que el segundo mostraba un esfuerzo por «subjektivar al máximo todo el universo» narrado que Guevara trató de «objetivar en sus textos», no tratamos con un simple «cambio en el modo narrativo»: lo hacemos con un verdadero «conflicto entre dos formas de entender la relación entre la escritura y la experiencia». Siguiendo al autor, «Reunión» expone de forma «consciente» el desplazamiento que existe entre el «carácter subjetivo del material narrativo» con respecto de las «estrategias literarias con las que abordarlo». Esta consciencia expone la existencia de una voluntad de «problematizar» las relaciones que ambos mantienen: el «texto de Guevara insistía en el carácter casi fotográfico de la escritura» con respecto de la realidad; frente a «Reunión», donde su «reescritura» sitúa «los acontecimientos en el interior de la conciencia» («la materia narrativa ya no era lo ocurrido en la Sierra», sino la forma en la que el yo-que-escibe «experimentaba» los «recuerdos subjetivos de lo ocurrido») (Peris Blanes, 2014: 150-151).

«Reunión» —insiste Peris Blanes— «dejaba un espacio de apertura más amplio» para la descripción de los acontecimientos del que encontramos en los testimonios de Guevara; muchas de las «escenas conectaban directamente» con la poética fantástica del «universo cortazariano»,

introduciendo «un corte abrupto con el tono general del cuento», que es el de la crónica de carácter realista. Otros elementos que ponen de manifiesto «una tensión entre diferentes poéticas y formas de entender la escritura», que continuamente entran «en conflicto en el interior mismo del relato» son el caso de la «iconografía onírica» —como veremos, muy rica a lo largo del cuento—, que presentaba «un sentido explícitamente político» de interpretación sencilla, tal como lo describe el narrador. Por el otro, el «tono menos definido» de múltiples extractos, que explícita o implícitamente cuestionan toda la «lógica de la representación» anterior, incluye «cuñas de incertidumbre» que conciernen «al sentido» de las escenas relacionadas con el sueño y con la representación de la acción (Peris Blanes, 2014: 154-155). En este mismo orden, hay que destacar cómo por medio de las diversas «derivadas textuales», «verosímiles por la fiebre», el «cansancio» o la «enfermedad» del narrador se intercalan las mecánicas de una «poética irracionalista o neosurrealista» —provistas de «una lógica del sentido inmediatamente decodificable» y «con un sentido político claro y obvio»—; con ellas se hace «entrar en crisis esa poética de representación autoevidente y su lógica de los sentidos unívocos» (Peris Blanes, 2014: 155-156).

Cuanto más nos acercamos al final del relato, más encontramos que el texto va cediendo a «una dinámica del discurso muy diferente» a la que el narrador nos propone para su onirismo de fácil interpretación. A través de «una sintaxis acumulativa» y de un «ritmo» prosódicamente «endiablado» se refuerza «el carácter contradictorio y multiforme de la experiencia vivida en la Sierra». En algunos casos «la voz narrativa» se extravía «hacia un estado de alteración sensorial» que está más «cerca del delirio o la locura» que a la exposición de los hechos. De esta manera, el relato se textualiza con un proceder «efectivo y poderoso»; deja constancia de la «contradictoria riqueza de una experiencia» que sitúa lo narrado «en los límites de lo decible». En varias ocasiones se intenta «violentar las estructuras tradicionales del discurso» con el fin de «apuntar a aquellas

zonas de lo real que la representación no podía nombrar directamente». Se enlazaba así «con la poética del relato que hasta entonces había ensayado Cortázar», especialmente en el cuento fantástico. Tanto la «apertura» como la «indeterminación del sentido» se consuman como claves recurrentes del cuento, que exige un lector-intérprete (Peris Blanes, 2014: 155-156).

Siguiendo a Pérís Blanes, los desajustes señalados revelan cómo en «Reunión» Cortázar se enfrentó «a un reto de una gran dificultad». Se trataba de «articular una estética exploratoria a un sentido político definido», a la que se sumaba la «dificultad técnica» que «implicaba reordenar todos los elementos de una poética del relato ya de por sí compleja». Todo esto apuntalado por el «conflicto entre diferentes formas de entender la escritura», «la representación de la realidad» y, finalmente, el papel «que la cultura» —en cuanto que «espacio diferencial»— era capaz de «desempeñar en un proyecto político revolucionario». En este sentido «Reunión» se revela en su «lógica interna» como un «espacio de negociación entre diferentes formas de entender la escritura». Y la «tensión» interior del cuento, en la que se establecen «diferentes lógicas de representación», no se termina de resolver en favor de «una estética uniforme», sino que se culmina por medio de un relato que apunta en distintas «direcciones» al mismo tiempo. En el «carácter contradictorio y tensional» del texto para consigo mismo «radica» precisamente una parte considerable de su valor estético. Por otro lado, en la contradicción «se cifraba la enorme dificultad de construir» un relato «que articulara una concepción de la escritura como productividad autónoma» para la «lucha revolucionaria»; «su heterogeneidad» —y su «falta de sutura»⁷¹— trataban de instar a la búsqueda de «nuevas formas» con las que enfrentar el inmenso «desafío» narrativo (Peris Blanes, 2014: 155-157).

⁷¹ En conjunción con la metáfora de la música, la estructura heroica de la aventura consigue dar unidad al cuento y también configurarlo como un todo significativo que consigue redescibir poéticamente la historia (por medio de una imagen orgánica que incluye a sus textos referenciales: «To Build a Fire», *Pasajes de la guerra revolucionaria* y el cuarteto de Mozart).

La lógica de la reescritura que se ha señalado en «Reunión» es acorde «con el otro gesto semántico básico» del cuento, que consiste en «entrelazar la experiencia de la guerrilla» con el cuarteto de cuerda nº17 en si bemol mayor de Mozart (K.458, al que se le atribuye el nombre *Jagd* o *La caza*), con el fin de crear un «espacio de permeabilidad» entre la imaginación, la «estética» y la «lucha política». Hemos visto en la revisión del libro de Pérez-Abadín que el gesto abarca la estructura y el sentido del relato. El estudio de Peris Blanes sitúa el asunto en una posición de absoluta contradicción «con las pretensiones de Guevara» cuando escribió *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963), que suponían «un cuestionamiento implícito de la creación estética» de la «alta cultura» a la que ya no se presuponía como un «espacio legitimado». Paradójicamente, Cortázar trató de «acercar la experiencia descrita por Guevara» a un concepto de cultura del que el propio revolucionario estaba en contra. Como una representación análoga del «funcionamiento del proceso revolucionario», Cortázar articula «una reflexión sobre la guerrilla» haciendo uso del «altísimo prestigio cultural» de una pieza como la de Mozart. Esto es: en la misma medida en la que «la música de Mozart» reordena «las diferentes líneas melódicas» e «instrumentos» para crear un «todo coherente a partir de una gran heterogeneidad», la «revolución» —su símil— reestructura la «sociedad» y la hace avanzar (Peris Blanes, 2014: 151-153).

Para el autor el «alcance» de la metáfora de la pieza musical opera «como el eje de sentido crucial» del cuento y se aplica a «todo el texto» (e incluso va «más allá»). En el caótico contexto de la «lucha guerrillera» —con la desorientación «geográfica», «el ruido de metralla» o el riesgo de perder la vida como constantes— «la presencia visible de la melodía metaforizaba la capacidad» de «construir un sentido» sobre la «realidad esquivada» (Peris Blanes, 2014: 153-154).

Peris Blanes destaca «la paridad jerárquica entre la lucha política» y la «productividad estética» en el planteamiento que propone Cortázar; ambas sitúan en el mismo nivel la relación

entre la «práctica revolucionaria» y «el ordenamiento musical». La analogía se apoya sobre la nueva extensión metafórica que se añade sobre Luis, «músico de hombres», además de «figura del líder» de la revolución. De esta manera, Luis queda conceptualizado «como aquel dotado para transmutar el caos social en una realidad con sentido». El recurso culmina con la «sacralización del líder» o deificación de Luis (Peris Blanes, 2014: 152-153).

En lo que respecta a la «idea del compromiso intelectual», así como a la definición del «rol de la cultura» en los «procesos revolucionarios», tratamos —de acuerdo con Peris Blanes— con uno de los «principales puntos de disenso del campo cultural latinoamericano». Hay que señalar de nuevo que Cortázar se oponía a la posición subordinada «que muchos intelectuales y dirigentes otorgaron a la creación cultural»; «Reunión» supone una muestra de lo que el autor defendía «continuamente» como la «autonomía literaria», que se rige por sus propias reglas y «tiempos específicos⁷²» (Peris Blanes, 2014: 152-153).

En el texto de Cortázar, «arte» y «escritura» aparecen como operadores análogos de la gesta revolucionaria. Su labor en el mundo consiste en «ordenar las ideas y organizar la realidad»; ambas, «operaciones fundamentales» que permiten «construir sentido en torno a un mundo en apariencia caótico». El cuento pone de manifiesto el conflicto entre la poética de Guevara —«una observación casi fotográfica de la realidad»— y la de Cortázar. La reescritura de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) supone una «fenomenología de la percepción» donde la «representación» de la «realidad» («violenta y fragmentaria») exige «un poderoso esfuerzo intelectual y sensitivo». Acorde con lo señalado, el cuento se caracteriza por ubicar «en un estado

⁷² Además del caso de «Del cuento breve y sus alrededores», donde Cortázar defiende la escritura como una actividad revolucionaria, en «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar» le vemos argumentar cómo «los *Poemas humanos* o *Cien años de soledad*» no son («en el plano cultural») «respuestas inferiores» a las actividades de Guevara o los Castro («Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar»). En *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006: 399-422).

superior de conciencia» tanto al «artista» como al «guerrillero»; «a pesar de darse en espacios diferentes», sus acciones se encuentran aunadas por una misma «lógica», que consiste en «transformar una realidad caótica en un todo con sentido». Para Peris Blanes, la reescritura de Cortázar (con su «indudable linaje vanguardista», su «desubjetivación del mundo» y su «percepción alterada», «fragmentada» y «móvil» con respecto de la «realidad» violenta) ofrecía a la representación bélica del episodio «todo lo que faltaba en las crónicas de Guevara» —la «irracionalidad», la «pulsión», o el «cruce de tiempos» y de «experiencias disimiles»— (Peris Blanes, 2014: 153-154).

A propósito del carácter políticamente comprometido de la obra de Cortázar y de los textos y apariciones públicas en las que el autor hacía notar su bandera ideológica, encontramos en «Cortázar, revolú-cronopio-nario» (2014) un artículo dedicado a la revisión exhaustiva del asunto. En él, Raúl Vallejo repasa tanto los textos de ficción como los ensayos del autor, así como también las cartas y entrevistas de Cortázar, para concluir que el autor «fue un escritor altamente politizado», además de un «activista de la lucha antiimperialista» y un socialista «desde la ética y sin miedo a las críticas» que pudieran hacersele debido a su militancia (Vallejo, 2014: 25-26). Para dejar constancia de esta vertiente del escritor, Raúl Vallejo analiza «Reunión», dos de las cartas dirigidas a Roberto Fernández Retamar y la casa de las Américas, la entrevista con la revista LIFE en español, el texto «Policrítica de los chacales», los cuentos «Apocalipsis de Solentiname» y «Graffiti», el texto «Sílabas vivas», la novela *Libro de Manuel*, y el texto *Fantomas contra los vampiros multinacionales* y la obra *Nicaragua, tan violentamente dulce*. A continuación, repasaremos someramente lo que la crítica de Raúl Vallejo ha señalado de estos, si bien seguiremos un orden estrictamente cronológico que difiere con el elegido por el autor.

He señalado que en el artículo, Raúl Vallejo se interesa por «Reunión». La trama del relato «está dada por la imperiosa necesidad de dos grupos de insurgentes»; «perdidos el uno del otro por unos días», la misión consiste en «encontrarse» y en «saber que el líder» de uno de ellos «debe vivir para que la causa política triunfe». Vallejo destaca tres elementos del relato. El primero de ellos es la «voz narrativa, primera persona protagonista» que esconde la identidad del Che en el anonimato. En segundo lugar, la cita al cuarteto de cuerda de Mozart K.458, comúnmente denominado *La caza*. Por último, la cita a uno de los cuentos de Jack London y a los *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) de Ernesto Guevara. Por medio del «paralelismo con el texto del Che» y «desde la música de Mozart», Cortázar elabora el «símbolo de la lucha en la que se encuentran los protagonistas de *Reunión*»; en el «momento de la publicación del libro» —matiza Vallejo—, estos son también «los protagonistas de la revolución cubana», de manera que en el relato encontramos el «más claro homenaje que un escritor e intelectual puede hacer a dos guerreros y estadistas», así como la «declaración más sentida de un compromiso político con un proceso revolucionario en marcha» (Vallejo, 2014: 36-37).

Continuando en orden cronológico, los siguientes textos en los que se detiene Vallejo son dos de las cartas que Cortázar envió a Roberto Fernández Retamar; siguiendo al autor, estas forman parte de una amplia correspondencia que se inició en 1963, «en los años iniciales del proceso revolucionario cubano». Ambas misivas fechan de 1967. La primera, del 10 de mayo, se incluiría en el segundo tomo de *Último Round* (1969). En ella, Cortázar se identifica con un cronopio escritor de ficción antes que con un teórico de la política; con todo, el asunto no le impide tener una postura ideológica. Cortázar nunca renunció a «la libertad de creación literaria», como «tampoco renuncia a la inclusión de asuntos explícitamente políticos en sus textos»; por el

contrario, en esta misiva el autor «propone una ética para los escritores que quieren comprometerse con el ser humano y la construcción de una sociedad justa y solidaria» (Vallejo, 2014: 29-31).

La segunda carta data del 29 de octubre del mismo año, 20 días después de la ejecución de Ernesto Guevara en Bolivia. Para Vallejo, «se trata de un texto íntimo»; «Cortázar expresa toda la carga de dolor que lleva encima tras conocer la noticia sobre la muerte del Che». A su vuelta de Argel, Cortázar responde a Retamar lo complicado que le resulta escribir sobre el suceso (Vallejo, 2014: 31-32).

La visión de Viñas del compromiso político de Cortázar se corrobora fácilmente (Viñas, 1971: 125) si contemplamos la segunda misiva que hemos mencionado. Como también señala Vallejo, en ella vemos a un Cortázar atónito ante el evento (Vallejo, 2014: 32). En respuesta a la petición de Retamar de que escribiera algo sobre el asunto, el autor adjuntaba el siguiente poema.

No nos vimos nunca
pero no importaba.
Yo tuve un hermano
que iba por los montes
mientras yo dormía.
Lo quise a mi modo,
le tomé su voz
libre como el agua,
caminé de a ratos
cerca de su sombra.

No nos vimos nunca
pero no importaba,
mi hermano despierto
mientras yo dormía,
mi hermano mostrándome
detrás de la noche
su estrella elegida.

De los versos llaman la atención los símbolos del sueño, del monte y de la estrella, que aparecen en «Reunión» y que analizaremos más detenidamente después. También la idea de hermandad que Cortázar sentía con respecto del Che y que ya señalaba Viñas (Viñas, 1971: 125).

A tenor del proceso revolucionario de Cuba, cabe señalar que durante el famoso episodio al que se ha denominado el «caso Padilla» (un poeta es encarcelado en la Cuba revolucionaria por el contenido de sus versos) Cortázar mantuvo una postura crítica que no inhabilitó su solidaridad con la revolución cubana; el aspecto lo diferencia de muchos intelectuales de la época, que encontraron en el encarcelamiento del poeta un pretexto para romper con todo lo que tenía que ver con la revolución allí (Vallejo, 2014: 33).

Los dos últimos documentos que Vallejo revisa de la década de los sesenta son la entrevista de la revista *LIFE en español* y «Sílabas vivas», texto que abre *Último Round* (ambos de 1969). De la entrevista que Cortázar concedió a la revista *LIFE*, leemos que el autor convirtió a esta «en un texto reflexivo» importante a la hora de «escrutar sus ideas políticas y estéticas»; se trata estrictamente de «una crítica estructural al sistema capitalista», así como a las «empresas periodísticas» que reproducen la ideología del sistema. «Con un lenguaje conversacional y sin poses de politólogo», Cortázar «avanza propositivamente hacia definiciones concretas respecto de su postura política»; el autor declara que su ideario socialista no bebe de la vertiente rusa, sino que se relaciona con la lectura de Karl Marx y con los procesos revolucionarios de América Latina (especialmente con Cuba y Nicaragua) (Vallejo, 2014: 27-28).

Apenas tres años después de la muerte del Che, Cortázar abre el libro *Último Round* (1969) con el texto «Sílabas Vivas». Se trata de un poema que tiene como hipotexto el tango «Qué vachaché», de Santos Discépolo, en el que encontramos «una descarnada visión del culto al dinero que acosa al siglo». El poema de Cortázar «rezuma esperanza en la permanencia simbólica del

guerrillero» a través de la «experiencia lúdica del lenguaje»; «quiere expresar, desde la experiencia literaria, una posición política contestaria y claramente comprometida, luego de la muerte de la Che» (Vallejo, 2014: 37-38).

Entrados en la década de los setenta, la producción literaria políticamente comprometida de Cortázar no mengua. Vallejo destaca de esta época los textos «Policrítica en la hora de los chacales» (1971), *Libro de Manuel* (1974), y los relatos «Fantomas contra los vampiros multinacionales» (1975) y «Apocalipsis en Solentiname» (1976).

El primero de ellos aparece adjunto a una carta dirigida a Haydée Santamaría. Se trata de un texto híbrido (según declara el autor: «no es una carta, ni un ensayo, ni un documento político bien razonado»; «es lo que nace de mí en una hora muy amarga, pero en la que hay sin embargo una plena confianza en muchas cosas, y sobre todo en la Revolución»). En él, Cortázar aboga por el proceso revolucionario de Cuba «en el momento más complejo de su relación con los intelectuales»; el lenguaje de Cortázar es «combativo, sin ambages, indignado» así como su «crítica está centrada contra la tergiversación de los hechos» que difunden los organismos de propaganda anticubana. Para Vallejo, Cortázar argumenta en favor de la revolución cubana, acto que no le impide denunciar la forma en la que el estado cubano manejó el denominado «caso Padilla» (Vallejo, 2014: 33-34).

En lo que respecta a la novela *Libro de Manuel* (1973), tratamos con uno de los libros más explícitamente políticos del autor; a pesar de los premios recibidos por esta, la crítica ha tendido a manejarla como «una obra menor» dentro de la «producción literaria de Cortázar». El libro se caracteriza por su «corte experimental» (está construido «como un gran *collage* que utiliza recortes de periódicos», «revistas», «cuadros estadísticos» y «poemas»); destacan en ella el uso de «múltiples voces narrativas», el «humor» y el «discurso político de unos revolucionarios

anarquistas, empeñados en atentar contra la estabilidad burguesa y los símbolos del capitalismo» (Vallejo, 2014: 39-40).

Otro texto interesante se titula «Fantomas contra los vampiros multinacionales»; tiene como contexto la reunión del Tribunal Rusell II en Bruselas, en la que Cortázar participaron Cortázar y García Márquez. El círculo tenía como objetivo la investigación de «las violaciones a los derechos humanos individuales y colectivos en América Latina cometidos por las diferentes dictaduras que entonces asolaban al continente». Siguiendo a Vallejo, se trata de un «texto lúdico en el que los niveles de ficción y realidad» se mezclan y «se trasladan de un campo a otro movidos por la reflexión política». La narración se abre a la manera de una portada de cómic. El inicio de este versa: «una utopía realizable narrada por Julio Cortázar». La historia contextualiza las amenazas de muerte que reciben escritores como Octavio Paz, Susan Sontag, Alberto Moravia o el propio Cortázar por parte de una secta que quema sus libros. Vallejo destaca que Cortázar es «la voz narrativa en primera persona del texto»; el hibridismo de la obra nos lleva desde el sentido del humor hasta la estética del cómic que el propio autor lee en el tren de vuelta a casa del Tribunal Rusell II (Vallejo, 2014: 41-44).

El texto «Apocalipsis en Solentiname», incluido en el volumen de cuentos *Alguien anda por ahí* (1978) y también en *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984), narra el «ingreso clandestino a Nicaragua» de Cortázar en 1976. En la obra se «logra una mixtura de elementos realistas y fantásticos»; el cuento describe las visiones que tiene Cortázar al contemplar (una vez en su casa en París) las fotografías que había tomado en Solentiname. Siguiendo a Vallejo, contemplamos la actitud crítica del autor ante la situación de Nicaragua en la medida en la que el final del texto nos sorprende al narrarnos la ejecución de Roque Dalton, que aparece «en medio de otras fotos de la represión de las dictaduras latinoamericanas». Para sorpresa del lector —señala

Vallejo— «la muerte de Dalton no fue a manos de la dictadura salvadoreña sino por causa del sectarismo de sus propios compañeros de guerrilla» (Vallejo, 2014: 38).

De la década de los ochenta, Vallejo se interesa por el relato «Graffiti», incluido en la colección *Queremos tanto a Glenda* (1980) y también en la obra *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984). «Graffiti» se diferencia de «Apocalipsis en Solentiname» en que el relato «desarrolla su intriga desde lo no dicho»; encontramos así que la «insinuación» es la principal «estrategia narrativa» dentro del marco espaciotemporal realista del relato. El carácter político del cuento lo encontramos más claramente en el terror y la tortura que experimentan los amantes protagonistas; ambos se corresponden con los elementos simbólicos que representan el carácter «monstruoso de la represión dictatorial en el Cono Sur» (Vallejo, 2014: 39).

En su recorrido por el carácter políticamente comprometido de la obra de Cortázar, la última obra por la que se interesa Vallejo es, como he señalado, *Nicaragua, tan violentamente dulce* (1984). Se trata de un «libro políticamente solidario con el proceso revolucionario sandinista»; la obra «recoge una serie de textos que poetizan, narran, reflexionan, analizan, dialogan sobre la situación política en la Nicaragua sandinista», especialmente enfrentada por la administración anticomunista de Ronald Reagan y la acción de la CIA. A propósito de la obra, Vallejo menciona una carta que Cortázar escribió a su madre; fechada el 17 de enero de 1982, Cortázar resume en ella «su activismo político a favor de la Revolución sandinista» así como «reitera su dilema ético entre el tiempo dedicado a la literatura y el tiempo entregado a la acción política» (Vallejo, 2014: 45).

El último trabajo que destacaremos es la tesina *La recepción productiva del surrealismo francés en la narrativa fantástica de Cortázar Bestiario; Historias de Cronopios y de Famas; Todos los fuegos el fuego* (Bruno, 2018) de Mercedes Inés Bruno. Leemos en ella que «Reunión»

plantea toda una serie de «problemáticas» en torno a la «forma» del relato y a la tematización del «tiempo». «Reunión» —leemos en la tesina— «es el único relato realista con intertextos explícitos de la historia contemporánea» no solo de *Todos los fuegos el fuego*, sino de la práctica totalidad de la obra de Cortázar. Para la autora, se trata de un «cuento realista» que «evidencia la psicología y la manera de proceder de Ernesto Guevara» durante la toma de Cuba, así como muestra el «proyecto revolucionario con Fidel Castro como líder». En este sentido, en «Reunión» encontramos el relato que «inaugura» lo que Cortázar denominó su «etapa histórica», así como «el germen del compromiso» que integrará algunas de sus obras tardías, como *Libro de Manuel* (1973). La tematización del tiempo es importante en el relato ya que este «queda supeditado a la experiencia de Guevara y a la expectativa del encuentro con Luis»; la sierra en la que se desarrolla el cuento exhibe «un tiempo aletargado y detenido que se contrapone al tiempo de la ciudad»; es decir: «al tiempo de la urbe administrativa» a la que el propio relato se refiere en concepto del futuro cambio de paradigma («del fusil al despacho con teléfonos») de la revolución (Bruno, 2018: 81-82).

Así como sucedía con *Historias de cronopios y de famas*, contemplamos en el relato «la influencia del surrealismo en los sueños del protagonista». En ellos, «Guevara piensa en un Luis agotado» que «ante la posibilidad de su muerte» puede cambiar de «rostro»: esto es: dar «su máscara para que otro ocupe su lugar». La autora también destaca el carácter de *alter ego* de Guevara del narrador, así como las alusiones a *La sierra y el llano* de las que ya hemos dado cuenta (Bruno, 2018: 82).

El artículo más reciente que voy a revisar se titula «Julio Cortázar: el despertar de una conciencia histórica» (2021). En él, Santiago Juan-Navarro estudia «el lento surgir de la conciencia histórica» en la literatura de Cortázar, con especial atención a *Los Reyes* (1949), *Los*

premios (1960) y *Libro de Manuel* (1973) —aunque el estudio abarca los ensayos del autor, y obras como *Rayuela* (1963), «El perseguidor» (1959), «Apocalipsis en Solentiname» (1977), «Segunda vez» (1977) o «La escuela de noche» (1982)—. Se destaca aquí cómo «los elementos autorreflexivos e históricos aparecen en diversa medida» a lo largo de la obra del autor, si bien «las ficciones y ensayos de carácter histórico y político solo empezarán a producirse con cierta regularidad tras su toma de contacto con la revolución cubana» (Juan-Navarro, 2021: 2).

En su estudio, Juan-Navarro dedica unas líneas a «Reunión», un «temprano homenaje» a la revolución cubana y a las «figuras de Ernesto Che Guevara y Fidel Castro». «El cuento sigue una técnica similar a la empleada en *Los premios*», donde la «narración lineal y realista de unos acontecimientos (el desembarco de Che Guevara en Cuba», «los primeros enfrentamientos con el ejército y su encuentro final con Fidel») quedan alternadas «con momentos de carácter epifánico»; la narración «adopta un movimiento pendular entre un objetivismo y un subjetivismo extremos, sin que se produzca una síntesis final satisfactoria» (Juan-Navarro, 2021: 6).

Para el estudio de la representación del tiempo en «Reunión» es importante que conozcamos el carácter políticamente comprometido del cuento —y de la obra en general del autor, en la que «Reunión» supone una apertura bastante clara—; también es relevante la incidencia de *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963)—amén de algunas escenas del cuento y de la propuesta de escritura testimonial de Guevara— o del cuarteto para cuerda *La caza* de Mozart. Como he mostrado a lo largo del estado de la cuestión, la crítica literaria ha puesto sobrada atención en estos asuntos. Con todo, hay que destacar que los estudios que han abordado la representación del tiempo en el cuento nunca han tenido en cuenta a la teoría del tiempo y la narración de Paul Ricoeur, como tampoco su concepto de redescrición metafórica —ese hacer ver como que tiene como base el poder heurístico de la ficción—. Como mostraré a lo largo del capítulo, la filosofía de Paul Ricoeur

no solo habilita una vuelta de tuerca respecto al estudio de la configuración del tiempo y su representación extraña en «Reunión»; permite abordar con solidez teórica muchos asuntos relativos a la unidad y a la estructura narratológica de la historia contada: algunos de ellos han pasado completamente desapercibidos para la crítica; frente a otros, que apenas han sido soslayados.

En lo que respecta al estudio de la representación del tiempo y su configuración extraña en «Reunión», un aspecto que llama la atención es la vehemencia con la que la crítica se ha enfrentado a los símbolos y arquetipos del cuento; especialmente porque estos poseen la capacidad esclarecer el componente alegórico en el que la crítica sí que ha reparado. En un cuento como «Reunión» — sucede lo mismo con «La autopista del sur»—, la textura y la riqueza del símbolo y de lo arquetípico de la acción no se puede pasar por alto sin que el relato pierda una dimensión semántica por entera; en última instancia, una fundamental a la hora aprehender la configuración y la representación del tiempo de la historia.

3. LOS FRAGMENTOS DE LA ACCIÓN

#1

El cuento comienza con el arribo a la isla de un grupo de milicianos; la travesía en lancha ha durado cinco días. La milicia es percibida casi al instante por una avioneta de reconocimiento del enemigo. Les obligan «a vadear la ciénaga o lo que fuera» y a ponerse a cubierto —«con el agua hasta las costillas» en busca del abrigo «de los sucios pastizales» y «de los mangles»— (Cortázar, 2011: 569). El mal tiempo y las condiciones deplorables del viaje han mellado la salud y la certidumbre general del grupo, que no sabe muy bien en qué punto se encuentra. Con todo, el ímpetu de los milicianos sigue relativamente intacto.

Nada podía andar peor, pero al menos ya no estábamos en la maldita lancha, entre vómitos y golpes de mar y pedazos de galleta mojada, entre ametralladoras y babas, hechos un asco, consolándonos cuando podíamos con el poco tabaco que se conservaba seco porque Luis (que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día) había tenido la buena idea de meterlo en una caja de lata que abríamos con más cuidado que si estuviera llena de escorpiones.

Cortázar, 2011: 569

Si algo caracteriza a la narración desde el inicio del relato es la sintaxis impulsiva, así como el sentido del humor del narrador; ambos, elementos que van a acompañarnos a lo largo de todo el cuento. Del extracto señalado, lo primero que llama la atención es lo extenso de la frase; el uso de los signos de puntuación (que en lugar de separar unas ideas de las otras las combina) nos sumerge en la confusión del narrador protagonista (la historia se cuenta desde dentro). La descripción de la escatología del viaje se hace desde el punto de vista de un personaje que sabe más de medicina que de la geografía en la que se encuentran (sabremos más adelante que el narrador es el médico de campaña).

Y todo así, mal pensado y peor dicho, en una continua confusión de actos y nociones, una mezcla de alegría inexplicable y de rabia contra la maldita vida que nos estaban dando los aviones y lo que nos esperaba del lado de la carretera si llegábamos alguna vez, si estábamos en una ciénaga de la costa y no dando vueltas como alelados en un circo de barro y de total fracaso para diversión del babuino en su Palacio.

Cortázar, 2011: 569

El uso del estilo indirecto libre también es destacable desde el primer fragmento hasta prácticamente el final del cuento. Vemos en el extracto que con este se tiende a recrear el desconcierto de los personajes. La voz que describe los hechos nos aleja del tipo de narrador que encontrábamos en «La autopista del sur»; no se salta de una perspectiva a otra aunque la desorientación y la mezcla de sensaciones pertenece al colectivo en su conjunto.

Si el primer fragmento del cuento nos sitúa en una suerte de deriva espacial —la milicia desconoce con certeza si se encuentran «en una ciénaga de la costa» o en su lugar «dando vueltas» («como alelados en un circo de barro y de total fracaso») —, el inicio del segundo fragmento consigue hacer lo mismo con el tiempo: «Ya nadie se acuerda cuánto duró»; «el tiempo lo medíamos por los claros entre los pastizales» y «los tramos donde podían ametrallarnos en picada» (Cortázar, 2011: 569).

Al contemplar detenidamente la representación del tiempo aquí nos percatamos de que tratamos con un tiempo de la aventura parejo a un tiempo de la preocupación. En esta temporalidad no resultan significativos ni los segundos, ni las horas, ni los días; tan solo los acontecimientos, las demoras y las esperas.

La experiencia temporal del protagonista es tan confusa como la situación geográfica en la que se encuentra; tiempo y espacio se articulan como un único elemento destinado a desorientar al lector. En el fragmento anterior se nos proporcionaban dos coordenadas significativas (los cinco días en lancha y el punto de referencia del faro de Cabo Cruz) que resultan ahora datos completamente accesorios para situarnos en algún lugar o tiempo. Desconocemos cuándo y en qué sitio se localizan los personajes; también cuánto tiempo dista de lo último que se nos ha narrado.

Un segundo aspecto de la configuración del tiempo llama la atención en este fragmento. La búsqueda se orienta teleológicamente hacia un fin; este se sitúa en el futuro y deja al pasado y al presente en un segundo plano: «de los planes ya no quedaba más que la meta final, llegar a la Sierra y reunirnos con Luis si también él conseguía llegar; el resto se había hecho trizas con el norte, el desembarco improvisado, los pantanos» (Cortázar, 2011: 569).

En este tramo del relato se nos informa de la muerte del primer compañero —«el alarido que escuché a mi izquierda, lejos, y creo fue de Roque (a él le puedo dar su nombre, a su pobre esqueleto entre las lianas y los sapos)»—; de la pérdida de parte de las provisiones y miembros de la guerrilla y de la situación de desventaja en la que los guerrilleros se encuentran con respecto del enemigo, que los ataca desde el aire una y otra vez —«pero seamos justos: algo se cumplía sincronizadamente, el ataque de los aviones enemigos»— sembrando caos y terror con ráfagas de metralla (Cortázar, 2011: 569). Todos estos elementos contribuyen a configurar el tipo de tiempo de la preocupación que he señalado: ningún reloj ni ninguna referencia sirve para medir la experiencia temporal del instante; los acontecimientos se encabalgan unos sobre otros para dejarnos con la incertidumbre de qué sucedió antes y qué vino después.

Si los aviones estaban ahí entonces no podía ser que hubiéramos equivocado la playa, a lo sumo nos habíamos desviado algunas millas, pero la carretera estaría detrás de los pastizales, y después el llano abierto y en el norte las primeras colinas. Tenía su gracia que el enemigo nos estuviera certificando desde el aire la bondad del desembarco.

Cortázar, 2011: 569

Como muestra el extracto, la narración dispone de un tono retrospectivo, característico de quien recuerda; esta es una de las claves de la representación del tiempo del cuento y contribuye a desorientarnos espaciotemporalmente en la narración de los hechos. El testimonio de la guerra parece vacío de todo contenido; al no importar el dónde ni el cuándo, sino sólo el qué, la acción se vuelve paradójica. La incertidumbre llega a alcanzar toques más chocantes cuando nos percatamos de que todavía desconocemos las motivaciones que han llevado a la milicia a la situación en la que se encuentra.

Sabemos que existe un plan (por tanto, un pasado en el que se ha elaborado y un fin al que este se destina); ahora bien, el desbarajuste general de la narración da en la sensación de que no

importan tampoco el por qué ni el cómo. El qué nos sitúa así en un presente que no podemos situar en ninguna parte más allá del instante que se nos describe. Este instante es sucedido por otro y por otro, de manera que la sensación de que existe una secuencia aparece inevitablemente en nuestra mente; no obstante, cuanto más se va definiendo la idea de la secuencia, más se destruye la noción de la sucesión ordenada que la acompaña. La memoria traumatizada de quien relata los hechos convierte todo intento de objetivar los acontecimientos en una paradoja; esta se sustenta con el particular sentido del humor del narrador, que describe cómo cuanto más cerca están los personajes de morir, más seguros se encuentran de que van en el camino correcto.

En todo momento tratamos con un presente que adquiere sentido por medio de actos como la escritura y la memoria; la función temporal que cumplen ambas actividades consiste en traer los acontecimientos del pasado al presente (desde este se escriben o rememoran). Al operar de esta forma, la memoria del protagonista convierte al pasado en un presente en el que se revive lo sucedido; el asunto nos lleva hasta las aporías del tiempo de Agustín de Hipona, en las que el presente opera en cuanto que punto de referencia para el pasado y el futuro, así también como elemento de paradoja para la concepción de un tiempo cualquiera.

En las *Confesiones* de Agustín leemos que «si en verdad existen tiempos futuros y pasados», estos «no están» (donde quiera que se encuentren) en forma de «futuros o pasados», «sino como presentes» (Agustín, 2010: 564); y también, más adelante, que «tal vez se diría con exactitud» que existen «tres tiempos»: un «presente de los hechos pasados», un «presente de los presentes» y un «presente de los futuros». Con la ayuda de la filosofía del tiempo de Agustín (que sitúa el «presente de los hechos pasados» en la «memoria») comprendemos que lo narrado ocupa la mente del personaje que escribe y cuenta los hechos desde la «contemplación presente» (Agustín, 2010: 567). La lectura de «Reunión» nos sitúa ante un tiempo que no es menos

retrospectivo que introspectivo; como desarrollaré más detenidamente, tratamos con un tiempo que va hacia atrás, hacia arriba y hacia adentro.

#3

En el tercer fragmento la desorientación espaciotemporal en la que se nos había situado se acentúa: «duró vaya a saber cuánto, y después fue de noche y éramos seis debajo de unos flacos árboles, por primera vez en terreno casi seco»; «De Luis, de Pablo, de Lucas, ninguna noticia; desperdigados, probablemente muertos, en todo caso tan perdidos y mojados como nosotros». En este punto se nos informa de cómo se incrementa el malestar general del grupo —«el acoso», «la falta de armas», «las llagas en los pies»—; a la par se asegura una percepción de dominio del enemigo sobre la isla —«el ejército debía controlar la carretera», «cercando los pantanos a la espera de que apareciéramos de a dos o de a tres, liquidados por el barro y las alimañas y el hambre» (Cortázar, 2011: 570)—.

Pero me gustaba sentir cómo con el fin de esa jornada de batracio se me empezaban a ordenar las ideas, y cómo la muerte, más probable que nunca, no sería ya un balazo al azar en plena ciénaga, sino una operación dialéctica en seco, perfectamente orquestada por las partes en juego.

Cortázar, 2011: 570

En el extracto encontramos que la noción del final —el final de la vida y también el final de la jornada— se propone como punto de ordenación para el tiempo. Se aclara con la noción del final la idea de que la memoria de narrador no pretende rediseñar la acción en una sucesión ordenada; más bien trata de recolectar los acontecimientos de manera que estos adquieran sentido. El asunto se trataba en «Cuento sin moraleja» de *Historias de cronopios y de famas*; nos sitúa ante la recolección que realiza la mente de quien se dispone a morir. Esta recolección es abordada por Martin Heidegger (el «being-toward-death» que encontramos en *El ser y el tiempo*), por Paul

Ricoeur en «Narrative Time» (Ricoeur, 1980: 188-189) y por la célebre obra de Frank Kermode *The Sense of an Ending* (2000).

A lo largo del cuento encontramos diversos puntos que corroboran la importancia de la noción del final en el tipo de recolección señalada. El acto de escritura y la autonomía de cada fragmento con respecto del anterior nos lleva hasta la mente de un protagonista que está vivo para su propia sorpresa. La noche en vela se formula como el final del tortuoso día —«organización de la agonía: centinelas, dormir por turnos, mascar tabaco, chupar galletas infladas como esponjas»— ; nos sitúa ante el punto en el que el protagonista escribe para reflexionar sobre lo sucedido.

En el fragmento el narrador cede a la vigilia y experimenta una suerte de visión; el reino onírico irrumpe por primera vez en una realidad incierta y trae consigo la idea de la muerte del líder. Con ella se prefigura el final de la campaña; también de la gesta que mantiene en movimiento a la milicia. El narrador compara este final con el del reino macedonio, expandido por Alejandro Magno («*los diádocos, pensé ya entredormido, pero todo se fue al diablo con los diádocos, es sabido*») (Cortázar, 2011: 570-571).

#4

El siguiente fragmento comienza con un tono más sosegado que el que ha mantenido hasta ahora la narración; el asunto también afecta al ritmo en el que se nos refieren los acontecimientos.

Aunque esto que cuento pasó hace rato, quedan pedazos y momentos tan recortados en la memoria que sólo se pueden decir en presente, como estar tirado otra vez boca arriba en el pastizal, junto al árbol que nos protege del cielo abierto.

Cortázar, 2011: 571

A simple vista se aprecian frases significativamente más cortas y comprensibles que las que iniciaban los fragmentos anteriores. Las aporías del tiempo que Agustín de Hipona plantea en sus *Confesiones* se vuelven más tangibles si cabe: el narrador recuerda un pasado que cobra sentido al ser traído de vuelta al presente.

A lo largo del fragmento (y a pesar del cambio de estilo a una forma relativamente más sosegada) el narrador continúa su labor de encabalgar acontecimientos sobre la sucesión desordenada que se ha configurado hasta ahora; la narración de los hechos sigue contribuyendo a la desorientación temporal del lector.

Caóticamente se nos informa de que nos situamos en «la tercera noche»; asimismo, que en algún espacio del tiempo del día franquearon «la carretera a pesar de los Jeeps y la metralla». Se nos acusa la muerte del guía a causa de un balazo; este es, a mi parecer, uno de los principales puntos de inflexión del relato. Hasta entonces, la milicia contaba con un baqueano que les iba indicando el camino, de manera que la sensación de estar perdidos no era más que eso; en el momento «actual», los milicianos se encuentran literalmente perdidos, lo que retrasa indefinidamente su marcha —«ahora hay que esperar otro amanecer porque nos han matado al baqueano y seguimos perdidos»— (Cortázar, 2011: 571-572).

A partir del momento en el que muere el guía del grupo la naturaleza se nos describe de una forma mucho más salvaje y hostigadora que la del terreno accidental con el que la milicia se topaba hasta entonces. Si nos ceñimos a una división argumental para el tremendo desbarajuste de la acción, la muerte del guía pone fin a la primera parte de la historia; en ella, la milicia conoce hacia dónde se dirige y los caminos y rutas para alcanzar la cima de la sierra (aunque el protagonista no sepa dónde se encuentra).

El narrador continúa pasando las noches en vela, lo que refuerza la idea de que el final del día es el único momento que encuentra para escribir. La escritura y la memoria se asientan como actos con los que reordenar lo que la mente traumatizada del personaje consigue traer al presente.

El inicio del quinto fragmento perpetúa el tono sosegado del anterior («en el fondo lo único bueno del día ha sido no tener noticias de Luis, el resto es un desastre»). Este aclara el porqué de su tono: subyace a este un sentimiento de derrota espiritual. Se nos describe aquí una jornada especialmente marcada por las bajas aliadas y por el miedo: «de los ochenta nos han matado por lo menos a cincuenta o sesenta»; «todo el día temimos que algún enlace (hubo tres con un riesgo increíble, en las mismas narices del ejército) nos trajera la noticia de la muerte de Luis». Con la moral y los ánimos bajo mínimos, contemplamos que el sentido del humor del protagonista ha desaparecido por completo; pasa a ser sustituido por la incertidumbre, el pesimismo y el sinsentido («Javier cayó entre los primeros»; «el peruano perdió un ojo y agonizó tres horas sin que yo pudiera hacer nada», «ni siquiera rematarlo cuando los otros no miraban») (Cortázar, 2011: 572-573).

El fragmento también incluye algunos tramos en los que se imita el discurrir de la consciencia, técnica que caracterizaría a la literatura experimental del siglo XX en autores como Virginia Woolf o James Joyce («no, pero López lo habrá cuidado, no hay como él para engañarlo a veces, casi como a un chico, convencerlo de que tiene que hacer lo contrario de lo que le da la gana en ese momento»; «pero y si López... Inútil quemarse la sangre, no hay elementos para la menor hipótesis»).

La narración continúa con la forma retrospectiva que se enuncia en presente. En la calma en la que el narrador describe los hechos, su mirada se pierde en «el dibujo que hacen las ramas del árbol contra el cielo más claro»; a su mente acuden dos cuestiones extrañas y contradictorias. La primera es el pensamiento en su hijo; seguidamente, la imagen musical del cuarteto de cuerda nº17 de Mozart, al que se ha denominado comúnmente *La Caza*. El narrador recuerda la melodía de Mozart; esta se superpone con las imágenes del hijo y la guerrilla para diluirlas hasta integrarse

con las ramas y movimientos casuales del árbol que, por su lado, evita que sean avistados por un ataque aéreo (Cortázar, 2011: 572-573).

Solo hacia el final del fragmento (tras haber encontrado el sentido para la más desastrosa de las jornadas) comprobamos que el humor del protagonista ha permanecido a la espera de un momento propicio: «lo que se divertiría Luis si supiera que en este momento lo estoy comparando con Mozart»; «y cómo se reiría Luis aunque también a él le guste Mozart, me consta». El estilo denota lo exhausto que se encuentra el narrador; nos sitúa en el discurrir de una consciencia traumatizada en la que el sentido del humor sirve, a la manera freudiana, para purgar las pesadumbres del espíritu (Cortázar, 2011: 573).

#6

El sexto fragmento es sumamente corto. Se articula como una extensión del anterior, con la diferencia significativa de que está escrito con tiempos futuros: «Y así al final me quedaré dormido»; «pero antes alcanzaré a preguntarme si algún día sabremos pasar del movimiento donde todavía suena el alalí del cazador»; «si seremos capaces de alcanzar la reconciliación con todo lo que haya quedado vivo frente a nosotros». De nuevo, nos situamos en la continua situación de duermevela del protagonista; la imagen del líder de la milicia acude magnificada por la memoria del narrador, que ya no le compara con Alejandro Magno sino con el Cristo pantocrátor (Cortázar, 2011: 573-574).

#7

A partir del siguiente fragmento se retoma parte del brío de la narración («pero otra que adagio, si con la primera luz se nos vinieron encima por todas partes»). El relato se acelera para condensar una notable cantidad de información relativa a la campaña (como sucedía en los tres primeros fragmentos).

Siguiendo un orden tan relativo como hasta ahora, se nos expone primeramente cómo la pérdida del guía sigue haciéndose notar («hubo que renunciar a seguir hacia el noreste y meterse en una zona mal conocida»). Asimismo, cómo el grupo (asaltado) se bate en retirada.

Tinti recibe un balazo «en un muslo», lo que retrasa a una milicia; esta se muestra solidaria aún a riesgo de perder su propia vida («nadie pensaba en abandonar a Tinti, porque conocíamos de sobra el destino de los prisioneros»). Asediado y lento (hasta el punto de verse obligados a gastar «las últimas municiones» en «buscar otra altura más protegida donde resistir hasta la noche»), el grupo se ve forzado a dividirse en dos, lo que recrea una conocida estrategia militar; el Teniente y sus hombres cubren la lenta retirada del grupo encabezado por el protagonista (a estas alturas, nos consta que se trata del médico de campaña del grupo), que se adelanta lentamente hasta un lugar seguro para cubrir desde allí la retirada del grupo del Teniente. El narrador explica cómo durante la noche los ataques cesaban («aunque tuvieran bengalas y equipos eléctricos», «les entraba como un pavor de sentirse menos protegidos por el número y el derroche de armas»), de manera que la presuposición de que este es el momento aprovechado por el protagonista para narrar sus memorias queda confirmada.

A lo largo del fragmento vemos que la moral del grupo permanece bajo mínimos; lo notamos en el tratamiento del tiempo que describe el narrador, que espera como agua de mayo la noche aun cuando «para la noche faltaba casi todo el día». La milicia está cada vez más extenuada; les puede la angustiosa desventaja en la que se encuentra frente sus oponentes («éramos apenas cinco contra esos muchachos tan valientes que nos hostigaban», «sin contar los aviones que a cada rato picaban en los claros del monte y estropeaban cantidad de palmas con sus ráfagas»); la falta de suministros acentúa lo pésimo de su situación (Cortázar, 2011: 574).

#8

El inicio del siguiente fragmento es un perfecto ejemplo de la desorientación temporal y espacial en la que nos encontramos en todo momento. El narrador dice: «a la media hora el Teniente cesó el fuego y pudo reunirse con nosotros, que apenas adelantábamos camino»; como carecemos por completo de puntos de referencia para situarnos en el tiempo o en el espacio no sabemos ni podemos saber con respecto de qué momento o lugar han pasado esos treinta minutos de los que se nos habla. Lo único que sabemos es que la herida de Tinti continúa retrasando al grupo; forzándolo a avanzar con la mencionada maniobra de dividirse en dos, adelantarse y cubrir al otro en su retirada (Cortázar, 2011: 574).

El fragmento es más breve que el anterior; la suerte termina por sonreír a los milicianos («los regulares atacaban en cambio una loma bastante más al este, engañados por un error de la aviación»). El asunto devuelve ligeramente el sentido del humor al narrador, que nos describe la geografía de la isla como un auténtico *locus eremus* («fue divertido»; «ahí nomás nos largamos cerro arriba por un sendero infernal, hasta llegar en dos horas a una loma casi pelada»; «nos plantamos resollando después de calcular una posible retirada directamente hacia el norte», «de peñasco en peñasco, peligrosa, pero hacia el norte», «hacia la Sierra donde a lo mejor ya habría llegado Luis») (Cortázar, 2011: 574-575).

#9

Dentro de una cueva que sirve a la milicia de refugio, el narrador comienza a curar las heridas de Tinti. Se introducen por primera vez diálogos en estilo directo. El teniente expone la posibilidad de toparse con alguno de los otros grupos en los que se dividió la milicia tras desembarcar en la isla, aspecto del que no se nos ha informado hasta ahora.

Con la «razonable convicción de que los sobrevivientes» estaban «divididos en tres grupos», y con la posibilidad de que «el de Pablo no anduviera tan lejos», el teniente pregunta al narrador si «al caer la noche» merecería «la pena intentar un enlace» para interceptar información sobre la situación de los demás. El intercambio de bromas entre el teniente y el narrador se superpone con la agonía de Tinti, que está en las últimas y «empezaba a delirar». La partida del teniente para intentar el enlace es interrumpida por la llegada de unos serranos, que se unen al grupo y que aumentan las endémicas filas de este. Los serranos traen la noticia de la muerte de Luis, pero también alimentos (incluso «Tinti mordisqueó un pedazo que se le fue a las dos horas junto con la vida»). Traen también la promesa de refuerzos que «llegarían por la noche»: se trata de armas y materiales con los que continuar la campaña (Cortázar, 2011: 575).

La confusión de la escena que se nos describe en el fragmento mezcla la desesperación con las expectativas de las buenas noticias y el sabor del alimento. La imagen del festín (a propósito del chivo que traen los serranos) alcanza sus toques más grotescos al combinarse con la noticia de la muerte de Luis y con la inminente defunción de Tinti (que agoniza en la cueva en la que comen). Con la muerte del líder (comparado con Alejandro Magno y el Cristo Pantocrátor) se pone fin a toda esperanza de victoria.

El malestar padecido hasta ahora hace saltar por los aires el sentido del humor del narrador, que adquiere sus tonos más macabros («es decir que Luis había muerto, que el chivito estaba para chuparse los dedos, que esa noche seríamos nueve o diez hombres y que tendríamos municiones para seguir peleando»). Completamente superado por las noticias y acontecimientos, el protagonista es consciente de que le toca a él asumir el mando. Entonces, cede al sueño y tiene otra visión muy similar a la primera. Cuando despierta, Tinti exhala sus últimos alientos y muere. A continuación, se narra la incorporación de los serranos a la milicia; a pesar de la muerte de Luis,

las cosas no han ido nunca tan bien como van ahora («parque y boniatos fritos», además de «un botiquín»; «una buena noticia tras otra»; «los regulares perdidos en las colinas del este»; «un manantial estupendo a cincuenta metros») (Cortázar, 2011: 575-576). Y el fragmento termina con esta inmensa paradoja: la muerte de Luis es simultánea a la mejor situación de la milicia en lo que respecta a sus posibilidades de éxito en la contienda.

Con la ayuda de los serranos (conocedores del terreno) queda solucionado el problema de la desorientación a la hora de desplazarse en la isla; vuelve a ser posible aprovechar las ventajas geográficas del territorio para llegar el punto deseado. Si en un sentido estrictamente argumental la pérdida del baqueano ponía fin al inicio del cuento, la recuperación de un guía físico (parejo a la pérdida de Luis, guía espiritual) inaugura la última parte de la historia.

#10

El fragmento #10 expone la desorientación total en la que se encuentra el protagonista («después hay como un hueco confuso»). Se nos relata de nuevo la muerte de Tinti. Como esta ya se nos había referido pareciera que sucede dos veces: la primera al morir este; la segunda, al ser recordada. Los serranos se ofrecen a enterrar al muerto mientras el protagonista, pensativo, decide quedarse en la cueva («aunque olía a vómito y a sudor frío»).

Acompañado de la escatología de la enfermedad y la muerte el relato retoma su forma más vertiginosa; nos devuelve al discurrir de la consciencia. El protagonista empieza a pensar en su mejor amigo de otros tiempos; lejos de ponerse nostálgico, reafirma sobre el recuerdo de este su presente ideología y los motivos que le llevan a encontrarse donde está. Sus meditaciones quedan interrumpidas por el Teniente, que entra corriendo y gritando que Luis vivía y que ya había llegado a lo alto de la sierra (armado hasta los dientes con las provisiones «que les habían sacado a un batallón de regulares») (Cortázar, 2011: 576-578).

En este fragmento —«ya no hay mucho que contar», dice el narrador—, el relato adquiere tonos más optimistas, si bien se mantiene el ritmo acelerado con el que transcurre la acción. El grupo de milicianos remonta el camino sierra arriba y se reencuentra con el grupo liderado por Pablo, quien nos enteramos de que es el segundo hombre al mando de la guerrilla. Hostigados por el sol y en mitad de la subida, comienza un nuevo asedio de «plomo» que viene de ambos lados de la colina. El protagonista es alcanzado en una oreja; el pánico pone al límite sus sentidos («con la sangre y el dolor y el susto las cosas se me pusieron estereoscópicas», «con unos colores que debían ser mis ganas de vivir»; «nada, un pañuelo bien atado y a seguir subiendo»). El segundo del grupo de Pablo y dos serranos pierden la vida durante la ascensión. La batalla se vuelve ferviente y confusa, pero el grupo se niega a desistir («¡Aquí no se rinde nadie, carajo!») (Cortázar, 2011: 578-579). La idea de que Luis vive está detrás del humor y el optimismo del grupo; el hecho de que haya conseguido subir a la cima de la sierra reafirma que tal hazaña es posible.

Me puse a hacer punta con los serranos siguiéndome y tirando como demonios, en pleno bautismo de fuego y saboreándolo que era un gusto verlos, y al final nos fuimos juntando al pie de la ceiba donde nacía el sendero y el serranito trepó y nosotros atrás, yo con un asma que no me dejaba andar y el pescuezo con más sangre que un chanco degollado, pero seguro de que también ese día íbamos a escapar y no sé por qué, pero era evidente como un teorema que esa misma noche nos reuniríamos con Luis.

Cortázar, 2011: 579

Como vemos en el extracto, el sentido del humor y la descripción de la escatología bélica alcanzan a ser la misma cosa. Con la ayuda de los serranos la milicia encuentra una senda alternativa por la que continuar la ascensión.

#12

El siguiente fragmento es probablemente el más vertiginoso y confuso de todos. En él se aglutinan diversas escenas de la huida para las que el narrador sencillamente no encuentra una explicación lógica («uno nunca se explica cómo deja atrás a sus perseguidores»):

Los accidentes del terreno, los heridos que hay que cuidar, la cantimplora de agua con un poco de ron que corre de boca en boca, los suspiros, alguna queja, el descanso y el cigarro, seguir adelante, trepar siempre aunque se me salgan los pulmones por las orejas.

Cortázar, 2011: 579

Nótese la yuxtaposición de escenas del relato en primera persona. Desde la perspectiva del médico de campaña, el fragmento nos describe el malestar del grupo, el ruido, las maldiciones durante enfrentamiento, el silencio, las risas por la costumbre de pagar la comida que se toma de los serranos, etc. Como hasta ahora, la acción se solapa sin que se pretenda dar cuenta alguna de lo que sucedió antes o de lo que vino después; las frases y acciones se encabalgan unas con otras para mostrarnos una jornada en su conjunto antes que una secuencia que detalle el orden de los acontecimientos.

#13

El último fragmento nos sitúa en la parte final de la ascensión. La moral del grupo continúa siendo considerablemente positiva. En el fragmento se menciona un pasacalle; funciona como metáfora perfecta para evocar el paseo triunfal de la milicia por las lomas.

El narrador, que vuelve a advertirnos del filtro de su memoria («no me acuerdo muy bien de esas horas» dice a pesar de escribir al poco de lo sucedido), describe la llegada de la milicia a la cima; el grupo de Luis efectivamente se ha hecho fuerte en ella. Se vuelve a utilizar el estilo directo: el narrador y Luis bromean y se simulan las malas imitaciones de los acentos cubanos y argentinos de ambos. Tras una rueda, el narrador se percata de que Luis está más delgado de lo

que lo recordaba; comprendemos, por tanto, que más delgado también de lo que parecía en sus visiones (Cortázar, 2011: 579-580). Se nos informa sutilmente de la magnificación del sueño y la visión respecto de la figura de Luis (comparado con Alejandro Magno o con el Cristo Pantocrátor).

Aunque debajo del emplazamiento continúa la contienda, el narrador describe cómo el periplo de la milicia ha llegado hasta una especie de fin («se pudo curar a los heridos, bañarse en el manantial, dormir, sobre todo dormir»). En lugar de dormir («como el asma es mi amante y me ha enseñado a aprovechar la noche»), el protagonista se queda apoyado en «el tronco de un árbol», «fumando y mirando los dibujos de las hojas contra el cielo». A su lado se encuentra Luis, a quien informa de la jornada y con quien conversa acerca del «futuro» (Cortázar, 2011: 580).

A la mente del narrador acude de nuevo la idea del cuarteto de Mozart, pero no se lo comenta a Luis (quien le pone «al tanto de las noticias internacionales y de lo que pasaba en la capital y en las provincias»). El protagonista divaga mientras que su acompañante le informa sobre el devenir de la lucha emprendida; la audición imaginativa del cuarteto de Mozart sirve de apoyo a sus pensamientos («sentía que estábamos entrando en el adagio del cuarteto, en una precaria plenitud de pocas horas que sin embargo era una certidumbre»).

En el final de la historia, el narrador deja perder la mirada en «la copa del árbol»; siente «que la voluntad ordenaba otra vez su caos». El relato concluye con la visión que el protagonista percibe «en el centro del dibujo» de la copa; una estrella aparece «pequeña y muy azul»; y sin saber «nada de astronomía» ni haber «podido decir si era una estrella o un planeta», el narrador se siente seguro de que no se trata ni de Marte ni de Mercurio —«brillaba demasiado en el centro del adagio, demasiado en el centro de las palabras de Luis como para que alguien pudiera confundirla con Marte o con Mercurio»— (Cortázar, 2011: 580-581).

4. REDESCRIPCIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»: HISTORIA, IMAGINACIÓN Y POÉTICA.

Cuando hablamos de la *historia*, la *imaginación* y la *poética* tratamos con tres actividades que nos permiten abordar de forma unitaria los acontecimientos que suceden en un mundo. La *historia* y la *poética* condicionan nuestra comprensión de estos; frente a la *imaginación*, en la que se produce la recreación, sin la cual las otras dos actividades no serían posibles. «Reunión» es un cuento que versa sobre estas y que de hecho nos muestra a cada una trastocada: la *historia*, ficcionalizada por un discurso interior (que nos lleva hasta el imaginario que Cortázar tenía de la revolución y de la figura del Che); la *ficción*, historificada mediante la descripción y conexión de acontecimientos y personas reales; la *imaginación*, vivificada a través de la alegoría y la anagnórisis.

Al contemplar la combinación de las tres actividades que nos conciernen en este apartado nos percatamos de que, a pesar de las diferencias que estas muestran en sus respectivas esencias, «Reunión» las expone atadas de tal manera que no es posible participar de cualquiera de ellas sin recurrir directa o indirectamente a las otras. El asunto se relaciona sobremanera con el estudio del tiempo porque tratamos con un relato en el que este posee tres rostros: uno descriptivo, que atañe a los acontecimientos reales sin los cuales «Reunión» pierde gran parte de su referencialidad; otro imaginario y redescriptivo, que presupone la visión de un autor y de un lector (ambas, atadas mediante la visión que el personaje ficticio da de los hechos). El último es el rostro poético: en él cobran importancia los recursos y las formas que distinguen al primero del segundo y que llenan a ambos de significación.

4.1. HISTORIOGRAFÍA *VERSUS* FICCIÓN. LA CRÓNICA DESCRIPTIVA Y LA FICCIÓN REDESCRIPTIVA

Como ha mostrado la bibliografía crítica (véase Alazraki, 1987; González, 1987; Sosnowski, 2000; Peris, Blanes, 2014), existe en «Reunión» un componente histórico que no puede ser pasado por alto a la hora de analizar el cuento; menos cuando nuestro estudio versa sobre el tiempo y su representación extraña en la obra Cortázar. A pesar de que ha sido abordado por la crítica, el elemento histórico del relato no se ha puesto todavía en relación con lo que Ricoeur denomina el poder de la redescipción del relato ficticio; ese «hacer ver como» que caracteriza a la narración como una «metáfora continuada» y que «comprende a la trama» de la historia (o «*mythos*») «en su totalidad» (Campos, 2015: 64). Como mostraré a lo largo del aparatado, la mezcla de historiografía, ficción y vanguardismo que encontramos en «Reunión» es uno de los puntos que exponen la capacidad redescipativa del relato.

Para señalar los puntos que hacen de «Reunión» un cuento valioso a la hora de relacionarse con lo que Paul Ricoeur denomina la redescipción del tiempo de la historia, lo que propongo aquí es una comparación del cuento con *Pasajes de la guerra revolucionaria* (Guevara, 1963). Esta exige que nos detengamos en el concepto de escritura testimonial ideado por Ernesto Guevara en sus primeros textos y que habría practicado en sus crónicas sobre la toma de Cuba, texto fuente al que remite «Reunión» y con el que el relato entabla una suerte de diálogo. En segundo lugar, vamos a comparar ambos textos; de la confrontación de lo que proponía Guevara en *Pasajes de la guerra revolucionaria* con lo que Cortázar practicó en «Reunión» se extraen una serie de conclusiones que se relacionan con la imaginación, la poética y la historia, así como con el poder redescipativo del tiempo del relato ficticio.

En el estado de la cuestión hemos visto que Peris Blanes destacaba los dos principios básicos que sustentaban la propuesta de escritura testimonial: por un lado, la «metáfora fotográfica» servía a Guevara para argumentar su intento de escritura de una crónica en la que el

testimonio constituyera un «registro mecánico de la realidad visual»; por el otro, la llamada a los actores de la acción y a los espectadores de la misma resolvía el problema de la perspectiva del que cuenta la historia para proponerla como un «proceso abierto» e «inacabado» en el que los distintos «participantes» contaban «su versión particular, subjetiva y parcial» (Peris Blanes, 2014: 146-148).

En lo que respecta a «Reunión», encontramos un registro de la realidad visual que hasta incluye los sueños del protagonista; el desorden temporal con el que se nos narra la acción nos lleva antes hacia una sucesión ordenada de imágenes que hasta una sucesión ordenada de acontecimientos⁷³. No escapa al ojo del lector el carácter arquetípico de muchas de ellas (el festín con el chivo que traen los lugareños; el simbolismo de la guerra como lucha primordial de la que surge un nuevo orden); tampoco la construcción de un yo-plural, que se refiere a la milicia en su conjunto y que nos da cuenta del tipo de tiempo comunitario que ya encontrábamos en los cuentos de «Ocupaciones raras» (segunda sección de *Historias de cronopios y de famas*, 1962) así como también en «La autopista del sur» (1966).

La dramatización de la acción del texto cortazariano incide un problema inherente a la técnica de la escritura fotográfica: el punto de vista de quien escribe es determinante para la historia que se cuenta. Como la propuesta de escritura testimonial, el relato de Cortázar también plantea la historia como un proceso abierto e inacabado: las miserias que experimenta la guerrilla son la puerta hacia un futuro que no termina ni con el conflicto ni con el final de la narración.

Por otro lado, existe un llamamiento al «otro» en «Reunión» que no se contempla en la propuesta de escritura testimonial de Guevara: en lugar de apelar al testimonio del resto de los

⁷³ Para un análisis más detallado del asunto véase el apartado 5. LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»: GUEVARA, LA MÚSICA Y LA LÓGICA DE LOS ACONTECIMIENTOS; o 6.3. LA SUCESIÓN ORDENADA DE ARQUETIPOS Y LA JORNADA DEL HÉROE DEL MONOMITO.

participantes del conflicto, «Reunión» invita al lector a ser partícipe imaginativo de la acción (mediante el fenómeno de la identificación del lector con el narrador y los personajes). En relación con nuestro tema, este último aspecto es el más interesante porque implica un juego con la experiencia ficticia del tiempo: la falta de un orden estrictamente cronológico para los acontecimientos no impide al lector el acto de su comprensión en cuanto que una historia orgánica; tampoco el hecho de que los sentidos del texto se superpongan unos a otros de forma contradictoria. Antes que frente a una descripción historiográfica del tiempo, «Reunión» sitúa al lector ante la experiencia ficticia de este que lo imita y redescubre. El extrañamiento formal con el que «Reunión» relata los acontecimientos también parece dialogar con la propuesta de escritura testimonial de Guevara en este sentido: por más objetivo que aspire a ser el relato de un acontecimiento histórico, la memoria de quien lo cuenta y la imaginación de quien lo lee o lo escucha ya presuponen elementos de irreductible subjetividad.

A continuación, vamos a comparar dos extractos tomados de «Reunión» con otros dos del texto fuente, «Alegría del Pío», de *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Ernesto Guevara. En el primero se reconocen claramente algunas de las escenas que se toman de allí para ser homenajeadas en «Reunión».

Quedé tendido; disparé un tiro hacia el monte siguiendo el mismo oscuro impulso del herido. Inmediatamente, me puse a pensar en la mejor manera de morir en ese minuto en que parecía todo perdido. Recordé un viejo cuento de Jack London, donde el protagonista, apoyado en un tronco de árbol se dispone a acabar con dignidad su vida, al saberse condenado a muerte por congelación, en las zonas heladas de Alaska. Es la única imagen que recuerdo. Alguien, de rodillas, gritaba que había que rendirse y se oyó atrás una voz, que después supe que pertenecía a Camilo Cienfuegos, gritando: «Aquí no se rinde nadie...» y una palabrota después. Ponce se acercó agitado, con la respiración anhelante, mostrando un balazo que aparentemente le atravesaba el pulmón. Me dijo que estaba herido y le manifesté, con toda indiferencia, que yo también. Siguió Ponce arrastrándose

hacia el cañaveral, así como otros compañeros ilesos. Por un momento quedé solo, tendido allí esperando a la muerte. Almeida llegó hasta mí y me dio ánimos para seguir; a pesar de los dolores, lo hice y entramos en el cañaveral. Allí ví al compañero Raúl Suárez, con su dedo pulgar destrozado por una baja y Faustino Pérez vendándose junto a un tronco; después todo se confundía en medio de las avionetas que pasaban bajo, tirando algunos disparos de ametralladora, sembrando más confusión. En medio de escenas a veces dantescas y a veces grotescas, como la de un corpulento combatiente que quería esconderse tras una caña, y otro que pedía silencio en medio de la batahola tremenda de los tiros, sin saberse bien para qué.

Guevara, 1985: 4

Por su lado, encontramos en «Reunión» el siguiente extracto:

En esos momentos hay tonterías que se fijan para siempre; me acuerdo de un gordo, creo que también del grupo de Pablo, que en lo peor de la pelea quería refugiarse detrás de una caña, se ponía de perfil, se arrodillaba detrás de la caña, y sobre todo me acuerdo de ese que se puso a gritar que había que rendirse, y de la voz que le contestó entre dos ráfagas de Thompson, la voz del Teniente, un bramido por encima de los tiros, un: «¡Aquí no se rinde nadie, carajo!»

Cortázar, 2011: 579

Como he señalado, se reconocen sin mayor dificultad algunas de las escenas. Igualmente, identificamos en «Reunión» tanto una labor de selección de los mismos como la alteración de su orden, o la finalización imaginativa de las elipsis. Comparemos, a continuación, los dos siguientes extractos; esta vez, sin tanta atención a la cuestión del reconocimiento de las escenas como a las diferencias que presentan ambos textos.

Veníamos extenuados después de una caminata no tan larga como penosa. Habíamos desembarcado el 2 de diciembre en el lugar conocido por playa de Las Coloradas, perdiendo casi todo nuestro equipo y caminando durante interminables horas por ciénagas de agua de mar, con botas nuevas. Esto había provocado ulceraciones en los pies de casi toda la tropa. Pero no era nuestro único enemigo el calzado o las afecciones fúngicas. Habíamos llegado a Cuba después de siete días de navegación a través del Golfo de México y el Mar Caribe, sin

alimentos, con el barco en malas condiciones, casi todo el mundo mareado por falta de costumbre al vaivén del mar, después de salir el 25 de noviembre del puerto de Tuxpan, un día de norte, en que la navegación estaba prohibida. Todo esto había dejado sus huellas en la tropa integrada por bisoños que nunca había entrado en combate.

Guevara, 1985: 3

Antes de exponer el extracto de «Reunión» donde reconocemos este pasaje hay que señalar que este se sitúa en el inicio del cuento; asimismo, que en él nos topamos ya con algunos de los principales recursos que van a acompañarnos hasta el final de la narración. Esto es: la continua alusión a detalles sobre la escatología bélica o la configuración de un personaje en cuyo relato contrasta el sentido del humor con la dimensión heroica de la aventura.

Nada podía andar peor, pero al menos ya no estábamos en la maldita lancha, entre vómitos y golpes de mar y pedazos de galleta mojada, entre ametralladoras y babas, hechos un asco, consolándonos cuando podíamos con el poco tabaco que se conservaba seco porque Luis (que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día) había tenido la buena idea de meterlo en una caja de lata que abríamos con más cuidado que si estuviera llena de escorpiones. Pero qué tabaco ni tragos de ron en esa condenada lancha, bamboleándose cinco días como una tortuga borracha, haciéndole frente a un norte que la cacheteaba sin lástima, y ola va y ola viene, los baldes despellejándonos las manos, yo con un asma del demonio y medio mundo enfermo, doblándose para vomitar como si fueran a partirse por la mitad. Hasta Luis, la segunda noche, una bilis verde que le sacó las ganas de reírse, entre eso y el norte que no nos dejaba ver el faro de Cabo Cruz, un desastre que nadie se había imaginado

Cortázar, 2011: 568

En un sentido opuesto al de *Pasajes de la guerra revolucionaria*, lo que encontramos en «Reunión» es un esfuerzo muy considerable por desorientar al lector. Vemos esto en la transfiguración de los nombres de los espacios y los protagonistas, así como en la supresión de las coordenadas referenciales que nos ayudarían a localizar los eventos en el tiempo, tal y como he

insistido, en la exposición de los fragmentos del cuento. Más allá de la idea de que los eventos se resuelven ordenadamente —esto es: porque han ocurrido en el tiempo unos antes y otros después—, lo que encontramos en el relato cortazariano es un narrador que nos informa de que los episodios narrados son recuerdos. Más concretamente: fragmentos parciales y extractos confusos de la acción, ordenados por una memoria febril y aturdida.

La memoria opera desde una imagen orgánica que nos muestra cómo los acontecimientos de la narración solo alcanzan a adquirir algún sentido al final de cada trecho o jornada. Esto es: cuando el narrador, momentáneamente a salvo de las balas, sustituye el fusil por el papel para dejar constancia de lo sucedido. El debate entre las armas y las letras, insigne en las letras hispanas a propósito de la argumentación de Don Quijote, no contrasta aquí el valor de unas con el de las otras, como es el caso del discurso del hidalgo. Más bien expone la existencia de un tiempo para ambas (primero la guerra; después, la voz que le da sentido); y en la medida en la que el propio acto de escribir los acontecimientos implica una búsqueda —y un encuentro— del sentido para lo grotesco de la experiencia vivida durante el conflicto, las armas y las letras también exponen la existencia de un tiempo unitario y compartido que no es otro que el que se genera a partir de sendas actividades⁷⁴.

Más específicamente en lo que se refiere a la configuración del tiempo, hay que incidir en la carencia de una ordenación diacrónica en el relato —los días suceden a los días, o las noches a las noches en lugar de intercalarse en una flecha que responda al curso ordinario del tiempo o se

⁷⁴ Hemos visto cómo en la obra de Cortázar el simbolismo de la lucha apunta hacia un carácter genesiaco; a propósito del orden y el tiempo que surgen tras esta, también se ha destacado su relación con la imagen arquetípica de la batalla del dios primordial contra el dragón cósmico. La lucha es el símbolo de una cosmogonía o nueva creación no solo en «Reunión» sino también en «La autopista del sur» (la pelea por el agua) o en «Trabajos de oficina» (la pugna metafórica del jefe y su secretaria). Salvadas las distancias entre el combate metafórico del ejemplo de *Historias de cronopios y de famas* y la guerra literal del cuento que nos atañe, cabe resaltar que en ambos relatos el conflicto tiene como contrapartida la escritura: en el primero, la disputa por el poder de los personajes es afín a la reyerta por el sentido de lo que se escribe; frente a «Reunión», donde el mero acto de escribir ya supone una actividad destinada a dar sentido.

acomode a su fenomenología—. Si no partimos de la imagen de la acción que se nos da de los hechos —la narración se realiza *a posteriori*, más o menos inmediata con respecto de lo acontecido—, resulta casi imposible encontrar una noción de tiempo para la historia como tal. La idea del tiempo en el relato se apoya así sobre la imagen orgánica de los acontecimientos; es decir, sobre las formas de una acción que se articula desde el final de la jornada, momento en el que se narra lo sucedido. Los acontecimientos están organizados por una memoria que se esfuerza en encontrarles una lógica que concluimos que es profundamente temporal en la medida en la que las cartas van dirigidas al hijo distante.

En las crónicas de Guevara encontramos una división clara en capítulos; cada uno de ellos nos refiere un punto distinto de la toma de Cuba. En «Reunión» se nos narran fragmentos que no aparentan más unidad que la que les da el mero acto del ser escritos (los protagonistas bien pueden estar muertos en el fragmento siguiente; el único indicio de que esto no sucede es que la narración continúa, aunque la historia bien pudo ser continuada por un compañero que tomase el «nombre» del narrador).

En las crónicas de Guevara se hace hincapié en unos acontecimientos que suceden de forma ordenada; frente a «Reunión», donde la narración confusa y traumática del protagonista deniega la certeza de qué sucedió antes y qué aconteció después (véase especialmente el fragmento #10, en el que se narra la muerte del soldado Tinti). Como en la audición imaginaria de la música, el narrador de «Reunión» encuentra un fin y un orden para la acción a través del acto de escribirla.

Otros aspectos merecen ser resaltados en la comparación de ambos textos. La continua preocupación por la vida de Luis y por el estado del grupo que encabeza el protagonista (que marca la intriga de «Reunión») es ajena al texto del Che. El desconocimiento del narrador de «Reunión» nos informa de la incertidumbre del presente de la guerrilla, que en innumerables momentos ve

quebradas sus esperanzas de que la operación llegue a término. Frente a este tiempo de la preocupación y de la supervivencia, el texto de Guevara carece de intriga en torno a la vida de su narrador o al hecho de si van a conseguir tomar Cuba (está claro que sí; el texto de Guevara se escribe para dejar constancia de cómo se tomó). La descripción provista de objetividad (objetivo último de la escritura de Guevara) permanece en un segundo plano en el texto cortazariano; el asunto lo opone a las crónicas del Che.

El papel que desempeña la escritura en ambos relatos está también en las antípodas. En las crónicas de Guevara, la finalidad de escribir la acción es descriptiva en el sentido de que no persigue otra cosa que el de dar parte de los acontecimientos mismos; ya he destacado la multivalencia de la escritura en el relato.

La memoria del narrador, que desempeña un papel crucial en ambos textos, relata las anécdotas desde el final de la campaña en *Pasajes de la guerra revolucionaria*; frente a «Reunión», donde encontramos una acción descrita al final de cada tramo indefinido de tiempo. El asunto nos sitúa ante el rostro poético de un texto que continuamente juega con la noción del final que da sentido: lo vemos claramente cuando el narrador ya ha alcanzado la cima y sin embargo escucha que los sonidos de la guerra continúan sierra abajo, prefigurando la necesidad de la hazaña siguiente (de la que no se nos da cuenta); también en la evocación del último movimiento de la pieza de Mozart, que nunca llega a escucharse.

La narración de Guevara describe una acción completa; en «Reunión», pareciera que cada fragmento inicia y termina la acción: el acontecimiento que se cuenta (que perpetuamente puede ser el último) apunta hacia un *continuum*.

4.2. LA FUNCIÓN REDESCRIPTIVA DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»

Expuesta la comparación de ambos textos, podemos proceder al análisis de lo que implican la imaginación, la historia y la poética en el cuento de Cortázar. Como he adelantado, la combinación de las tres actividades apunta hacia una función re-descriptiva del texto antes que a la descripción historiográfica de los acontecimientos. En un sentido claro, tratamos en todo momento con la experiencia ficticia del tiempo que el protagonista pone a nuestra disposición.

Comenzaremos por un análisis de los procesos de ficcionalización de la historia que encontramos en «Reunión»; el rostro descriptivo del relato respecto de los acontecimientos históricos nos permite traer a colación la teoría ricoeuriana del tiempo la narración. Leemos en ella que frente a la «pretensión de verdad» con la que se encara el relato historiográfico (pretensión que es también una «presunción» de la misma en lo que respecta a los acontecimientos ya que son narrados de la forma más cercana a cómo sucedieron para que el texto funcione a modo de prueba documental) (Ricoeur, 2009: 969), el relato de ficción posee una configuración más libre porque se refiere al mundo efectivo o “real” por medio de procesos afines a la metáfora: como resultado, «la narración de ficción es mucho más rica en informaciones sobre el tiempo que el mismo relato histórico» ya que este tipo de historia «apunta ficticiamente a modos de ser nuevos, aunque lo narrado no haya acontecido o no vaya a realizarse». Siguiendo a Ricoeur, los acontecimientos narrados por el relato ficticio describen una «experiencia temporal» en la que «la vinculación historia-ficción» nos obliga a replantearnos «el problema de la referencia» de estos «en términos de re-descripción», como sucede con la metáfora; el relato ficticio «apunta hacia modos excéntricos de la experiencia temporal» que no por ello son ajenos a esta⁷⁵ (Ricoeur, 2004: 27).

⁷⁵ Más adelante, Ricoeur vincula aún más los dos tipos de narración: «la ficción» recibe «tanto de la historia como esta de aquella»; se trata de un «préstamo recíproco» que ya dibuja el problema de la «referencia cruzada» que ambos comparten (Ricoeur, 2004: 155). El asunto se concluye más adelante aún: «la escritura de la historia no se añade desde el exterior al conocimiento histórico»; «forma cuerpo con ella», por lo que «nada se opone a que

En relación con la teoría ricoeuriana, ni que decir tiene que en «Reunión» se sacrifica la dimensión referencial estricta con respecto de los acontecimientos históricos reales; esto se hace en favor de su tipo de referencialidad poética, que como señala Ricoeur apunta hacia modos excéntricos de la experiencia temporal. La comparación de ambos textos vuelve a ser relevante. La crítica⁷⁶ ha resaltado cómo la finalidad y la sucesión de los acontecimientos narrados en «Reunión» no se corresponden con lo que encontramos en las crónicas de Guevara: el fin de la cruzada del Che es la forja de un ejército rebelde en *Pasajes de la guerra revolucionaria*; frente a «Reunión», donde la aventura no tiene otro fin que el de alcanzar la cima de la sierra para reunirse con Luis.

Al igual que ocurre con el orden en el que suceden los acontecimientos (que varía de un texto a otro), el contraste de estilos sirve a la intriga del cuento (aunque en ambos casos se nos da cuenta de la acción mediante las formas del testimonio). El texto de Guevara va dirigido hacia todo aquel que pueda leer (o escuchar a quien lee⁷⁷); su sintaxis sencilla lo hace sumamente accesible y recuerda a la de las *Crónicas de Indias*, especialmente a los testimonios de Bartolomé de las Casas. En el lado opuesto encontramos que el texto de Cortázar va dirigido al hijo del protagonista. Tratamos aquí con una sintaxis turbia, invadida por el experimentalismo de las vanguardias y por la técnica del discurrir de una consciencia (traumatizada y sublimada por el inconsciente). Con todo, «Reunión» entabla una especie de diálogo con los testimonios de Bartolomé de las Casas, que muestran la cara menos heroica de la conquista de las Américas; leemos en las contribuciones del autor a las *Crónicas de Indias* cómo la creación de Nuevo Mundo implicó la destrucción del

admitamos también que la historia imita en su escritura los tipos de construcción de la trama recibidos por la tradición literaria» (Ricoeur, 2009: 908).

⁷⁶ Véanse en el estado de la cuestión a Pérez-Abadín (2010) o González (1987)

⁷⁷ Se aprecia de hecho en *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963) la consideración que Guevara tenía con la población analfabeta de Cuba; el revolucionario pretendía que los testimonios de estos entrasen a formar parte de la historia previa a la toma de la isla, siendo necesario que los ancianos —muchos habían vivido la esclavitud— aprendiesen a escribir o contasen lo sucedido a quien pudiera dar parte escrito de sus palabras.

mundo precolombino que le preexistía. Aunque el estilo de Cortázar en «Reunión» está en las antípodas de los de Guevara, la tematización de la guerra (la génesis a la que apuntan sus fines y la destrucción que esta tiene como consecuencia) supone un punto de contacto del relato con *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963).

El texto de Guevara nos lleva hacia la pretensión de verdad y hasta la presunción de esta que son implícitas a su carácter de documento histórico; frente a «Reunión», que implica una reflexión sobre los acontecimientos narrados por Guevara a la par que se identifica con un cuento moderno. En este sentido, el contraste de estilos también refiere una función estética en el texto de Cortázar; contar la historia de otra manera —pareciera sugerirnos la lectura de «Reunión»— requiere el uso de un tipo de lenguaje distinto. No se busca con este una descripción factual de los acontecimientos (para eso no hay mejor documento que los *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Guevara): lo que se persigue con la narración es facilitarnos una versión alternativa de la realidad; poética y (re)inventada aunque no por ello ajena a la realidad de la historia.

Mediante sus formas poéticas «Reunión» atañe todo aquello de lo que se prescinde en *Pasajes de la guerra revolucionaria*. El cuento no nos sitúa ante la descripción documental de la realidad de los acontecimientos; describe una realidad latente o realidad otra en la que prima el elemento traumático, subjetivo y psicológico del protagonista. La realidad segunda o realidad poética que nos refiere «Reunión» redescrive a la realidad histórica y documental, especialmente en las informaciones que encontramos sobre el tiempo y su experiencia viva en mitad del conflicto. La función redescriptiva del texto nos obliga a destacar el recurso de la referencia directa a acontecimientos históricos y obras artísticas existentes («To Build a Fire» de Jack London o el cuarteto de Mozart), así como también a la toma de Cuba (pese a la superioridad armamentística y militar de EEUU) o a *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Guevara; tanto las referencias

directas como las indirectas relacionan al texto de Cortázar con lo que Paul Ricoeur denomina la «asimetría temporal». Explicado con las palabras del filósofo, esta asimetría implica una «redescripción *post eventum*»: se extrae mediante un «juicio histórico» que añade información a la historia que se cuenta; lo añadido implica una «asimetría conceptual entre los sistemas de pensamiento accesibles» por los «agentes» de la historia y «los introducidos por los historiadores posteriores» que la cuentan (Ricoeur, 2004: 263). El asunto se relaciona con la historificación de la ficción, que resulta localizable en algún punto del tiempo posterior a las obras mencionadas. A pesar de la dificultad, del vanguardismo de la obra y de la experiencia temporal confusa del narrador, las referencias a la historia facilitan al lector la tarea de hacer suya (al imaginarla) la realidad poética del cuento; en este sentido opera la identificación del lector con el narrador y los personajes, amplificada mediante la mimesis de la ficción con la historia.

En «Reunión» se compara a Luis con Mozart, con Alejandro Magno y con el Cristo Pantocrátor; estos juicios *post eventum* implican una ficcionalización de la historia y una redescripción de esta por medio del juicio histórico del narrador, que concibe los acontecimientos de una determinada manera. En contraposición, las alusiones directas e indirectas a obras existentes y a acontecimientos históricos reales contribuyen al proceso de historificación de la ficción; además de brindarle a la acción diversos puntos de referencia históricos (como también el hecho de que se usen lanchas, armas semiautomáticas o aviación en el conflicto), conceden al relato un halo de verosimilitud con respecto de la historia real y de lo sucedido. En *Tiempo y narración* leemos que «por ausente que esté» un «acontecimiento pasado» respecto «de la percepción presente» no por ello deja este «de regir la intencionalidad histórica» (Ricoeur, 2004: 155); en «Reunión» encontramos que una intencionalidad histórica subyace a los juicios del

narrador (la comparación con Mozart o con Alejandro) y también a la revelación de la anagnórisis final.

Los símiles (Luis es como Mozart, Alejandro o Cristo; la isla es como Oriente o Nuevo Mundo) tienen cabida en una intriga colmada de juicios *post eventum*. En términos redescriptivos, el recurso que destaca sobre los demás se corresponde con la anagnórisis: esta prevé el juicio *post eventum* del lector; como he dicho, presupone una intencionalidad histórica para el texto como tal (amén de la broma de los acentos y de la estrella aislada: la isla anónima es como Cuba; y Luis como los Castro, Guevara, Cienfuegos, etc.). Con la anagnórisis se nos revela la dimensión histórica más profunda y latente del cuento: por poéticas que se reconozcan las formas de la historia en «Reunión», el texto tiene algo de testimonio de un momento histórico que fue vivido por el autor en primera persona.

Si lo contado dista de la realidad descrita por Guevara en sus crónicas, la visión poética de los acontecimientos no es menos histórica en «Reunión» que la versión documental que hace el Che. La paradoja se acentúa cuando sumamos al cóctel la experiencia de la guerrilla contada en primera persona (Cortázar nunca participó, fusil en mano, en un conflicto armado). Hemos insistido en que la versión histórica de los acontecimientos se suspende y sustituye en «Reunión» por otra (poética e imaginaria); esto no impide que la obra se encuadre dentro de un punto concreto de la historia y que responda a la autoría de un personaje histórico real. La anagnórisis del final no solo revela la identidad que subyace al anonimato del héroe; también atañe al carácter político de los actos de escribir y publicar «Reunión». Sus acontecimientos irreductiblemente ficticios refieren cómo Cortázar comprendía un acontecimiento real y cómo quiso contárselo al mundo (en la que sería una de sus más célebres y estudiadas colecciones de cuentos). Sin la necesidad de adentrarse en la *intentio operis* se puede afirmar que determinados textos del autor (como «Reunión»,

«Apocalipsis en Solentiname» o *Libro de Manuel*) no dejaron de ser armas dialécticas que el autor empuñó en favor de determinadas causas políticas e ideológicas.

En otros sentidos la anagnórisis del final también merece ser llamada redescriptiva del tiempo. Al igual que en «La autopista del sur» el recurso del anonimato nos lleva hasta la caracterización de los protagonistas (que se encuentran en la mitad de un proceso de transformación), la costumbre de los personajes de «Reunión» de llamarse mediante otros nombres no es baladí para nuestro tema; tampoco lo es la revelación de la identidad de estos tras el momento de su muerte. Frente a la unidad de la vida, dotada de un principio y un final que le da sentido, la unidad de la búsqueda se nos presenta como un proceso de continua transformación de esta (de los manglares de la costa a lo alto de la sierra, de la realidad al delirio, de la escatología a la música de Mozart o del yo del pasado al yo del futuro). Al revelarse la identidad del protagonista (se trata del Che), las motivaciones y contradicciones de este no permanecen ajenas a las de numerosos procesos históricos que acontecieron en el mundo real y que dialogan con la propuesta de mundo del relato.

5. LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»: GUEVARA, LA MÚSICA Y LA LÓGICA DE LOS ACONTECIMIENTOS

En «Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony» (1980) de Nelson Goodman encontramos un artículo sumamente interesante para el estudio de dos de las principales cuestiones que «Reunión» plantea en relación con el asunto del tiempo y su representación extraña. Me refiero al tremendo «desbarajuste estructural» del relato, amén de la «falta de argumento lineal» —como señalaban Espinar y Porras⁷⁸ (1996: 213)—; el artículo también resulta fundamental para

⁷⁸ De la dificultad que presenta «Reunión» también ha hablado Pérez-Abadín en lo que respecta a los recursos utilizados por el autor así como al estilo del mismo —los «materiales heterogéneos» utilizados para la elaboración de

comprender la construcción narratológica de la historia y el papel fundamental que desempeña la música en ella (un asunto especialmente estudiado en la obra de Soledad Pérez-Abadín, 2010).

«Cuando el orden de la narración es claro» —leemos en el artículo de Goodman— «nuestro primer impulso con cualquier relato» no es otro que el de «considerar que el orden en el que los acontecimientos ocurren es el mismo que el orden en el que estos se narran». Y aunque «realizamos las correcciones necesarias siguiendo las indicaciones temporales que se nos dan en la historia» o sirviéndonos de «nuestro conocimiento previo tanto de lo que ocurrió como de los procesos causales en general», «la discrepancia entre el orden de la narración y el orden en el que los acontecimientos se suceden no siempre se descubre instantáneamente, o no se descubre en absoluto» (Goodman, 1980: 104). Hemos visto que en «Reunión» no es posible reconstruir una línea diacrónica con los acontecimientos (o fragmentos de estos) que se nos narran, aunque la lectura de «Reunión» no presenta ninguna particularidad. El cuento se lee de izquierda a derecha y las secciones se suceden linealmente unas a las otras; de esta manera, la convención lingüística se impone sobre nuestra comprensión instantánea del tiempo (este se representa mediante una línea que va de occidente a oriente; y de arriba hacia abajo). No es tal el caso de los capítulos de *Rayuela* o *62/Modelo para armar*; tampoco el de los cuadros con los que Goodman ilustra otras posibles ordenaciones.

Siguiendo a Goodman, existen casos en los que «el orden en el que se suceden los acontecimientos es vacío en lugar de determinado». Se ilustra el argumento mediante la alusión al cuadro *La conversión de San Pablo* de Pieter Brueghel, obra en la que «se nos cuenta una historia» de forma «tan convincente que tendemos a olvidar que nada en el cuadro se mueve

«Reunión» «convergen» y son canalizados «por un diestro dominio técnico», «visible a tenor de las reflexiones plasmadas por el autor en sus ensayos críticos» — (Pérez-Abadín, 2010: 38); o Peris-Blanes en concepto de la «falta de sutura» y la búsqueda de «nuevas formas» para el relato de ficción —en el caso de «Reunión», un auténtico «desafío» narrativo a las poéticas que la revolución imponía sobre la literatura (Peris Blanes, 2014: 155-157).

literalmente» y que «que ninguna parte del cuadro precede a las otras en el tiempo» porque «lo que se muestra explícitamente no son acciones que tienen lugar sino un estado momentáneo»; esto es: «ni la narración ni lo que se cuenta explícitamente requieren» un elemento temporal para su comprensión; «el cuadro es un relato atemporal, sin secuencia de eventos y también sin secuencia de narración»; «no hay un orden obligatorio o incluso preferido para leer el cuadro, para traducir sus relaciones espaciales en relaciones temporales» (Goodman, 1980: 105). Cuando pensamos en la literatura de Julio Cortázar a propósito de lo señalado por Goodman, la obra que viene inmediatamente a nuestra cabeza es *Rayuela*, donde no existe un orden obligatorio para la lectura y donde el orden sugerido para esta pasa por aceptar que el orden de la narración y el de la sucesión de los acontecimientos varía con cada lectura: como señala Goodman, «tanto el orden de la narración como el de la sucesión de los acontecimientos es vacío». Sucede con el cuadro señalado por Goodman lo mismo que con *Rayuela* porque al invertir la lectura de la obra «se invierten las relaciones espaciales» entre el libro y la historia («entre la pintura y lo pintado») «pero no el efecto temporal» que se deriva de esta (Goodman, 1980: 105).

Como he señalado, «Reunión» dispone de una lectura lineal a la que subyace la idea de un orden convencional para los acontecimientos; este orden responde al tiempo unidireccional de la flecha y sin embargo no puede ser reconstruido. En «Reunión» existen discrepancias entre el orden de la narración y el orden en el que se suceden los acontecimientos; el propio narrador nos pone sobre aviso del desbarajuste (lo contado son «pedazos» y recortes de una «memoria» traumatizada; lo que «pasó hace rato» solo puede decirse «en presente») (Cortázar, 2011: 571). La narración comienza, continúa (se agranda el problema porque se añaden y añaden incidentes y cuñas de incertidumbre) y termina sin que se nos dé solución o indicios de la causalidad de determinados

eventos; en no pocas ocasiones resulta imposible acordar un orden lineal *sensu stricto* para la acción, que se repite, se cuenta antes o después o no se cuenta.

A pesar del desbarajuste temporal no es imposible traducir las relaciones espaciales de la historia en relaciones temporales; en la medida en la que el viaje es hacia la cima de la sierra, se puede inducir que cuanto más cerca se sitúa la milicia de dicho punto de encuentro más adelante en el tiempo se localizan los acontecimientos. Esta traducción de la espacialidad del viaje en la temporalidad del mismo sirve a algunas partes del cuento tanto como falla en otras; si bien el viaje orienta la acción teleológicamente, la localización efectiva de la Milicia en el espacio se nos oculta. Amén de la pérdida del baqueano guía, la desorientación de la guerrilla es tal que hasta la cima a la que se dirigen supone un punto de desorientación. Especialmente en las secciones centrales del relato, nadie sabe exactamente si se mueven hacia adelante, hacia atrás o en círculos; o si quiera si están subiendo la colina donde han de encontrar muertos a Luis y a los suyos. Mientras que el orden de la narración es claro y lineal, el de los acontecimientos resulta vacío —como señala Goodman— porque el lector carece de la capacidad de reconstruir la línea temporal que el texto sugiere y en la que incide la teleología del avance en el espacio.

Siguiendo a Goodman, «tendemos a asumir que el orden en el que se suceden los acontecimientos es el mismo que el orden en el que estos se nos narran» en aquellas historias en las que el segundo «es evidente»; frente al primero, que «se desconoce y no puede ser deducido». «Nuestra suposición es infundada» en estos casos —«incluso cuando tenemos razón»— ya que «nada impone la concordancia entre ambos órdenes»: «el pintor del cuadro» o el autor del relato «podría optar por adelantarse y representar el último acontecimiento como el primero», así como podría «contar la historia del revés» («invirtiendo completamente el orden de esta») (Goodman, 1980: 108). En «Reunión» encontramos una analepsis (o flashback) que resulta clara; el narrador

recuerda la relación de amistad que tenía con un colega médico en quien alcanza a ver los defectos de su yo-del-pasado. El recuerdo del amigo aparece en plena crisis de identidad del protagonista; le aclara quién es y le devuelve al momento y al lugar en el que está (lejos de Argentina y del hijo a quien le escribe). Por otro lado, la memoria del narrador va hacia atrás; recapitula desde el final de la jornada los sucesos que dan sentido a esta.

La analepsis mencionada es un ejemplo de evento que sucedió antes y que es contado después; sucede lo mismo con la planificación del desembarco, a la que se alude sin llegar a referirse los detalles. Ambos ejemplos contrastan con la norma general de la narración de los acontecimientos; el intento de recuperación del orden estricto de estos no conduce sino a la frustración y a la perplejidad del lector, aun cuando este sabe que unos sucedieron antes y otros después. A pesar de que la convención de la lectura y la orientación teleológica del viaje (con un punto de destino) sirven para afianzar la certeza de que el tiempo narrado es lineal y va hacia adelante, el orden en el que se suceden los acontecimientos no puede ser reconstruido —para decirlo con Goodman— sino de forma infundada. Mientras que el texto (amén de su coherencia interna y su disposición) va en una única dirección, la memoria del narrador (que va hacia atrás porque recapitula lo sucedido para dejar parte escrito) recolecta de aquí y allá; en lugar de exponer los acontecimientos en el orden de su sucesión, lo que la memoria del narrador expone es la búsqueda de un orden y un sentido para las jornadas que se cuentan.

De acuerdo con Goodman, encontramos una de las estructuras más complejas en lo que respecta a la organización del tiempo en «la pintura biográfica del príncipe budista japonés Shotoku Taishi, elaborada por Hata no Chitei en el año 1069». La obra «consiste en cinco grandes paneles que forman un cuadro continuo a lo largo de las paredes del templo Horyfi-ji» (Goodman, 1980: 111). «De acuerdo con la convención oriental», «el cuadro se lee de derecha a izquierda»;

esta orientación «se refuerza mediante indicaciones internas tales como la forma en que la mayoría de las figuras y escenas se enfrentan». Ahora bien, el orden de lectura «difiere drásticamente con respecto del orden en el que se suceden los acontecimientos» ya que «en cada panel aparecen escenas de todos los periodos de la carrera del príncipe». Aún más, «las escenas de cada pantalla no están dispuestas en ningún orden cronológico» observable, de manera que «si numeramos las escenas secuencialmente a lo largo de toda la serie y conectamos cada par con la siguiente» no obtenemos sino una «maraña terrible» en lugar de un «diagrama» que responda a un orden sucesivo o inverso. Aunque «al final de la obra» encontramos «escenas de las diversas encarnaciones del príncipe» —y por tanto «un notable y venerable ejemplo de *flashback* (o sucesos anteriores que se cuentan después)»—, no existe ningún factor que refiera el orden «que no sea una perspectiva ajena al mundo»; esto es: una perspectiva «atemporal o incluso antitemporal» que de coherencia al asunto representado en el tiempo en el cuadro (si la hay —concluye el autor— aún está por descubrirse) (Goodman, 1980: 113-114).

Ni que decir tiene que el caso de «Reunión» no es tan extremo como el que describe Goodman a propósito de los paneles biográficos del príncipe budista. Es cierto que en «Reunión» existe un tremendo desbarajuste en lo que se refiere al tiempo (al menos en lo que respecta a la duración de los eventos y al orden en el que estos se suceden). Ahora bien, la división en párrafos del relato alcanza a representar una selección de elementos significativos (los que la memoria consigue retener) que se compilan al final de cada una de las jornadas del batracio —como las denomina el narrador—; y cada jornada sucede a la anterior, de manera que la narración de estas tiene la capacidad de dar sentido a lo sucedido; esto es: a la aventura en su totalidad si compilamos los fragmentos en un conjunto.

El lector de «Reunión» permanece completamente despistado del cuándo, del dónde y del durante cuánto tiempo relativo a lo que sucede; la posibilidad de una muerte abrupta e inminente (que acecha constantemente al narrador) tampoco resulta orientadora ya que el relato bien pudo ser continuado por cualquiera de los compañeros de la milicia. Con todo, la idea de que la acción efectivamente se sucede de forma más o menos ordenada queda corroborada por el continuo movimiento de la tropa, que avanza hacia el futuro (la victoria o la muerte o ambas). Y el avanzar de la milicia es clave porque orienta la acción teleológicamente y porque abre el elemento espacial a su consideración orientativa respecto al tiempo: aun cuando los soldados (desorientados y a falta del guía) pudieran moverse en círculos o hacia atrás, el hecho de que avancen hacia una meta nos lleva a presuponer que efectivamente existe algún criterio diacrónico que subyace a la historia. El narrador nos alerta de que este orden no puede ser recuperado por la memoria traumatizada y confusa del narrador; tampoco por el lector que lo intente obcecado.

Para Goodman, el orden en el que se narran los acontecimientos es crucial para el sentido del relato: «aunque toda narración sobrevivirá a algún tipo de reordenación —y aun cuando existen narraciones que sobrevivirán a cualquier forma de reordenación—, no todos los relatos sobreviven a todas las propuestas de orden». De hecho, «ciertas historias» dejan de ser tales «al reordenarse de una determinada manera» pasan a ser otra cosa: «se convierten en estudios» (Goodman, 1980: 115).

El ejemplo que Goodman nos propone en primera instancia considera dos órdenes posibles para una misma historia: el «informe de un psicólogo que nos da cuenta del comportamiento de un paciente siguiendo un orden cronológico» es un tipo de historia cuyos «incidentes pueden ser reagrupados de acuerdo con lo significativo de estos»; en este caso, «la reordenación en la forma

de contar la historia convierte a la narración» en algo distinto: el «análisis» pasa a ser «un estudio de caso» (Goodman, 1980: 115).

El segundo ejemplo resulta más esclarecedor. Se trata del artículo breve de Aldous Huxley sobre el pintor británico Robert Haydon: el texto «contiene suficiente información sobre los acontecimientos de la vida de Haydon» («desde su infancia hasta su muerte») «como para considerar la pieza una breve biografía». Ahora bien, el orden en el que estos acontecimientos se nos refieren discierne tanto de su cronología («su suicidio se menciona en la mitad del artículo, seguido de descripciones de su vida matrimonial y familiar»; «el relato de los últimos trabajos y decepciones de Haydon va seguido de la mención del error que le llevó a estudiar arte», etc.) que «los desplazamientos en el orden de la narración» no solo «no se muestran incompatibles con el relato» biográfico: «documentan e iluminan diversos aspectos del carácter de Haydon», tales como «la vanidad, la autodramatización, el esnobismo, el romanticismo, la deshonestidad, la piedad, la habilidad literaria o el ingenio». De esta manera, «el resultado no es una biografía sino un estudio del personaje» (Goodman, 1980: 115); se trata de «un ensayo sobre el autoengaño y otras cuestiones» más que de una historia en sí, lo que muestra cómo «el orden de la narración agrupa los incidentes» y «pone de manifiesto parentescos y contrastes que atraviesan y borran —o al menos desdibujan— la línea misma de la historia» (Goodman, 1980: 119).

Lo referido por Goodman en su artículo resulta de sumo interés para el restudio del tiempo en «Reunión»; hemos visto cómo la crítica ha señalado que Cortázar juega en el cuento con el orden de la narración de los acontecimientos reales, trastocando este para convertir la historia en una ficción. También hemos visto el contraste que existe entre el lenguaje sobrio que Guevara utiliza en sus crónicas y la estética neovanguardista de la que Cortázar se sirve en «Reunión». Cuando nos preguntamos el porqué de estos procederes, la idea de que el relato de ficción posee

las formas de un estudio (que profundiza en la psicología del personaje histórico) aparece de forma inmediata; el sentido del humor, las crisis de la identidad del protagonista y de sus motivaciones, o la camaradería y el ideal revolucionario que comparten los guerrilleros en su búsqueda de la utopía son los hilos conductores del asunto. Existe otro elemento que es determinante para la estructura organizativa de la acción y el orden en el que esta se cuenta «Reunión»: me refiero a elemento musical, metáfora de lo que sucede (tratamos en todo momento con el tópico de la persecución, como en la pieza de Mozart) y símbolo de lo sucedido (la imposición de un orden sobre el caos, de un futuro sobre el pasado).

De acuerdo con Nelson Goodman, «la clasificación que sustituye o subordina a la cronología» puede darse «en términos expresivos o estéticos» para llevarnos hasta las «cualidades más relevantes de un relato»: tal es el caso de «una pieza musical», cuya organización responde a «propiedades dinámicas y rítmicas». Cuando la narración de los acontecimientos adopta tal orden, «la historia se convierte en una sinfonía antes que en un estudio», lo que no impide que existan relatos «que son a la vez historias y sinfonías y estudios» porque la «reordenación» de los acontecimientos «enfatisa los rasgos significativos» de estas en lugar de «simplemente reorganizar los incidentes» en un orden distinto a aquel en el que han sucedido. Como señala el autor, «estos tipos de discurso, aunque son distintos, no se excluyen mutuamente» (Goodman, 1980: 119).

El análisis detenido de «Reunión» que hemos llevado a cabo nos permite argumentar con relativa facilidad que se trata de un cuento-estudio del personaje histórico de Guevara y también de un cuento-sinfonía que tematiza los procesos revolucionarios de América latina. Es el carácter de historia lo que queda en entre dicho en «Reunión», un cuento que de alguna forma se suma al debate sobre la historiografía que Guevara planteaba con *Pasajes de la guerra revolucionaria*, amén de su propuesta de escritura testimonial. «Reunión» no es un relato que verse sobre los

acontecimientos reales que sucedieron en Cuba; aunque sin duda estos subyacen a la acción han sido seleccionados, seccionados y reorganizados para que la forma de la historia suponga un estudio y una sinfonía, para decirlo con las palabras de Nelson Goodman. También como un cuento o relato de ficción, cuyas formas son tan reinventables y moldeables como reconocibles; la estética neovanguardista de la obra o el uso del recurso poético de la anagnórisis (que nos refiere un orden de los elementos de la historia, encaminados a revelación final del lector) permiten al relato dialogar con las crónicas de Guevara y con el personaje histórico en sí; también con una tradición literaria que remonta hasta el *Edipo* de Sófocles.

Desentrañar la maraña estructural que «Reunión» plantea para el asunto del tiempo y su representación extraña requiere que tengamos en cuenta que este no solo va hacia adelante (en el sentido diacrónico en el que se suceden las secciones del relato) y a la vez hacia atrás (se trata de un tiempo recolectado por la memoria traumatizada del protagonista, que recuerda y escribe en mitad del conflicto). Demanda, como ya he destacado, que observemos la relación que este mantiene con el elemento espacial. Antes que hacia adelante y hacia atrás, la estructura temporal que nos muestra «Reunión» es hacia arriba y hacia adentro. La metáfora espacial de la subida a la cima de la sierra es especialmente significativa en un cuento que nos describe la ascensión del héroe como un viaje que es a la vez un retorno hacia sí mismo; el flashback mencionado (a propósito de la crisis de identidad del héroe), la función configuradora del tiempo que encontramos en el propio acto de la escritura (en plena mitad del conflicto) o el hecho de que el hijo sea el destinatario de los testimonios del protagonista aseguran la fortaleza del argumento.

En el mismo número de la revista *Critical Inquiry* en el que se sitúa el artículo de Goodman que hemos revisado, «Narrative Time» (1980) de Paul Ricoeur describe un tipo de estructura temporal que se corresponde con la representación de este «Reunión». Aquí «el retorno hacia el

origen no es simplemente una fase preparatoria del relato y no está mediatizada por la forma del retorno al lugar de nacimiento»; por el contrario, sucede que «la forma del viaje se interioriza hasta el punto de que no existe un lugar privilegiado en el espacio al que volver». El paradigma con el que Ricoeur ejemplifica la estructura temporal de este tipo de historias se corresponde con las «*Confesiones de Agustín*»: «se trata de un viaje desde el exterior hasta el interior, y desde el interior hacia lo superior (*ab exterioribus ad interiora, ab interioribus ad superiora*)». Para Ricoeur, «el modelo creado por Agustín es tan poderoso y duradero que ha generado un conjunto de formas narrativas» que se acomodan a él: «si las *Confesiones de Agustín* cuentan *cómo me convertí en cristiano*» o *En busca del tiempo perdido* «narra *cómo Marcel se convirtió en artista*» (Ricoeur, 1980: 186), cabe concluir que «Reunión» se encuentra entre este tipo de historias porque expone cómo Guevara se convirtió en un mito del siglo XX⁷⁹. La analepsis nos sitúa en el pasado de un protagonista que no tenía ninguna necesidad de involucrarse en un conflicto armado para asegurar su bienestar o el de su familia. La estrella del final (en la que el narrador se reconoce) nos conduce hacia el catasterismo de la mitología griega, recurso mediante el cual los dioses immortalizaban a los simples mortales (sus historias se plasmaban para siempre en el firmamento).

Como mostraré de forma más detallada en los próximos apartados, la organización de los acontecimientos es profundamente temporal. A pesar del aparente desbarajuste, el viaje del protagonista es hacia arriba (hasta la cima y el firmamento) y va hacia adentro (hacia el yo y la identidad del narrador): su desarrollo implica una sucesión ordenada de las etapas de la aventura simbólica del héroe del monomito; su estructura responde a la del viaje interior del héroe, omnipresente en todas las mitologías, y va apuntalada por dos anagnórisis —la primera concierne

⁷⁹ Si seguimos a Aníbal González, el cuento también relata cómo el autor asumió los ideales de la Revolución Cubana como suyos; como he destacado en el estado de la cuestión, el cuento es especial porque se trata de un «experimento» que no se «volvió a repetir» (González, 1987: 94-95).

al lector, que descubre que a la identidad del narrador subyace la figura del Che; la segunda concierne al protagonista, que se reconoce a sí mismo en el firmamento—. La metáfora de la música, la operación de la memoria (que va hacia atrás porque recolecta) o la constatación de un orden diacrónico que no se puede reconstruir son recursos que se superponen unos sobre otros para mostrar un tiempo hecho de múltiples capas heterogéneas. Y en lugar de negar sentidos al relato, lo que se consigue con la continua contradicción de estos es una suma: la superposición de las formas del tiempo implica un encabalgamiento de sus estructuras y una convergencia de sus significados.

5.1. LA MÚSICA Y LA LUCHA ARMADA

Este apartado está dedicado a revisar el papel que desempeña la música en «Reunión». Esta se relaciona con el simbolismo arquetípico de la lucha armada y con la estructura metafórica del cuento hasta en dos ocasiones: mediante la alusión y descripción esporádica de un pasacaglia; asimismo, a través de las continuas alusiones al cuarteto n° 17 de Mozart. En ambos casos ejemplos, la audición imaginaria de la pieza tiene una función importante para la intriga del cuento. Comencemos por la revisión del Pasacaglia; su aparición se localiza en el fragmento #13.

Al caer la noche el sendero se empinó y se puso más que difícil, pero nos relamíamos pensando en la posición que había elegido Luis para esperarnos, por ahí no iba a subir ni un gamo. «Vamos a estar como en la iglesia», decía Pablo a mi lado, «hasta tenemos el armonio», y me miraba zumbón mientras yo jadeaba una especie de pasacaglia que solamente a él le hacía gracia.

Cortázar, 2011: 579-580

Brevemente diremos que el *pasacaglia* o pasacalle es una forma musical originaria del Barroco español, popularizada en Europa y América del sur. Consta de tiempos de cuatro u ocho compases, con movimiento marcado y animado. El pasacalle posee una estructura que guarda

similitudes con la del cuarteto: consiste en un movimiento regular conjunto de tónica a dominante (como norma general descendente), seguido de cadencias en dominante extremadamente marcada (Walker, 1968: 305).

En el relato, la audición imaginaria del pasacalle acude a la mente del narrador durante el último tramo de la ascensión: esta sirve para evocar una especie de paseo triunfal en el que se relaciona la cima del monte con una iglesia⁸⁰. El narrador manifiesta su pensamiento musical mediante silbidos; Pablo (Raúl Castro) bromea con lo grotesco de los sonidos del asma que se intercalan con estos. En el extracto, la música se relaciona con la lucha armada; esta actúa como una especie de banda sonora imaginaria para los soldados, que identifican la llegada a la cima con una victoria; el pasacalles acompaña la escena y asimila el último tramo del camino a un paseo triunfal.

Lejos de impedir la comprensión de la pieza que evocan los silbidos, el símil que Pablo hace sobre el asma del narrador implica un paralelismo entre la figura del protagonista (a ojos de Pablo: un hombre orquesta) y la de Luis (a ojos del narrador: un músico de hombres). El aspecto es relevante para la intriga del cuento porque corrobora sutilmente que los milicianos están organizados. La idea de un plan es importante para la configuración del tiempo porque nos brinda una serie de puntos de referencia. Es cierto que la reunión con Luis apunta hacia la inmediatez del plan que siguen; no obstante, se nos indica sutilmente que este no consta de demasiados detalles porque no merecen ser abordados (la milicia puede fracasar, víctima de las balas y la enfermedad). A propósito de Tinti (el compañero herido al que no quieren dejar atrás) sabemos que el plan funciona porque no está demasiado elaborado (por si caen presos y son interrogados). La lógica

⁸⁰ La asimilación de la cima del monte con un recinto sagrado (una iglesia) no es baladí; supone una de las metáforas que refuerzan el carácter interior de la búsqueda del héroe. En el relato, la caracterización de la cima como un lugar sagrado se culmina con la presencia de Luis allí, así como también con la del árbol —que sí que existe, a diferencia del cuento de Jack London «To Build a Fire».

(aparentemente contradictoria) de nombrar continuamente un plan y sin embargo no referir ningún detalle en su parte escrito implica una actitud precavida por parte del narrador: sabe que puede morir en cualquier momento y que sus papeles son susceptibles de terminar en manos del enemigo.

La otra pieza musical importante para la intriga de «Reunión» es el cuarteto de Mozart titulado *La caza*. Este se relaciona con la imagen arquetípica de la lucha que implica una génesis o nueva creación; hemos visto sus formas en muchos de los cuentos de *Historias de cronopios y de famas* («Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo», «Trabajos de oficina», «Conducta en los velorios», etc.) o en la lucha por el agua en «La autopista del sur». Señalábamos que en todos ellos la batalla simboliza una génesis, nueva creación o apertura de un tiempo nuevo.

El simbolismo implícito a la lucha armada se relaciona con el elemento musical porque la primera nos muestra al héroe inmerso en su fuente de poder (la escatología bélica, a propósito del festín de la muerte y del chivo); frente a la música, que al igual que la escritura o el sueño ayudan a tranquilizar la mente traumatizada. Así como la guerra representa la génesis de un tiempo nuevo, la representación del tiempo en el relato requiere que consideramos el acto de escribir como la música de Mozart. En este respecto hay que señalar la inmensa paradoja que plantean los estilos de Mozart y Cortázar, que llegan a resaltar por su contraste. A Mozart se le considera uno de los maestros del ordenado estilo clásico (también un prefigurador del romanticismo en sus últimas piezas). La comparación, en todo caso, admite traer a colación la limpieza y el orden del estilo de Guevara. La diferencia del estilo de ambos resalta hasta el contraste con lo vanguardista y difícil del estilo con el que Cortázar narra «Reunión»; en última instancia, una elección justificada porque con este se representan las penurias del protagonista.

La relación entre la guerra y la música se ata al tema de la representación extraña del tiempo porque al igual que la tropa reconoce un pasacalles en la mezcla de asma y silbidos del narrador,

el protagonista reconoce el sonido de los cuernos de caza reales que se utilizaban en el cuarteto de Mozart (una pieza para cuerda) en los ruidos de la aviación y las bombas; o los silencios y los adagios de la obra en los momentos en los que el estruendo de la guerra cesa.

La unión de la música y la lucha armada nos lleva también hasta el juego con el tiempo implícito al simbolismo de la victoria final. Esta queda representada por el movimiento que nunca se escucha (pero consta que está y que vendrá después del tercero). La música se relaciona con la estructura del cuento porque sugiere que el final de este no se corresponde con el final de la historia (esto es: que el último fragmento no narra sino el final del conjunto de los fragmentos). Especialmente a propósito de la última parte del cuarteto (la que el narrador nunca llega a oír, pero intuye y prefigura en la audición imaginaria del resto de los movimientos), la presencia de *La caza* en «Reunión» supone un juego con la representación del tiempo que remite a un fin de la historia que va más allá del final del cuento.

La elección de *La caza* (y no cualquier otra pieza) para su inclusión en la intriga de «Reunión» arroja una serie de paralelismos entre la figura de Mozart y la de Cortázar que no pueden ser pasados por alto en este análisis; el estudio requiere que resaltemos las características de ambas obras y las sometamos a una comparación, como ya hemos hecho con las crónicas de Guevara.

Seguindo a Irving (1998), el cuarteto nº17 para cuerda (*Jagd o La caza*) de Mozart forma parte de las seis piezas que el músico dedico a Haydn, quien llevó la forma musical hasta la madurez y con quien Mozart trabó amistad en Viena. «Reunión» habla de Guevara, con quien Cortázar no trabó amistad, pero al que llegó a considerar un «hermano» imaginario. Las obras de ambos autores («Reunión» y *La caza*) implican a un tercero (Guevara y Haydn) a quien estas van dedicadas; alguien a quien Mozart y Cortázar admiraban.

Otras similitudes nos permiten relacionar «Reunión» con el cuarteto señalado. El simbolismo de la lucha armada arroja luz sobre la historia que se cuenta en «Reunión» y permite que nos centremos en aspectos formales de ambas piezas. En la obra de Mozart, existe un intento de desorientar al intérprete porque no se concede a la pieza un título (el espectador se enfrenta a la interpretación de la pieza sin ningún tipo de ayuda lingüística⁸¹; *La caza* fue titulada así después, a propósito del conocido tópico que evocan los cuernos). En «Reunión» encontramos también un intento de desorientar al lector; las herramientas de Cortázar para conseguirlo son distintas que las de Mozart porque «Reunión» sí que incluye un título (incluso un subtítulo: la cita de *La sierra y el llano* en la que el Che se refiere a Jack London).

En el relato, la desorientación del lector se produce a expensas de un protagonista que se encuentra continuamente perdido y que nos hace un relato en primera persona. El análisis de los fragmentos destacaba el extrañamiento del tiempo y lo relacionaba con varios recursos que conseguían despistar, aturdir o incluso perder al lector (suprimir los de puntos de referencia espaciales y temporales, dejar constancia de que existe una hoja de ruta o plan del que sin embargo no se nos refiere detalle, ocultar las identidades de los miembros de la milicia, etc.).

Otra similitud del cuarteto con el relato es la presencia en ambos del tópico de la caza; en la música de Mozart, este quedaba evocado mediante el sonido de los cuernos de caza reales. En el caso de «Reunión», el recurso se enlaza con la imagen arquetípica de la huida del héroe (Acteón y Diana, Jasón y el vellocino) que busca su propia identidad. Encontramos el tópico de la caza en «Reunión» en el hecho de que los milicianos son perseguidos prácticamente desde el primer

⁸¹ Un ejemplo contrario lo encontramos en las célebres estaciones de Vivaldi; obra en la que el intérprete cuenta con un título que le ayuda a interpretar el contenido de la pieza.

momento⁸² hasta el último, con la ascensión a la sierra; el relato es una narración en primera persona de la batida en retirada.

Un análisis detenido de la conducta de los soldados también nos permite observar la inversión del tópico de la caza: estos no son perseguidos, sino perseguidores. La ambigüedad interpretativa que acompaña al tópico en la pieza de Mozart queda plasmada en «Reunión» especialmente a propósito de los símbolos del último fragmento, en el que se nos muestra a una milicia que lo que persigue con su conquista del espacio es una victoria trascendental (una que apunta hacia lo utópico y lo venidero del futuro).

Plantear al héroe perseguido por las balas como el perseguidor de la utopía temporal tiene sus consecuencias narrativas inmediatas. El relato en primera persona del narrador caracteriza irremediabilmente al personaje como un héroe moderno que es también un héroe guerrero (alguien que puede bañarse en la escatología de la guerra sin glorificarse con ella). El asunto también incide en la idea de una organización que subyace a lo aparentemente caótico de la milicia.

La figura del héroe guerrero y su papel como líder nos lleva ante la insistente idea de una cadena de mando a la que hay que ceñirse, así también al plan (inicial y básico) que hay que seguir a la par que improvisar. Este plan consiste en una invasión de la isla desde diversos puntos simultáneamente; y después maniobrar una retirada sierra arriba para reunirse —de ahí el título del cuento— en lo alto y hacerse fuertes allí. La estrategia tiene sus ventajas porque al dividir al grupo se divide también la capacidad de fuego enemigo y se multiplican las posibilidades de supervivencia para las pequeñas milicias; la ventaja es a costa de la renuncia a plantar cara.

⁸² Nada más desembarcar en la isla: «el tiempo que se compone justamente en el peor momento y zas la avioneta de reconocimiento, nada que hacerle», «a vadear la ciénaga o lo que fuera con el agua hasta las costillas buscando el abrigo de los sucios pastizales, de los mangles» (Cortázar, 2011: 569)

Plantear al perseguido como un perseguidor (esto es: al héroe que huye como un guerrero que lleva a cabo un plan de victoria con su retirada) invierte por completo la estructura de la narración. Esta se plantea como una aventura simbólica en la que la lucha armada —y la retirada— supone una fuente de poder: el héroe redentor ha de regenerarse con ella; el tipo de regeneración que esta habilita se aplica por igual al tiempo y al mundo del texto. Los recursos empleados para rediseñar la acción en el orden primario de la aventura son en esencia los mismos que contribuyen a la apariencia caótica del relato. Subyace a la función básica de estos (la de representar como irrecuperable el orden diacrónico de los acontecimientos) otra más sutil y simbólica⁸³. «Reunión» comparte con la pieza de Mozart el carácter interpretativo del tópico de la persecución porque esta implica a dos agentes —el que persigue y el perseguido—: la milicia que lidera el protagonista es perseguida por la aviación en el plano literal, mientras que en el simbólico la ascensión del héroe a la cumbre representa el tortuoso camino del yo que se trasciende.

6. LA ESTRUCTURA DE LA HISTORIA, LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL TIEMPO Y LA DIMENSIÓN HEROICA DE LA AVENTURA

Al igual que en el apartado anterior, lo que propongo a continuación es un análisis de «Reunión» que abogue por una noción de orden (de carácter metafórico) para el cuento. Este orden nos permite seguir la intriga del relato; también acceder a las formas primarias de significación del tiempo de la historia: a pesar de las dificultades técnicas, de las adversidades estructurales y de las

⁸³ Son muchos los recursos que desarrollan el trasfondo de la persecución del héroe perseguidor (la búsqueda de la propia identidad y de la utopía temporal). El cambio de los nombres y la muerte con la que se les devuelve la identidad, al igual que símbolos como la estrella del catasterismo o la máscara del dios, son elementos que exponen el simbolismo de una búsqueda interior del protagonista. El movimiento omitido del cuarteto (que simboliza la utopía temporal que se persigue) aporta su matiz de sentido a la cuestión.

vicisitudes argumentales que se derivan de una narración (desordenada y) más que selectiva de los hechos.

La ordenación temporal más coherente (y la que resulta más clara) en «Reunión» requiere que pongamos atención al carácter arquetípico de las imágenes de la historia y a las formas simbólicas que las acompañan y configuran. Dos procedimientos narratológicos básicos relacionan los arquetipos y símbolos del cuento con el sentido temporal que se extrae de su lectura (esto es: mediante el acto de seguir la intriga de la historia).

El primero se corresponde la sucesión ordenada de acontecimientos que determina el sentido de lo contado. El asunto nos lleva hasta la teoría ricoeuriana; esta presupone que todo aquel que cuenta una historia lleva a cabo una reflexión (por mínima que sea) en torno al orden en el que cuenta los acontecimientos. La reflexión considera el desvío que se produce entre el orden mencionado y aquel en el que los acontecimientos mismos se suceden en la historia. El asunto también nos lleva hasta el artículo de Nelson Goodman que hemos revisado: allí se detalla cómo la elección de un orden (y no otro) para la narración de los acontecimientos convierte la historia en algo más (en el caso de «Reunión»: en un estudio de Guevara y en una sinfonía simbólica de la guerra y la revolución armada).

El segundo procedimiento para acceder a la representación del tiempo del cuento es el acto de tomar juntas las distintas partes de un todo y extraer de ellas un resultado mayor a la suma de sus partes. Este procedimiento también nos lleva a la teoría ricoeuriana (el *grasp together*) y se aplica tanto a los párrafos-fragmentos de la acción (las distintas partes se convierten en fragmentos de una historia unitaria) como a las formas simbólicas del cuento: los símbolos se transforman en metáforas al dialogar unos con otros; a su vez estas funcionan en conjunto con otras metáforas y dan lugar a las formas de la alegoría. El análisis del tiempo de la historia requiere que apliquemos

el acto correlativo de tomar juntas a la acción y a lo simbólico de lo que sucede: si el balazo que conlleva una herida que lleva hasta la muerte, el balazo es parte del festín que el tiempo se da con la vida.

A lo largo del apartado, el procedimiento de la sucesión ordenada se aplicará a la acción para distinguir la existencia de un gran plan; con este se nos refieren los detalles de una estrategia que apunta a un tiempo previo a la acción (la guerra en sí) y hacia la consecución de una meta (la utopía temporal) posterior a los hechos. Nos interesa ahora la presuposición de un orden temporal que preexiste al desorden temporal de lo narrado. Este queda referido en el relato continuamente en concepto del plan y de su ejecución como tal; también en las alusiones al hijo, destinatario de los testimonios.

La segunda sección del apartado está dedicada al análisis de los símbolos y a su incidencia como partes de las imágenes arquetípicas del cuento. En términos configurativos, el acto que los pone en el centro del relato no es la sucesión sino el tomar los elementos juntos (como partes que configuran un todo). El procedimiento nos lleva hasta la imagen orgánica de la jornada del héroe mitológico que busca su identidad y que alcanza la divinidad para restaurar el tiempo (tras una aventura simbólica llena de peligros y dificultades).

Si bien en «Reunión» no tratamos con un cuento fantástico al uso, lo hacemos con una narración en la que las fantasías del protagonista son uno de los pocos elementos capaces de conceder y sostener la unidad del relato. Estas fantasías son, tal como ya hemos visto, las visiones o alucinaciones que el narrador experimenta; resultan fundamentales a la hora de abordar la configuración del tiempo en la historia.

El procedimiento de la sucesión ordenada se aplica de nuevo al esquema del monomito, que el relato repite en su forma canónica: el orden en el que se suceden los arquetipos es crucial

para el sentido de la historia que se cuenta. En el apartado anterior poníamos en relación lo arquetípico de la guerra con la metáfora de la música y el tópico de la caza. Decíamos que el relato nos sitúa ante la imagen del héroe guerrero que lleva a cabo su huida mágica. Dentro del esquema del monomito, la imagen está reservada para un momento concreto de la historia del héroe que busca su propia identidad. Joseph Campbell explica esta en concepto de la huida mágica que se produce cuando «la misión del héroe se ha llevado a cabo». La riqueza formal del arquetipo se ajusta a mitos bien distintos (Acteón y Diana, Europa, Odiseo y Polifemo, Jasón con el vellocino, Prometeo y el fuego, etc.); la hemos visto en su forma cómica en el final de «La autopista del sur».

En el esquema ordenado del monomito, la huida del héroe acompaña a la transformación de este en dios; está reservada para los que se han enfrentado a una prueba final y han alcanzado la victoria mediante la «penetración en la fuente» del renacimiento y del poder; también para los héroes que vencieron «por medio de la gracia» que les brinda alguna aparición (Campbell, 1972: 112-115). En «Reunión» encontramos las dos formas de la huida mágica de las que nos habla Campbell: la lucha armada simboliza la penetración en la fuente del poder del protagonista; frente a las apariciones de Luis o la apelación al hijo, que le conceden al héroe el don de ser quien es. Siguiendo a Campbell, el héroe que huye es también el que «gana la bendición de la diosa o del dios» y ocupa su lugar. Este héroe no está solo en «el último estadio de su aventura»; por el contrario, es «apoyado por todas las fuerzas de su patrono sobrenatural». Como el héroe del monomito de Campbell, el de «Reunión» es «explícitamente comisionado a regresar al mundo con algún elixir para la restauración de la sociedad»: «la dádiva habrá de significar la renovación de la comunidad, de la nación, del planeta o de los diez mil mundos» (Campbell, 1972: 112-115).

La máscara del dios, la posición del líder o la estrella en la que se reconoce el protagonista son otros de los recursos fundamentales que apuntan al trasfondo simbólico del renacimiento del

yo. Lo arquetípico de las imágenes y las formas simbólicas con las que el elemento mitológico irrumpe en el relato condicionan su dimensión temporal; convierten los elementos más extraños del tiempo en una representación profunda de este.

6.1. EL PLAN COMO UNIDAD IMAGINATIVA Y EL TIEMPO DE LA HISTORIA

En lo que se refiere a la forma ordenada del tiempo que preexiste a la narración del protagonista, lo primero que hay que destacar es su carácter de tiempo imaginativo y tiempo planificado. Este nos muestra la tremenda distancia que existe entre lo que sucede y lo que los personajes esperaban que sucediera antes de la partida en lancha que lleva a las milicias hasta la isla.

Encontramos el primer indicio de que el cuento efectivamente está provisto de una unidad temporal para su estructura en el hecho de que la guerrilla disponga de un proyecto claro que seguir en el asalto de esta («y llamarle a eso una expedición de desembarco era como para seguir vomitando pero de pura tristeza») (Cortázar, 2011: 568).

Si bien es cierto que los milicianos deben improvisar, la acción del grupo dista de una actuación a ciegas: disponen de una hoja de ruta y de una cadena de mando. En términos temporales, el plan implica una previsión imaginativa del tiempo que viene: este queda vinculado allí a los imprevistos y desventuras que pudieran acontecer durante la campaña; también a los teléfonos que habrían de sonar después.

La previsión imaginativa del tiempo nos acompaña desde el primer párrafo del cuento, donde se muestra el asunto: «cualquier cosa con tal de dejar atrás la lancha, cualquier cosa aunque fuera lo que nos esperaba en tierra —pero sabíamos que nos estaba esperando y por eso no importaba tanto—. Encontramos evidencias de la organización en la rápida reacción del grupo (#fragmento 1: —«nada que hacerle, a vadear la ciénaga» cuando los descubre la «avioneta de

reconocimiento»). Dos cuestiones más se suman al razonamiento en este primer párrafo. El grupo va provisto de lo mínimamente necesario para que la jornada pueda tener éxito —las armas, los alimentos y recursos médicos como el pulverizador de adrenalina—; en segundo lugar, tanto el narrador como algunos de los milicianos presentan dudas ante su localización efectiva —comprendemos: con respecto de la localización en la que debieran situarse de acuerdo con el plan—:

Yo como un idiota con mi pulverizador de adrenalina para poder seguir adelante, con Roberto que me llevaba el Springfield para ayudarme a vadear mejor la ciénaga (si era una ciénaga, porque a muchos ya se nos había ocurrido que a lo mejor habíamos errado el rumbo y que en vez de tierra firme habíamos hecho la estupidez de largarnos en algún cayo fangoso dentro del mar, a veinte millas de la isla...)

Cortázar, 2011: 569

Vemos en el extracto que el relato no carece de una estructura temporal; sucede que esta estructura temporal combina desde el inicio una dimensión imaginativa —lo que se pretendía hacer— con otra efectiva —lo que van haciendo, a medida que se van topando con las vicisitudes del camino—. De esta manera, vemos el continuo contraste entre lo que se puede hacer (a medida que se avanza) y lo que se pretendía (la ejecución ideal e imaginaria de la acción que la milicia traía en mente); de la diferencia entre lo que se pretendía hacer y lo que se hace también se derivan las pocas expectativas de salir con vida de la contienda.

Y todo así, mal pensado y peor dicho, en una continua confusión de actos y nociones, una mezcla de alegría inexplicable y de rabia contra la maldita vida que nos estaban dando los aviones y lo que nos esperaba del lado de la carretera si llegábamos alguna vez, si estábamos en una ciénaga de la costa y no dando vueltas como alelados en un circo de barro y de total fracaso.

Cortázar, 2011: 569

Cabe señalar que la distancia que existe entre el tiempo imaginario y el tiempo efectivo —entre la hoja de ruta y la ejecución del plan— no niega en absoluto la dimensión más heroica de la

aventura del narrador. Por el contrario, sucede que la descripción de la escatología del campo de batalla o el sentido del humor se imponen y superponen con el sentido de la historia; no hay nada heroico en la guerra que sucede —parece señalarnos constantemente el narrador que, sin embargo, pretende alcanzar sus objetivos con ella; se nos sitúa así ante el dilema del que hace lo que se puede porque es mejor (por contradictorio que sea) que no hacer nada—.

A lo largo del cuento encontramos numerosos indicios de que la planificación preexiste a la ejecución de la acción en sí y de que, en la elaboración del plan, la ejecución de la acción habría quedado coloreada con toques heroicos. Por ejemplo, todavía en el fragmento #1: «Luis (que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día)» (Cortázar, 2011: 568); o más adelante, y más esclarecedoramente (#9): «en ese momento no podía permitirme el lujo de aceptar la muerte de Luis», «solamente podía manejarla como un dato más dentro del plan de campaña». Seguimos en el fragmento #9 cuando comprobamos que en la elaboración del plan habrían barajado la posibilidad de la propia defunción de los personajes, así como un proceder para la cadena de mando: «porque si también Pablo había muerto el jefe era yo por voluntad de Luis, y eso lo sabían el Teniente y todos los compañeros» (Cortázar, 2011: 576).

De alguna manera la insensatez tendría que continuar hasta el final, que quizá fuera la victoria, y en ese juego absurdo donde se había llegado hasta el escándalo de prevenir al enemigo que desembarcaríamos, no entraba la posibilidad de perder a Luis. Creo que también pensé que si triunfábamos, que si conseguíamos reunirnos otra vez con Luis, sólo entonces empezaría el juego en serio, el rescate de tanto romanticismo necesario y desenfrenado y peligroso.

Cortázar, 2011: 570-571

Contemplamos en el extracto otro punto clave que pone distancia entre lo planificado y la ejecución del plan: la pérdida del baqueano guía, que es alcanzado por una bala y que muere, supone un auténtico punto de inflexión para la milicia. Con su pérdida (que no habría sido prevista por el grupo) los soldados se ven obligados a demorar indefinidamente la marcha —desconocen

los detalles del terreno— en busca de otro guía y de provisiones. La pérdida del baqueano también deja a los milicianos sin más apoyo que el del guía imaginario (esto es: la figura cada vez más deificada de Luis); y es significativo que el apoyo de los serranos —que conocen el terreno y que ejercerán como los nuevos guías sobre el terreno— llegue justo con la noticia de la muerte de Luis. Como he señalado anteriormente, el hecho de tener o no a una persona que les conduzca por los atajos y los senderos ocultos supone un auténtico punto de inflexión para la milicia; el asunto hace que la historia resulte divisible en un principio (el desembarco), un medio (tras la muerte del guía) y un final (tras la incorporación de los serranos).

6.2. LOS SÍMBOLOS, LOS ARQUETIPOS Y LA DIMENSIÓN HEROICA DE LA AVENTURA

En este apartado voy a examinar cómo los símbolos no solo confieren unidad al cuento, sino que la sostienen aun cuando en este se rozan los límites de lo inteligible. Igualmente, voy a analizar las formas arquetípicas e imágenes mitológicas con el fin de mostrar cómo articulan y consolidan una dimensión heroica y simbólica para la aventura —aun cuando toda la descripción de la escatología de la batalla o el sentido del humor del protagonista trabajen insistentemente en la dirección opuesta y contradictoria—.

En el orden que propongo para esta revisión, los recursos simbólicos que resultan más claramente reconocibles en «Reunión» se corresponden con la máscara del dios y el árbol del mundo. Hay que destacar que ambos se confeccionan y elaboran parejos el uno con respecto del otro, de manera que resulta casi imposible separarlos sin damnificar el sentido orgánico que la lectura del cuento redispone para ellos. Asimismo, ambos símbolos están claramente relacionados con la figura de la muerte⁸⁴, omnipresente en el relato. Los recursos destacados revierten la

⁸⁴ Con algunos ejemplos, en el fragmento #2: «el tiempo lo medíamos por los claros entre los pastizales, los tramos donde podían ametrallarnos en picada, el alarido que escuché a mi izquierda, lejos, y creo fue de Roque (a él

significación de la muerte en la medida en la que incorporan al relato el matiz de la inmortalidad y el renacimiento (la toma del poder del narrador se expone como una forma de readquisición de la vida; la estrella del catasterismo también apunta al renacimiento y la inmortalidad en el firmamento).

El tercer recurso simbólico más claro se encuentra implícito a lo largo de todo el relato y nos presenta al narrador como un héroe mitológico. Hemos visto que se trata de un héroe guerrero (perseguido y perseguidor) cuya jornada humana le lleva a trascender simultáneamente la figura del guía natural y la del dios sobrenatural; en relación con este héroe guerrero estudiaremos los arquetipos del vientre de la ballena y el camino de las pruebas. Nuestro asistente para el análisis de los recursos simbólicos señalados será el *El héroe de las Mil Caras*⁸⁵ de Joseph Campbell.

6.2.1. LA MÁSCARA DEL DIOS

Siguiendo a Espinar y Porras (1996), el símbolo de la máscara de Luis se relaciona en «Reunión» con la omnipresente figura de la muerte. Para empezar, la máscara «crea el doble»; lo articula en simbiosis con la presencia de la muerte⁸⁶ —para los autores, uno de los valores

le puedo dar su nombre, a su pobre esqueleto entre las lianas y los sapos), porque de los planes ya no quedaba más que la meta final, llegar a la Sierra y reunimos con Luis si también él conseguía llegar» (Cortázar, 2011: 569); o, en el fragmento #4: «nos han matado al baqueano y seguimos perdidos, habrá que dar con algún paisano que nos lleve a donde se pueda comprar algo de comer» (Cortázar, 2011: 571); o, en el fragmento # 5: «el resto es un desastre, de los ochenta nos han matado por lo menos a cincuenta o sesenta; Javier cayó entre los primeros, el Peruano perdió un ojo y agonizó tres horas sin que yo pudiera hacer nada, ni siquiera rematarlo cuando los otros no miraban» (Cortázar, 2011: 572); o, en el fragmento #11: «pero atrás se quedaron dos serranos, y el segundo de Pablo con la cara hecha un embudo por una bala cuarenta y cinco» (Cortázar, 2011: 578).

⁸⁵ Tratamos con un texto que constituye uno de los estudios clásicos de la mitocrítica contemporánea. Por tanto, permite explorar el alcance de los recursos simbólicos del cuento, así como contrastar el uso de las imágenes arquetípicas con sus formas mitológicas universales (como es el caso del vientre de ballena, el héroe guerrero o del camino de las pruebas).

⁸⁶ A propósito de los cuentos que hemos analizado: los automóviles implican un doble u otro yo de los personajes en «La autopista del sur»; también en «Acefalia» y «Conducta de los espejos en la isla de Pascua» encontrábamos este recurso desplegado (el yo sin cabeza y el yo del espejo).

principales del relato—, así como también con el desdoblamiento de la figura del líder en el narrador (Espinar y Porras, 1996: 211).

La lectura simbólica de la aventura a la que me acojo es complementaria con la visión de Porras y Espinar. En «Reunión» la muerte es solo una de las mitades necesarias para la articulación de una figura más amplia que implica la resurrección (lo vemos en el hecho de que los personajes recuperan su nombre al morir). La figura de la muerte y la resurrección se desarrolla por medio del símbolo de la máscara; además de relacionarse con la muerte y con la inmortalidad del dios que la porta, lo hace con la imagen del renacimiento del yo que implica una aceptación de la posición del héroe en cuanto que Yo-en-el-mundo. En el caso del protagonista, como mostraré: un yo que adopta momentáneamente su rol como líder de la guerrilla.

El asunto de la identidad y de la búsqueda del yo se aborda desde el inicio del relato; se nos informa sutilmente de que todos los personajes que aparecen en la narración se encuentran desdoblados por un mote o seudónimo⁸⁷. Más adelante comprobamos que la cosa se expande hacia el espacio y el tiempo y su referencialidad confusa; el doble se vuelve susceptible de crear otros dobles⁸⁸. Todos los personajes son susceptibles de portar la máscara del dios; por tanto, de convertirse en Luis o tomar su identidad si llegara el momento o si se diera el caso.

⁸⁷ Por ejemplo, leemos en las primeras líneas del cuento (fragmento #1): «Luis, que no se llamaba Luis, pero habíamos jurado no acordarnos de nuestros nombres hasta que llegara el día»; o también en el inicio (en el fragmento #2, donde se nos narra la primera muerte): «el alarido que escuché a mi izquierda, lejos, y creo fue de Roque (a él le puedo dar su nombre, a su pobre esqueleto entre las lianas y los sapos)» (Cortázar, 2011: 568-569).

⁸⁸ El tema del doble y el trasfondo de la identidad han sido ampliamente estudiados por la crítica literaria de la obra de Cortázar. Encontramos en *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble* (1994) un capítulo dedicado al análisis de estos asuntos; concretamente en «El otro cielo», cuento que pone fin a la colección *Todos los fuegos, el fuego* (1966). Francisca Noguero Jiménez, autora del capítulo destacado —«Julio Cortázar: en busca del otro cielo»— señala cómo «en la formulación de la otredad cronológica y espacial» que vemos en el relato «los vínculos entre los diferentes espacios de Buenos Aires y París se enfatizan a través de dos recursos que funcionan de forma antitética entre sí: la oposición y el paralelismo» (Noguero Jiménez, 1994: 240). A propósito del último relato de *Todos los fuegos, el fuego* (1966), Noguero Jiménez propone una lectura psicoanalítica del doble y la otredad; sigue a Roger Roberts, para quien «el doble literario es el resultado de la descomposición —doble o múltiple; esto es, en uno o varios personajes— de la psique del escritor». De esta manera, la otredad del personaje y el tema del doble en el cuento señalado «se plantean como proyecciones del escritor julio Cortázar». Lo vemos, por ejemplo, en el personaje «que viaje de Buenos Aires a París» y que «expresa» sus «conflictos internos»; «el otro se presenta como

Si realmente habían matado a Luis durante el desembarco, ¿quién subiría ahora a la Sierra con su cara? Todos trataríamos de subir pero nadie con la cara de Luis, nadie que pudiera o quisiera asumir la cara de Luis.

Cortázar, 2011: 571

En la jornada heroica es relativamente común que el héroe reniegue —tal como vemos en el extracto— de la tarea primaria que la deidad le encomienda. De hecho, en *El Héroe de las mil caras* este es uno de los arquetipos clásicos de la aventura, denominado por Campbell la «negativa al llamado» (Campbell, 1972: 41).

Siguiendo a Campbell, encontramos «en los mitos y cuentos populares» el común «caso de la llamada que no se responde», de manera que «la llamada no atendida convierte la aventura en una negativa» en la que «el individuo pierde el poder de la significativa acción afirmativa»; «su mundo floreciente se convierte en un desierto de piedras resacas» y «su vida pierde todo significado». En el monomito, el «individuo» que se encuentra en esta posición «es hostigado» día y noche «por el ser divino», «que es la imagen del yo vivo dentro del laberinto». De esta manera, este «sólo puede aferrarse a sí mismo furiosamente» —«como Satán, y estar en el infierno»— «o doblegarse» y «dejarse aniquilar» para convertirse en «dios» (Campbell, 1972: 41). La cuestión no puede ser más descriptiva con lo que le sucede al protagonista de «Reunión», que se ve hostigado por las alucinaciones, sueños y visiones del ser sobrenatural hasta que se resigna a tomar la máscara para sí, con todo lo que esta significa.

una entidad liberadora» —concluye la autora— y como «vía de escape a las represiones» (Noguerol Jiménez, 1994: 244).

6.2.2. EL ÁRBOL DEL MUNDO

De acuerdo con Campbell, «el árbol cósmico⁸⁹» constituye «una bien conocida figura mitológica» cuyo carácter es omnipresente —lo encontramos en el «Yggdrasil» nórdico, el «fresno del mundo» o fresno «de las Eddas»; el gran «Árbol del Mundo», el «árbol budista de la vida» o «árbol *Bo*», el árbol «eje del mundo», el «árbol Yakut de la vida» o el «árbol ardhanaresha» (respectivamente, en Campbell, 1972: 135; 44;194, 196; 2015, 247; 143)—. Otra variante del símbolo que se relaciona sobremanera con el relato es «la montaña del mundo» (Campbell, 1972: 192-193).

Siguiendo a Campbell, en la jornada heroica el héroe se topa con el árbol, acude a su encuentro o se guarece bajo su manifestación en uno de los momentos importantes de su aventura simbólica. En la «mitología oriental», o en el «contrapunto de la crucifixión» en las mitologías occidentales —sea con Prometeo o con «Cristo bajo el Árbol de la Redención»—, todas estas «figuras análogas» se incorporan en el arquetipo del «salvador del Mundo» (Campbell, 1972: 26).

En el relato el primer encuentro del héroe con el árbol cósmico se produce durante la primera visión (fragmento #3). Justo antes de esta el narrador experimenta su primer momento de incertidumbre sobre la muerte de Luis. El protagonista se niega a aceptar esta posibilidad —«la insensatez tendría que continuar hasta el final, que quizá fuera la victoria»—. En lo que respecta a la visión en sí, Luis aparece rodeado por la milicia; se sitúa junto al árbol y les ofrece su rostro «como si fuese una máscara»; oferta de la que los milicianos reniegan (Cortázar, 2011: 570-571).

Para Campbell, el árbol se relaciona en el conjunto de las mitologías con el espejo y con la espada:

El espejo que refleja a la diosa y la hace surgir del augusto reposo de su divina no manifestación simboliza el mundo, el campo de la imagen reflejada. Allí la

⁸⁹ Encontramos esta designación como tal en Campbell, 1972: 135; 298-299.

divinidad se complace en contemplar su propia gloria y este placer en sí mismo la induce al acto de manifestación o «creación». La espada es el equivalente del rayo. El árbol es el Eje del Mundo en su aspecto fructífero y de satisfactor de deseos, el mismo que se muestra en los hogares cristianos en la estación del solsticio de invierno, que es el momento del renacimiento o regreso del sol, alegre costumbre heredada del paganismo germánico que ha dado al lenguaje alemán moderno su femenino *Sonne*. La danza de Uzume y la diversión de los dioses pertenecen al carnaval; el mundo que ha quedado cabeza abajo por la desaparición de la divinidad suprema, pero que se regocija por la renovación que viene.

Campbell, 1972: 123

De acuerdo con el mitólogo, el símbolo del árbol cósmico se relaciona con la «*shimenawa*» o cuerda sagrada que sirve para precintar un recinto purificado (Campbell, 1972: 123); se asocia también con la cábala hebrea, en la que el «proceso de creación» se representa «como una serie de emanaciones que surgen del *YO SOY* del Gran Rostro» (Campbell, 1972: 153):

La primera es la cabeza misma, de perfil, y de ésta proceden «nueve luces espléndidas». Las emanaciones también están representadas como las ramas de un árbol cósmico que está cabeza abajo, enraizado en la «inescrutable altura». El mundo que vemos es la imagen invertida de ese árbol.

Campbell, 1972: 153

De vuelta en «Reunión», encontramos la segunda aparición del árbol cósmico en la tercera noche (fragmento #4). En esta ocasión, su forma sugiere un significado de recinto como el que acabamos de describir: el árbol literalmente —«nos protege del cielo abierto» dice el narrador— evita que la milicia sea avistada por la aviación y les permite recuperar un poco las fuerzas (Cortázar, 2011: 571). La idea del árbol protector no es para nada extraña en el contexto bélico en el que nos situamos. Como señala el propio narrador: «los árboles que vuelven a aparecer como cosas vivas y amigas» (Cortázar, 2011: 579) sirven a lo largo de toda la jornada para desorientar a los ataques aéreos y para dar refugio del fuego enemigo.

Volvemos a encontrar el símbolo del árbol en el siguiente fragmento del cuento (#5). De nuevo se trata de un árbol que literalmente facilita el descanso de los milicianos; el símbolo toma unos márgenes más imaginativos que permiten al narrador evocar en sus ramas las formas de la melodía de Mozart:

Ahora vale la pena aprovechar de este respiro absurdo, dejarse ir mirando el dibujo que hacen las ramas del árbol contra el cielo más claro, con algunas estrellas, siguiendo con ojos entornados ese dibujo casual de las ramas y las hojas, esos ritmos que se encuentran, se cabalgan y se separan, y a veces cambian suavemente cuando una bocanada de aire hirviendo pasa por encima de las copas, viniendo de las ciénagas. Pienso en mi hijo pero está lejos, a miles de kilómetros, en un país donde todavía se duerme en la cama, y su imagen me parece irreal, se me adelgaza y pierde entre las hojas del árbol, y en cambio me hace tanto bien recordar un tema de Mozart que me ha acompañado desde siempre, el movimiento inicial del cuarteto *La caza*, la evocación del halalí en la mansa voz de los violines, esa transposición de una ceremonia salvaje a un claro goce pensativo.

Cortázar, 2011: 572-573

En esta ocasión, lo que encontramos es que el recurso simbólico se vincula con la imagen del espejo del cosmos: la copa se aúna con el cielo y sus raíces con la idea de una tierra que debe ser «devuelta a sus hijos» (Cortázar, 2011: 573). El fragmento también ata la búsqueda de la utopía y de la identidad con la música de Mozart.

Siguiendo a Campbell, el héroe que «se ha centrado» en la «fuente» de su poder así como también «el héroe bendecido por el padre» vuelven «para representar al padre entre los hombres» como un «maestro» o como un «emperador»; este «hace visible el reposo y la armonía» del «reflejo del Eje del Mundo». Espinar y Porras destacaban el carácter mesiánico de la figura de Guevara en el cuento; la salvación del mundo tiene que ver con la conversión de este en un «perfecto espejo microcósmico del macrocosmos» (Campbell, 1972: 192-193).

La última aparición del símbolo del árbol la encontramos en el final del cuento (fragmento #13). Luis se apoya contra el tronco —«naturalmente con su gorra de interminable visera y el cigarro en la boca» (Cortázar, 2011: 580)—. Cuando se hace de noche, el protagonista va su encuentro y se apoya junto a él en el árbol para charlar —«sobre todo hablamos del futuro, de lo que iba a empezar cuando llegara el día» (Cortázar, 2011: 580-581)—.

Mientras Luis me iba poniendo el tanto de las noticias internacionales y de lo que pasaba en la capital y en las provincias, yo veía cómo las hojas y las ramas se plegaban poco a poco a mi deseo, eran mi melodía, la melodía de Luis que seguía hablando ajeno a mi fantaseo.

Cortázar, 2011: 581

De nuevo la visión del árbol junto al cielo estrellado se asocia con la idea del espejo —«bastaba mirar la copa del árbol para sentir que la voluntad ordenaba otra vez su caos» (Cortázar, 2011: 581)—. El árbol sirve como trampolín para la imaginación del narrador, que termina por encontrarse con una particular estrella.

Todo converge al final, y el cuento termina con la melodía de Luis y una estrella que brilla en el centro del adagio. La plenitud y el orden rinden homenaje a la figura que ha sido a la vez, a semejanza de Cristo, sobrenatural y natural, y ha recorrido largo trecho con el alma desgajada del cuerpo y del deseo infinito de unirse, gracias al vínculo que han propiciado el árbol y la máscara.

Espinar y Porras, 1996: 217

En el artículo de Espinar y Porras (1996) leíamos que «el árbol y la muerte» están «unidos inseparablemente» en el cuento. Tratamos con «una muerte digna» que se relaciona con la imagen del final del cuento de Jack London (junto al árbol imaginario) o el cristo redentor (el cristo en el calvario) y el pantocrátor (junto a la cruz). Para los autores, «el árbol de la vida» constituye «uno de los recursos de unidad más ricos» del cuento (Espinar y Porras, 1996: 216). Como mostraré en los próximos apartados, su presencia en el relato apunta claramente hacia a un ciclo mitológico

que culmina con la resurrección del héroe, así como con la restauración del tiempo que este trae (una vez que ha renacido).

6.2.3. EL MONOMITO Y EL HÉROE COMO GUERRERO

Siguiendo a Campbell, encontramos la representación del héroe como un guerrero cuando el ciclo cosmogónico de las mitologías ha quedado expuesto como tal; hasta entonces las hazañas son realizadas por titanes o deidades que trascienden lo humano, en lugar de humanos que trascienden a las deidades. El caso de «Reunión» es el segundo y nos lo muestran la humanidad del personaje, el símbolo de la máscara o su representación como un soldado.

De acuerdo con el mitólogo «el período mundano del héroe en forma *humana*» se inicia cuando «los pueblos y las ciudades se han extendido sobre la tierra». En este periodo «muchos monstruos de tiempos primitivos acechan» todavía; los mueve la «malicia» o la «desesperación». Estos malos espíritus arrojan continuamente peligros «contra la comunidad humana» y la labor del héroe consiste en mantenerlos alejados. Según nos cuenta Campbell, el periodo en el que surgen los héroes guerreros es también en el que emergen «los tiranos humanos» que «deben ser suprimidos» por la acción de sus jornadas: los «hechos elementales del héroe consisten en limpiar el campo» (con otras palabras: en renovar el tiempo) (Campbell, 1972: 188-189).

En lo que respecta a la aventura que lleva a cabo el héroe humano (cuyo destino es trascender al dios), Campbell señala cómo existe un «camino común» que se corresponde con la «magnificación de la fórmula representada en los ritos de iniciación». El ciclo de aventuras consta de tres partes; se resumen en la fórmula de la «*separación-iniciación-retorno*» (su «unidad nuclear» recibe el nombre de «monomito» por su omnipresencia en las mitologías del mundo).

Como sucede en «Reunión», el héroe del monomito «inicia su aventura desde el mundo de todos los días» y pronto se le deriva a «una región de prodigios sobrenaturales»; en ella combate

o «se enfrenta con fuerzas fabulosas» y «gana una victoria decisiva» para regresar «de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos» (Campbell 1972: 25). La aventura simbólica del héroe de «Reunión» se acomoda al modelo del monomito porque consta de una «separación del mundo» (el viaje en lancha), de la «penetración» del héroe en una «fuente de poder» (la guerra) y finalmente de un retorno «a la vida para vivirla con más sentido» (la toma para sí de la máscara del dios y el reconocimiento en el firmamento) (Campbell, 1972: 27).

Encomendar a la figura heroica la labor de salvar el mundo (o restaurar el tiempo) y después identificarla con un personaje histórico implica un proceso de divinización o deificación de la figura de Guevara (que por su lado trasciende al guía sobrenatural Luis-Fidel Castro, deificada por igual en los sueños del protagonista). Ya hemos hablado de la declaración política que supone el acto en sí de escribir y publicar «Reunión»; en lugar de insistir más en el asunto, cabe reflexionar aquí sobre las consecuencias literarias de incluir en una historia perfecta y cabalmente realista — como decía Cortázar en *Clases de Literatura, Berkeley, 1980*— los símbolos, figuras e imágenes que se relacionan con un concepto de realidad mitológica. Hemos visto que el autor repetía este mismo proceder en «La autopista del sur»; cuento que comparte con «Reunión» la tematización de la búsqueda de la identidad de los personajes o la escenificación de un fin del mundo (no se trata de la guerra sino de un atasco) y una génesis temporal (que no viene allí tras la *pax* que sucede a la guerra, sino con la vertiginosa llegada a la ciudad y con la vida que sigue en ella).

La irrupción del mito en el relato de ficción (y más concretamente en el cuento moderno) encuentra un precedente (tal vez el más importante de las letras hispánicas) en las célebres *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias⁹⁰; obra de principios del siglo XX que comparte

⁹⁰ La relación de la obra de Asturias y la de Cortázar se apoya sobre la estética surreal que ambos practicaron (cada cual a su manera) y también sobre la figura de Antonin Artaud, a quien Asturias conoció personalmente y a quien Cortázar estudió y tradujo (incluso llegó a escribir una carta-panegírico tras su muerte).

con «Reunión» la mixtura y superposición de tiempos históricos, mitológicos y poéticos o la estética marcadamente surreal. Salvadas las distancias que existen entre los cuentos de Cortázar y las *Leyendas* de Asturias, «Reunión» comparte con estas la particular función de la voz del narrador (el cuentacuentos en el caso de Asturias; el héroe anónimo en «Reunión») de hilar lo mítico con lo real para que lo primero trascienda la mera fantasía y amplifique la realidad hasta convertirla en simbólica.

Se ha dicho de «Reunión» (a propósito de la narración de la guerra en primera persona, del papel de la música de Mozart o de las continuas alusiones a la mitología cristiana) que el relato puede ser comprendido como una alegoría de la toma de Cuba (véase Aníbal González, 1987); lejos de negar esta lectura, el camino universal del héroe mitológico (que va del yo al yo atravesando las pruebas que impone el subconsciente) supone un giro interesante ya que revierte lo específico en universal. Como sucede en las mitologías, el mundo y el tiempo narrados en «Reunión» dependen de la acción heroica para su salvación y restauración; el redentor —agente de estas— es crucificado, muerto y resucitado. Si la alegoría apunta a la clausura del sentido de las metáforas —las relaciona con la toma de Cuba y *Pasajes de la guerra revolucionaria*—, el contrapunto mitológico abre la significación de la acción, de sus símbolos y metáforas al carácter universal de lo narrado.

6.2.4. EL VIENTRE DE LA BALLENA

Para Joseph Campbell «la imagen mundial del vientre» o «vientre de la ballena» simboliza «la idea de que el paso por el umbral mágico es un tránsito a una esfera de renacimiento». En el arquetipo, el héroe en cuestión «es tragado por lo desconocido» (en lugar de «conquistar o conciliar la fuerza del umbral») y como resultado parece «que hubiera muerto» (Campbell, 1972: 57).

En «Reunión», el vientre de la ballena se identifica con el espacio geográfico de la isla en sí. Encontramos esta misma visión corroborada por Espinar y Porras, para quienes la isla a la que llega la Milicia se corresponde con un «espacio utópico» en el que se «fundará el mundo nuevo» (ya hemos visto que este tiene «la música de Mozart» como uno de sus principales modelos). «El entorno exterior» en el que se «envuelve al narrador» es confuso (a propósito del tiempo) porque «se habla de una isla a la que se llega»; a la que «se va a llegar»; en la que «se lleva ya bastante tiempo», «según se vaya o se vuelva en el tratamiento caótico⁹¹» de nuestro asunto (Espinar y Porras, 1996: 211-214). En lo que respecta a la configuración de la isla como espacio utópico, esta es susceptible de entenderse como un *locus eremus* o espacio enemigo (especialmente a propósito de la pérdida del baqueano) y un *locus amoenus* (un lugar ideal porque el futuro se construye allí).

Para Campbell el popular «motivo» del vientre «subraya la lección de que el paso del umbral es una forma de auto aniquilación». La figura heroica («en vez de ir hacia afuera» y «atravesar los confines del mundo visible») «va hacia adentro» con el fin de «renacer» completo o restaurado de la deficiencia simbólica que motiva su partida. Ya hemos visto cómo el recuerdo del amigo llega a suponer un acto de autoaniquilación; este empuja al narrador a tomar para sí la máscara (le recuerda quién es) y le exige que se acepte (o lo tortura cuando se niega).

En lo que respecta a la «desaparición» del héroe tragado por el vientre, para Campbell «corresponde al paso de un creyente dentro del templo» en cuyo interior «será vivificado por el recuerdo de quién y qué es» («o sea polvo y cenizas a menos que alcance la inmortalidad»). «Alegóricamente» —señala el mitólogo— «la entrada al templo y la zambullida del héroe en la boca de la ballena son aventuras idénticas»; ambas «denotan» la acción «que es el centro de la vida», así como «el acto» de su «renovación».

⁹¹ Por mi lado, he tratado de reflejar y ejemplificar la caótica representación del tiempo mediante el comentario-resumen de los fragmentos del cuento.

Los peligros de la guerra que amenazan en el interior de la isla son similares a los que plantean los símbolos que encontramos en «las proximidades y entradas de los templos»: «flanqueadas y defendidas por gárgolas colosales», «dragones», «leones», «exterminadores de demonios con espadas desenvainadas», «genios resentidos» o «toros alados». Todos estos recursos se identifican con los «guardianes del umbral» del yo, «que apartan» a los «incapaces de afrontar» la jornada o que los devoran como partes de un colosal festín (Campbell, 1972: 57 -58).

Si bien es cierto que el ejército del enemigo opera a modo de guardián de la isla, el último umbral de la aventura de «Reunión» concierne a la identidad del protagonista: por tanto, el custodio del último umbral no es otro que el yo —y la identidad que ha de ser recobrada—; recae su resolución en el recurso de la anagnórisis y en la figura del amigo-doble. Siguiendo a Campbell, «el héroe cuya liga con el ego ya está aniquilada» alcanza la capacidad de cruzar «de un lado y de otro los horizontes del mundo». Asimismo, consigue el don de pasar «por delante del dragón tan libremente como un rey por todas las habitaciones de su casa». Eso sí, su don se asienta en el «poder de salvar» ya que «el haber pasado y haber retornado demuestra» cómo «a través de todos los antagonismos fenoménicos», «lo Increado-Impercedero permanece» y por tanto «no hay nada que temer» (Campbell, 1972: 58). El dominio de la libertad para cruzar el último umbral y moverse entre ambos mundos (el simbólico y el efectivo; el divino y el humano) implica en «Reunión» una promesa de conquista y victoria; también de la inmortalidad, que es adquirida no solo por quien toma la máscara (que puede ser portada por todos ellos y que de hecho debe serlo en caso de suceder la muerte de Luis), sino por quienes mueren en el camino.

6.2.5. EL CAMINO DE LAS PRUEBAS

De acuerdo con Campbell, el camino de las pruebas es «la fase favorita de la aventura mítica» y «ha producido una literatura mundial de pruebas y experiencias milagrosas» en la que

figura del héroe «es solapadamente ayudado por el consejo» de la aparición o del resto de «agentes secretos» que han de «sostenerlo» en su «paso sobrehumano»; en su aventura, el héroe también es ayudado por «los amuletos» que simbolizan su victoria sobre la prueba anterior (Campbell, 1972:61). Tal y como describe Campbell, el personaje de «Reunión» ha elegido «para sí la peligrosa jornada a la oscuridad»: «desciende» en ella hacia la escatología de la guerra y el sinsentido que esta supone. A la par, el héroe asciende hasta la cima literal de la sierra y hacia la cumbre simbólica del espíritu. Es claro que el narrador de «Reunión» atraviesa «las torcidas curvas de su propio laberinto» y que este supone un «paisaje de figuras simbólicas» que lo devoran interiormente (Campbell, 1972: 63); el yo que resurge de este es un redentor: la salvación del mundo exige su sacrificio.

De acuerdo con el mitólogo, el camino de las pruebas se corresponde con «la segunda etapa» de la aventura simbólica. En ella se produce una «*purificación del yo*» que culmina «cuando los sentidos están *humillados y limpios*» (cuando «las energías e intereses» del héroe se han visto centrados en asuntos «*trascendentales*»). En «Reunión» el tipo de «proceso de disolución» y de «trascendencia» del yo adopta las formas de la iniciación mediante el asunto del bautismo de fuego (del narrador, de los serranos y de Guevara) (Campbell, 1972: 63).

En los apartados anteriores encontrábamos que la descripción del baño de sangre que se hace en «Reunión» se relaciona con la teoría freudiana del humor y con los *Pasajes de la guerra revolucionaria* de Guevara. A propósito del arquetipo del camino de las pruebas es interesante destacar también la relación de la escatología y la guerra con la filosofía del tiempo de Agustín de Hipona; localizábamos en las *Confesiones* del autor una estructura circular compartida con «Reunión» (Véase el análisis del aparato 5. LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»: GUEVARA, LA MÚSICA Y LA LÓGICA DE LOS ACONTECIMIENTOS); las situaciones grotescas, las

descripciones de la escatología y su contraste con la consciencia histórica del narrador (que escribe sus memorias) nos invitan a revisar ambas cuestiones nuevamente (esta vez en relación con *Civitas Dei*).

La filosofía del tiempo de Agustín se caracteriza por la visión lineal que el autor tiene de este; la temporalidad va desde el inicio (el Génesis) hasta el final (el Apocalipsis), siendo Dios el punto que la precede y la sucede. La visión agustiniana del tiempo se ha llamado escatológica porque «en el último capítulo del libro veinte de *La Ciudad de Dios*» se refieren los hechos que preceden al fin del tiempo (la persecución del anticristo, la resurrección de los muertos, el juicio universal, la conflagración del mundo y su renovación); la obra también se ha descrito como sobria y prudente («falta de curiosidad» y huidiza respecto a las «especulaciones apocalípticas») ya que el autor da cuenta de todos estos hechos, si bien afirma que «es imposible saber de qué modo y en qué orden sucederán» (Mateo-Seco, 2002: 331). Por confusa que resulte la narración del tiempo en boca del protagonista de «Reunión», el cuento nos brinda una serie de indicios que permiten presuponer una linealidad para este (nada ausente de escatología y de conciencia histórica). Si el camino simbólico de las pruebas conduce hacia el yo y hacia la imagen del Cristo con la que se culmina la aventura espiritual, la linealidad e historicidad del tiempo representado es también responsable del paso a un mundo futuro (se va desde lo escatológico y lo mundano hacia la plenitud).

En *Civitas Dei* Agustín «se plantea la pregunta sobre la victoria final. ¿Quién vencerá? ¿El bien o el mal?»; su respuesta «es decidida: la victoria final será de Cristo». En el relato de Cortázar, la idea de la victoria final se relaciona con una de las frases célebres atribuidas a Guevara (*hasta la victoria siempre*); también con el «marco de la escatología agustiniana» del tiempo porque esta permanece «atenta antes que nada al triunfo definitivo de Cristo», lo que supone una «culminación

de la historia de la salvación» (Mateo-Seco, 2002: 327). En *Civitas Dei*, la imagen del cristo redentor pone fin al tiempo con su llegada. En el relato de Cortázar sucede algo similar porque la batalla que se nos narra tiene un trasfondo arquetípico y genesíaco. La figura de Luis aparece confundida con la del cristo pantocrátor; el cambio de máscaras al que asistimos no solo atañe al liderazgo de la guerrilla: implica una identificación del narrador con el redentor que trae la salvación y la restauración del tiempo. Al igual que sucede en la filosofía (marcadamente cristiana) de Agustín, la salvación de la humanidad, de la historia y del espíritu implican una mediación de la figura de Cristo y una comunión con él; como en la filosofía agustiniana, la imagen del cristo es quien lleva en última instancia al hombre a la ciudad de Dios.

En «Reunión» el paso de un tiempo a otro (de lo temporal de la ciudad del hombre a la plenitud de la ciudad de Dios) está indudablemente marcado por la simbología del apocalipsis cristiano; encontramos una representación clara de los jinetes que lo traen (según el evangelio de Juan) en los desastres de la guerra que acompañan a la milicia: el conflicto bélico en sí, el hambre, la enfermedad y las heridas o la muerte. La filosofía de Agustín arroja luz sobre la senda simbólica del protagonista de «Reunión» porque esta culmina con la «unión» (y «comunión») con la imagen del Cristo, salvador del «género humano» (Mateo-seco, 2002: 328). Y como señala Agustín, es imposible saber en qué orden suceden los eventos que comprenden el apocalipsis.

6.3. LA SUCESIÓN ORDENADA DE ARQUETIPOS Y LA JORNADA DEL HÉROE DEL MONOMITO

Para mostrar cómo en el cuento el camino simbólico del héroe anónimo se corresponde con el de la figura heroica del monomito⁹² voy a detenerme en el análisis de tres imágenes arquetípicas que sustentan esta analogía. En su sucesión ordenada y orgánica, las tres imágenes se corresponden

⁹² Esto es, con Campbell: aquel que acude al encuentro del padre, y para el que dicho encuentro se corresponde con la adquisición de su propia identidad (se trata del dios que trasciende la figura del guía y toma su lugar).

con la deificación de Luis; la muerte de este, que implica parejamente la muerte del héroe y la de la figura deificada del padre-guía —al que se busca y a cuyo encuentro se acude—; y finalmente la resurrección de Luis, ligada a la imagen anterior y pareja a la resurrección de un narrador-héroe arquetípico, que alcanza su unidad —el héroe es quien fue— cuando adquiere la capacidad de trascender la figura del dios padre; esto es: de reconocerse como tal para ocupar su lugar.

Hemos visto que, frente a la caótica narración en primera persona, los símbolos del cuento poseen la abrumadora capacidad de otorgarle la unidad de la que este carece en apariencia. Estos operan junto con las imágenes arquetípicas: revelan un tiempo que significa por medio de figuras plenamente imaginativas —la aventura heroica, Luis-dios, la máscara de la deidad, el gran árbol del mundo—, así como también por medio de referencias a la mitología cristiana y pagana o a acontecimientos históricos reales.

6.3.1. LA DEIFICACIÓN DE LUIS

El primer indicio de que tratamos con una deificación de la figura de Luis lo encontramos al detenernos en el juego simbólico de la máscara del dios, así como en las visiones oníricas o febriles que van irremediabilmente ligadas a esta figura. Hay que señalar que tanto en el relato como en una infinidad de representaciones mitológicas, la máscara es el símbolo encarnado o atributo por gracia del cual el dios alcanza a ser tal. El momento en el que el narrador acepta la máscara, los atributos del dios pasan a formar parte de su ser (como veremos: este traspaso implica una muerte del yo anterior; esta es en favor de una resurrección del nuevo yo deificado).

Cuando acudimos al inicio del cuento (fragmento #3), lo que encontramos es a un narrador que durante la vigilia sopesa las posibilidades de éxito del grupo. Asimismo, baraja la posibilidad de que hayan matado a Luis; concluye que irremediabilmente a esas alturas «la insensatez tendría que continuar hasta el final» (Cortázar, 2011: 570). Antes de dormirse tiene una visión —«Luis

junto a un árbol» (como el protagonista del cuento de Jack London justo antes de morir). En esta Luis ofrece al narrador y a sus compañeros tomar la máscara del dios y convertirse en él — «rodeado por todos nosotros», se lleva «lentamente la mano a la cara» y se la quita «como si fuese una máscara»— (Cortázar, 2011: 571).

«Profesionalmente hablando» —dice el médico de campaña que cuenta la historia— se trata de «una alucinación de la duermevela y la fiebre» cuyo sentido es «fácilmente interpretable». Al poco el protagonista se pregunta quién tomaría la máscara del dios y quién asumirá el liderazgo con ella («si realmente habían matado a Luis durante el desembarco», «¿quién subiría ahora a la Sierra con su cara?»). En la visión nadie quiere tomar el rostro de Luis; la figura del dios se limita a encogerse de hombros y vuelve «a ponerse la cara». El párrafo termina abruptamente con una reflexión próxima al reino del sueño —«*todo se fue al diablo con los diádocos, es sabido*»—. La cuña final justifica la actitud de los protagonistas (Cortázar, 2011: 571).

El juego simbólico se retoma en la tercera noche (fragmento #4: «en el fondo lo único bueno del día ha sido no tener noticias de Luis»). En esta ocasión partimos de una jornada sumamente desastrosa para la milicia; se ha conseguido interceptar varios enlaces —«hubo tres con un riesgo increíble, en las mismas narices del ejército»— y todavía se mantiene la esperanza de que el líder continúe con vida —«al final es mejor no saber nada, imaginarlo vivo, poder esperar todavía»—. Con las tropas diezmadas y la muerte acechando en los rincones, el narrador centra sus pensamientos en Luis —«fríamente peso las posibilidades y concluyo que lo han matado, todos sabemos cómo es»—. Lo hace explorando todas las perspectivas que el malestar, el estrés y la preocupación le permiten vislumbrar mientras descansa —«será la fiebre o el cansancio, será que nos van a liquidar a todos como a sapos antes de que salga el sol»—. Apoyado contra un árbol, el protagonista concluye que es «inútil quemarse la sangre» (Cortázar, 2011: 572).

Es rara esta calma, este bienestar boca arriba como si todo estuviera bien así, como si todo se estuviera cumpliendo (casi pensé: «consumando», hubiera sido idiota) de conformidad con los planes.

Cortázar, 2011: 572

La mera idea de que la acción sigue una lógica plenamente organizada (en la que el tiempo se representa ordinariamente) contrasta con el caos descrito por los fragmentos del narrador. En este punto del relato, la dimensión interior de la búsqueda se nos muestra como la única vía para aunar en una temporalidad las distintas partes de la historia.

El protagonista se encuentra absorto contemplando el «dibujo que hacen las ramas del árbol contra el cielo más claro» (Cortázar, 2011: 572). Se incorporan dos nuevos símbolos a esta situación tan similar a la anterior: las estrellas y el cielo. Entra en juego también la metáfora de la música, que expande los sentidos de los fragmentos a la par que marca la estructura de la historia.

En los instantes previos al encuentro con Luis en la segunda visión encontramos su figura plenamente deificada. Además de la máscara del dios, este dispone de los atributos de Cristo y de Alejandro de Macedonia. Como deidad, Luis ostenta la «implacable magnanimidad» del Cristo pantocrátor —una imagen «que tantas veces ha suscitado en mi memoria»—. Como nos explica el protagonista, se trata de «un juez que empieza por ser el acusado y el testigo»; «que no juzga, que simplemente separa las tierras de las aguas para que» pueda nacer «una patria de hombres en un amanecer tembloroso, a orillas de un tiempo más limpio» (Cortázar, 2011: 573-574).

Los «ojos entornados» del narrador se pierden en el «dibujo casual de las ramas y las hojas»; acude a su mente la imagen «irreal» del hijo distante: «a miles de kilómetros, en un país donde todavía se duerme en la cama». El protagonista recuerda el «movimiento inicial del cuarteto *La caza*» y encuentra la paz en él, a la par que la «imagen» de Luis se «adelgaza y pierde entre las hojas del árbol» (Cortázar, 2011: 572-573). La sucesión de escenas muestra cómo el héroe del monomito y el de «Reunión» comparten una búsqueda que se ejecuta en el plano físico y en el

metafórico. El héroe va al encuentro de Luis y su búsqueda implica una jornada que destruye al yo-que-busca; lo transforma en un yo-que-encuentra («tendríamos que ser como Luis, no ya seguirlo, sino ser como él») (Cortázar, 2011: 574). Como el héroe del monomito, el narrador acude al encuentro con la figura del padre y se descubre dios por el camino.

A propósito de *La caza de Mozart*, llegamos al revelador encuentro del narrador con la imagen deificada de Luis.

Pero qué amarga, qué desesperada tarea la de ser un músico de hombres, por encima del barro y la metralla y el desaliento urdir ese canto que creíamos imposible, el canto que tramará amistad con la copa de los árboles, con la tierra devuelta a sus hijos. Sí, es la fiebre. Y cómo se reiría Luis aunque también a él le guste Mozart, me consta.

Cortázar, 2011: 573

A pesar de la escatología del conflicto, se nos muestra a un héroe que acude a la salvación de la humanidad; este es crucificado en el mismo camino en el que resucita poco después, transformado en el dios (purificado y limpio, como Cristo) que concede a la humanidad sus dones y que restaura el tiempo al hacerlo.

6.3.2. LA MUERTE DE LUIS; LA RESURRECCIÓN DEL HÉROE

Más adelante en la narración de los hechos⁹³ (tras horas de marcha «cerro arriba» y «por un sendero infernal») los milicianos descubren «una cueva tapada por las hierbas». Es el lugar perfecto para descansar y para «calcular» una retirada directa hacia la sierra (Cortázar, 2011: 574-575). Esta cueva guarda similitudes con la isla porque a ella subyace la imagen arquetípica vientre de la ballena; el culmen de la crisis de la identidad del héroe se produce aquí a propósito de la muerte de Tinti y de la noticia de la muerte de Luis.

⁹³ Sabemos que es de día, pero la desorientación temporal es tal que desconocemos cuánto tiempo ha transcurrido entre la escritura del último extracto y el que analizamos ahora.

En la cueva, el narrador descansa y atiende a las heridas de los soldados. Cuando el teniente «estaba por irse» a intentar interceptar información del enemigo, aparecen Roberto y un serrano. Como vimos, el segundo trae el don de la cornucopia: «un cuarto de chivito asado» que devoran «como quien se come a un fantasma» (ya hemos visto que al festín de la milicia con el chivo subyace uno de los arquetipos que Cortázar desarrollaba ampliamente en *Historias de Cronopios y de famas*). El serrano también es un anunciante porque «traía la noticia de la muerte de Luis» — «no dejamos de comer por eso, pero era mucha sal para tan poca carne»— (Cortázar, 2011: 576).

Él no lo había visto aunque su hijo mayor, que también se nos había pegado con una vieja escopeta de caza, formaba parte del grupo que había ayudado a Luis y a cinco compañeros a vadear un río bajo la metralla, y estaba seguro de que Luis había sido herido casi al salir del agua y antes de que pudiera ganar las primeras matas.

Cortázar, 2011: 575

«Los serranos», donantes y anunciantes, pasarán a actuar como guías sobre el terreno; se incorporan como reclutas a la guerrilla. La muerte de Luis apunta directamente hacia la carencia de un guía espiritual; la deficiencia simbólica se produce en el momento en el que mejor más perspectivas de victoria tienen. El narrador contempla entonces («como una especie de locura fría») la paradoja del «presente» y la «noticia» con la que su crisis de identidad se acentúa: «por un lado», el presente se «reforzaba» —«con hombres y alimentos»—; por el otro, se borraba «de un manotazo el futuro, la razón de esa insensatez que acababa de culminar con una noticia y un gusto a chivito asado» (Cortázar, 2011: 576).

En la oscuridad de la cueva, haciendo durar largo mi cigarro, sentí que en ese momento no podía permitirme el lujo de aceptar la muerte de Luis, que solamente podía manejarla como un dato más dentro del plan de campaña

Cortázar, 2011: 576

Llegamos al punto en el que el *plan* que guía la acción se aúna con la dimensión onírica de la aventura. Lenta pero paulatinamente comprobamos que todos los milicianos son Luis a su

manera. Esto es: «porque si también Pablo⁹⁴ había muerto», «el jefe era yo por voluntad de Luis», algo que «sabían el Teniente y todos los compañeros», que también eran consciente de que «no se podía hacer otra cosa que tomar el mando y llegar a la Sierra y seguir adelante como si no hubiera pasado nada» (Cortázar, 2011: 576). Comprobamos que todos los personajes son Luis porque que lo serán ordenadamente —por medio de la máscara del dios—, aunque renieguen de la tarea primaria que se les había encomendado.

Creo que cerré los ojos, y el recuerdo de mi visión fue otra vez la visión misma, y por un segundo me pareció que Luis se separaba de su cara y me la tendía, y yo defendí mi cara con las dos manos diciendo: «No, no, por favor no, Luis».

Cortázar, 2011: 576

En esta ocasión lo que encontramos es que el héroe-narrador muere metafóricamente; es tragado contra su voluntad por la imagen de la máscara del Dios: el sueño opera como el vientre de la ballena y este devuelve al mundo a un protagonista renacido. La figura de la resurrección del yo-narrador, que revive como Luis, se sustenta con la noticia del líder muerto y con el acto del protagonista de asumir el mando (la tarea de la que todos reniegan hasta que llega el momento de la verdad).

Cuando el nuevo líder abre «los ojos» recibe del teniente el informe de su situación actual: «le oí decir que acababan de agregársenos dos muchachos del monte», «una buena noticia tras otra», «parque y boniatos fritos», «un botiquín», «los regulares perdidos en las colinas del este», «un manantial estupendo a cincuenta metros». El teniente mira entonces al narrador como al nuevo Luis: «mascaba el cigarro y parecía esperar que yo dijera algo» —«no me miraba en los ojos»; esperaba «que fuera yo el primero en volver a mencionar a Luis»— (Cortázar, 2011: 576).

⁹⁴ Como vemos en la escala de mando, Pablo —Raúl Castro— ocupa en la posición del Luis antes que el narrador.

El «hueco confuso» que hay «después» —«la sangre se fue de Tinti y él de nosotros» y los serranos se disponen a enterrarlo— es uno de los puntos más caóticos para el tema del tiempo porque sabemos qué sucedió en la cueva, aunque no en qué orden exacto (Cortázar, 2011: 576). La agonía y la muerte de Tinti se nos refiere de tal modo que pareciera que este hubiera muerto dos veces.

En medio de la crisis de identidad que conlleva ser el nuevo Luis el protagonista decide quedarse en la cueva descansando. Esta crisis de identidad vuelve a manifestarse con la visión que el narrador experimenta allí. Tratamos con la figura del doble; en esta ocasión no concierne a Luis: el narrador comienza a pensar en su «mejor amigo de otros tiempos». Más concretamente la visión concierne a un igual, un doble que ya no es como el narrador pero que lo era «antes de esa cesura» en su «vida» que lo «había arrancado» de su país para lanzarlo «a miles de kilómetros, a Luis, al desembarco en la isla, a esa cueva» (Cortázar, 2011: 576). «Calculando la diferencia de hora», el narrador imagina «que en ese momento» («miércoles») su amigo «estaría llegando a su consultorio», «colgando el sombrero en la percha», «echando una ojeada al correo» (Cortázar, 2011: 576).

No era una alucinación, me bastaba pensar en esos años en que habíamos vivido tan cerca uno de otro en la ciudad, compartiendo la política, las mujeres y los libros, encontrándonos diariamente en el hospital; cada uno de sus gestos me era tan familiar, y esos gestos no eran solamente los suyos sino que abarcaban todo mi mundo de entonces, a mí mismo, a mi mujer, a mi padre, abarcaban mi periódico con sus editoriales inflados, mi café a mediodía con los médicos de guardia, mis lecturas y mis películas y mis ideales.

Cortázar, 2011: 576-577

En esta visión encontramos que la crisis de identidad del protagonista se culmina por medio de su necesidad de reencontrarse consigo mismo, así como de reconocerse como Luis (para tomar su lugar en el mundo). La imagen del doble de la alucinación queda desprovista del carácter

magnánimo que acompañaba a Luis en las visiones anteriores. Se articula como un yo-oponente y un yo-del-pasado. La figura se asemeja a la del guardián del umbral de las mitologías y resuena en ella el arquetipo del héroe que reniega de la tarea primaria.

He anunciado tan insistentemente que la figura del narrador se corresponde con la del héroe que se deifica —un héroe guerrero— que lo que resta es resaltar que sus atributos son el asma y el sentido del humor⁹⁵; y que su don es la medicina, tal como se nos describe en las escenas que nos permiten identificarlo con el médico de campaña. A mi parecer, este dios tan particular es el señor del tiempo —un tiempo humano, claro está: dios del ahora que es mañana y que es ayer—. Al igual que el héroe mitológico toma el lugar del padre el narrador toma el de Luis (tratamos con un pantocrátor y un juez que impone orden sobre el caos —como Mozart o Alejandro—). La máscara y el cambio de cara supone un sacrificio del yo; una crucifixión del yo del pasado para que un yo presente renazca.

La caracterización del narrador como el señor del tiempo se acentúa porque este es el ser que guía hacia el futuro —a través del plan que debe consumarse— y porque escribe —redescribe— el tiempo de la historia. Su acción es heroica y su narración como tal lleva hacia la muerte con dignidad —como en el cuento de Jack London— y también *hasta la victoria*.

Merece la pena hacer hincapié en la cuestión del reconocimiento de sí mismo. En el fragmento señalado el narrador se pregunta «qué estaría pensando» su amigo «de todo esto» — esto es: «de Luis o de mí»—, y su imaginación febril le responde:

⁹⁵ Otro ejemplo del particular sentido del humor con el que se acompaña la narración de las penurias de la milicia (en el fragmento #2): «pero seamos justos: algo se cumplía sincronizadamente, el ataque de los aviones enemigos. Había sido previsto y provocado: no falló. Y por eso, aunque todavía me doliera en la cara el aullido de Roque, mi maligna manera de entender el mundo me ayudaba a reírme por lo bajo (y me ahogaba todavía más, y Roberto me llevaba el Springfield para que yo pudiese inhalar adrenalina con la nariz casi al borde del agua, tragando más barro que otra cosa), porque si los aviones estaban ahí entonces no podía ser que hubiéramos equivocado la playa, a lo sumo nos habíamos desviado algunas millas, pero la carretera estaría detrás de los pastizales, y después el llano abierto y en el norte las primeras colinas. Tenía su gracia que el enemigo nos estuviera certificando desde el aire la bondad del desembarco» (Cortázar, 2011: 569-570).

Fue como si viera dibujarse la respuesta en su cara (pero entonces era la fiebre, habría que tomar quinina), una cara pagada de sí misma, empastada por la buena vida y las buenas ediciones y la eficacia del bisturí acreditado. Ni siquiera hacía falta que abriera la boca para decirme yo pienso que tu revolución no es más que...

Cortázar, 2011: 577

En el fragmento, la visión termina por exaltar al narrador, que pareciera discutir consigo mismo o con su doble imaginario⁹⁶ (un *yo* alejado de Luis y del ahora).

Tenía que ser así, esas gentes no podían aceptar una mutación que ponía en descubierto las verdaderas razones de su misericordia fácil y a horario, de su caridad reglamentada y a escote, de su bonhomía entre iguales, de su antirracismo de salón pero cómo la nena se va a casar con ese mulato, che, de su catolicismo con dividendo anual y efemérides en las plazas embanderadas, de su literatura de tapioca, de su folklorismo en ejemplares numerados y mate con virola de plata, de sus reuniones de cancilleres genuflexos, de su estúpida agonía inevitable a corto o largo plazo (quinina, quinina, y de nuevo el asma).

Cortázar, 2011: 577

«Pobre amigo» concluye el protagonista, lo que expone la irreconciliable distancia entre ese doble-yo del pasado con respecto del yo-presente-Luis: «me daba lástima imaginarlo defendiendo» («como un idiota») «los falsos valores que iban a acabar con él» y «en el mejor de los casos» también «con sus hijos» (Cortázar, 2011: 577).

⁹⁶ De acuerdo con el narrador, su doble defiende «el derecho feudal a la propiedad y a la riqueza ilimitadas», «él que no tenía más que su consultorio y una casa bien puesta». Asimismo, ampara «los principios de la Iglesia», «cuando el catolicismo burgués de su mujer no había servido más que para obligarlo a buscar consuelo en las amantes», o «una supuesta libertad individual cuando la policía cerraba las universidades y censuraba las publicaciones». Finalmente, el doble preserva todo lo anterior «por miedo», «por el horror al cambio», «por el escepticismo y la desconfianza». Dicho más claro: comulga con los «únicos dioses vivos en su pobre país perdido» (Cortázar, 2011: 577).

6.3.3. LA RESURRECCIÓN DE LUIS, LA ASCENSIÓN Y EL RETORNO HACIA SÍ MISMO

El juego con la resurrección de Luis (que es literal porque se lo daba por muerto; y metafórica porque el protagonista acepta la máscara que lo convierte a él en este) nos lleva hacia la revisión de lo que sucede tras la crisis de identidad del apartado anterior.

El narrador continúa absorto en los pensamientos que reafirman su nueva identidad (en detrimento de su otro yo o yo del pasado, encarnado en la figura del doble-amigo). Repentinamente el teniente entra en la cueva gritando que Luis está vivo —«que acababan de cerrar un enlace con el norte» y «que Luis estaba más vivo que la madre de la chingada»—, «que había llegado a lo alto de la Sierra con cincuenta guajiros», junto con un cargamento de «armas» (Cortázar, 2011: 578).

El relato vuelve a la perspectiva del médico:

Nos abrazamos como idiotas y dijimos esas cosas que después, por largo rato, dan rabia y vergüenza y perfume, porque eso y comer chivito asado y echar para adelante era lo único que tenía sentido, lo único que contaba y crecía mientras no nos animábamos a mirarnos en los ojos y encendíamos cigarros con el mismo tizón, con los ojos clavados atentamente en el tizón y secándonos las lágrimas que el humo nos arrancaba de acuerdo con sus conocidas propiedades lacrimógenas.

Cortázar, 2011: 578

De acuerdo con el esquema del monomito de Campbell, la figura heroica ya ha superado su fase de autoaniquilación: el párrafo concluye —«ya no hay mucho que contar»— y el siguiente fragmento comienza con un héroe cuyo retorno hacia sí mismo se ha culminado (Cortázar, 2011: 578). El cuento continúa y nos muestra a un narrador que no está para nada libre del peso de la máscara del dios. Lo que aporta la figura del guía a partir de ahora es la necesidad y la posibilidad de trascenderlo —la *victoria*—.

Con el siguiente amanecer que se nos narra, la batida en retirada continúa y culmina con la subida hacia la sierra y con el encuentro final con Luis. Esta es la fase de ascensión final.

No me acuerdo muy bien de esas horas, anochecía cuando llegamos al último centinela y pasamos uno tras otro, dándonos a conocer y respondiendo por los serranos, hasta salir por fin al claro entre los árboles donde estaba Luis apoyado en un tronco, naturalmente con su gorra de interminable visera y el cigarro en la boca.

Cortázar, 2011: 580

Una vez en lo alto, el narrador hace el esfuerzo de quedarse atrás. Finalmente se aproxima a él para intercambiar bromas en las que resuenan la imitación de los acentos cubanos y argentinos (Cortázar, 2011: 580).

–Así que llegaste, che –dijo Luis.

Naturalmente, decía «che» muy mal.

–¿Qué tú crees? – le contesté igual de mal.

Cortázar, 2011: 580

El *locus amoenus* (un lugar donde la guerra no alcanza) se prefigura en lo alto: «se pudo curar a los heridos», nos cuenta el narrador, «bañarse en el manantial» y «sobre todo dormir». Durante la noche, el protagonista vuelve a ser asediado por el asma y se queda despierto con Luis: «apoyado en el tronco de un árbol», «fumando y mirando los dibujos de las hojas contra el cielo». Los personajes se ponen al día y la imagen de «los cuernos de caza» acude a la mente de este mientras escucha que los ruidos de la guerra continúan sierra abajo (se trata de una «precaria plenitud de pocas horas») (Cortázar, 2011: 580-581).

Absorto en la visión del árbol, el narrador contempla «cómo las hojas y las ramas se plegaban poco a poco» a su deseo —«eran mi melodía, la melodía de Luis que seguía hablando ajeno a mi fantaseo»— y ve en el cielo «inscribirse una estrella en el centro del dibujo» (Cortázar, 2011: 580-581):

Era una estrella pequeña y muy azul, y aunque no sé nada de astronomía y no hubiera podido decir si era una estrella o un planeta, en cambio me sentí seguro de que no era Marte ni Mercurio

Cortázar, 2011: 581

Con ese extracto el relato llega a su fin. Es sumamente significativo cómo en el final del cuento (que no de la historia ya que se aborda un futuro que trasciende a este con el último movimiento de la pieza de Mozart) el narrador reconoce el signo que se oculta tras la estrella; a pesar de que afirma no tener ni idea sobre astronomía. Según la visión del narrador, subyace a la estrella un yo-nosotros-Luis que nos sitúa ante el catasterismo⁹⁷ de la mitología griega. El narrador pone énfasis en que la estrella no se corresponde ni con Marte ni con Mercurio; esto también resulta significativo para el sentido del relato porque tanto la guerra que representa el primero como el comercio⁹⁸ que simboliza el segundo son elementos que nos han acompañado a lo largo de toda la narración.

7. CONCLUSIONES

Para el estudio de la configuración del tiempo y su representación extraña en «Reunión» hemos reparado en cómo el tema se aborda desde múltiples y ricas perspectivas. Estas se superponen unas con otras; como las capas heterogéneas de un tiempo unitario, abogan por las distintas nociones de unidad que el relato admite para el análisis de nuestro tema.

En el apartado 4. REDESCRIPCIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»: HISTORIA, IMAGINACIÓN, POÉTICA hemos visto que el relato se relaciona con lo que la teoría ricoeuriana del tiempo y la

⁹⁷ La transformación de un personaje de la mitología en estrella o constelación.

⁹⁸ Me refiero al caso concreto del personaje Roberto, esa especie de tesorero de la revolución que va pagando todos los alimentos que les entregan. Lo vemos en el fragmento #4, donde leemos: «Ahora hay que esperar otro amanecer porque nos han matado al baqueano y seguimos perdidos, habrá que dar con algún paisano que nos lleve a donde se pueda comprar algo de comer, y cuando digo comprar casi me da risa y me ahogo de nuevo, pero en eso como en lo demás a nadie se le ocurriría desobedecer a Luis, y la comida hay que pagarla y explicarle antes a la gente quiénes somos y por qué andamos en lo que andamos. La cara de Roberto en la choza abandonada de la loma⁹⁸, dejando cinco pesos debajo de un plato a cambio de la poca cosa que encontramos y que sabía a cielo, a comida en el *Ritz* si es que ahí se come bien. Tengo tanta fiebre que se me va pasando el asma, no hay mal que por bien no venga, pero pienso de nuevo en la cara de Roberto dejando los cinco pesos en la choza vacía, y me da un tal ataque de risa que vuelvo a ahogarme y me maldigo» (Cortázar, 2011: 571-572); o, en el fragmento 12#: «la risa, lo alto de la loma, el ranchito donde un paisano tenía un poco de yuca con mojo y agua muy fresca, y Roberto, tesonero y concienzudo, sacando sus cuatro pesos para pagar el gasto y todo el mundo, empezando por el paisano, riéndose hasta herniarse» (Cortázar, 2011: 579).

narración ha denominado el poder de la redescrición del relato ficticio. «Reunión» entabla un interesante diálogo con la historiografía y con la tradición literaria: la representación del tiempo en el cuento se relaciona con *Pasajes de la Guerra revolucionaria* de Ernesto Guevara, *Confesiones y Civitas Dei* de Agustín o los cuentos utópicos de Jack London como «To Build a Fire». Dentro de la historia encontramos un tipo de mixtura de tiempos que incluye escenas de la toma de Cuba o alusiones a la música de Mozart (del siglo XVIII).

En el apartado 5. LA REPRESENTACIÓN DEL TIEMPO EN «REUNIÓN»: GUEVARA, LA MÚSICA Y LA LÓGICA DE LOS ACONTECIMIENTOS analizábamos la profunda relación que el cuento entabla con la música (a propósito de la estructura del cuento y la representación extraña del tiempo). La camaradería de los soldados y la escatología de la guerra se combinan con el cuarteto de Mozart denominado *La caza*, con el viaje simbólico del héroe mitológico y la abundante alusión a la religión cristiana. Hemos visto aquí que la lucha armada representa un ciclo temporal específico (el apocalipsis-génesis, igual que «La autopista del Sur») y que la pieza musical condiciona la sintaxis de los acontecimientos; el orden de estos convierte a «Reunión» —como decía Goodman— en un estudio de Guevara y en una sinfonía de la guerra y su eterna contradicción.

A lo largo del apartado 6. LA ESTRUCTURA DE LA HISTORIA, LA REPRESENTACIÓN SIMBÓLICA DEL TIEMPO Y LA DIMENSIÓN HEROICA DE LA AVENTURA he argumentado cómo subyace al desorden de la narración la estructura ordenada del proceso de iniciación (el bautismo de fuego y la búsqueda del yo; o, amén de la estructura nuclear del monomito: la separación-iniciación-retorno). A pesar de lo desorientado y confuso que se encuentra el protagonista, el conflicto bélico supone la inmersión de este en la fuente de poder (la guerra) que le otorga el don de restaurar el mundo.

El análisis de la campaña militar (vista desde los ojos del médico-líder del grupo) ha dejado constancia de que al tiempo narrado preexisten otros, como el historiográfico y el imaginativo. Si

el primero conduce a las crónicas de Guevara, el plan y las estrategias de la milicia implican el uso del ardid (como Ulises o los personajes de los libros de caballerías) para alcanzar la victoria.

En el último apartado he analizado también los principales recursos simbólicos del cuento. *El héroe de las mil caras* de Joseph Campbell ha sido nuestro guía a la hora de resaltar los elementos que identifican a Luis con la figura del guía sobrenatural al que el narrador debe trascender. El cuento tematiza la búsqueda de la identidad del héroe especialmente mediante el recurso de la máscara. La importancia de esta en «Reunión» es fundamental porque incide en la doble dimensión del viaje: este supone una ascensión física (a la sierra) y espiritual (al firmamento y al yo que se reconoce en la estrella) así como también un descenso alegórico hasta los infiernos de la guerra y el trauma de su escatología.

Para Campbell la máscara del dios se relaciona con la «crucifixión» que atañe al héroe y al dios por igual (Campbell, 1972: 111); en «Reunión» encontramos que el sacrificio de la milicia recae en su continuo peligro de muerte y en la contemplación de lo terrible de la guerra y la autoaniquilación que esto opera en la psique. Por su lado el grotesco sentido del humor, el rechazo a la escatología y el apego a la vida nos muestran lo que subyace a la máscara del dios: un ser que ve en la guerra el gran festín que el tiempo (padre terrible de los cronopios) se da con la vida. El simbolismo de la crucifixión relaciona al narrador con la imagen del redentor porque este acepta portar la máscara (se auto-aniquila y resurge del trauma a la vida, del sueño al futuro) para restaurar el mundo.

Hemos puesto especial atención en el último apartado a la sucesión orgánica de arquetipos que subyace a la historia; el simbolismo de la isla-ventre de ballena o el del conjunto de pruebas que el protagonista debe superar para reencontrarse consigo mismo convergen con el tema de la iniciación. Estos recursos exponen cómo el orden de las escenas de la historia se ajusta al del canon

del monomito y nos permiten distinguir especialmente la huida mágica del héroe, el encuentro con el guía simbólico y el reconocimiento del yo. En la medida en la que la estrategia de los milicianos supone en sí lanzarse contra todo tipo de adversidades (el viaje en lancha y la enfermedad, la aviación, la falta de munición la más que posible muerte), la historia contada presupone una dimensión heroica que justifica la gesta y que contrasta con el uso del sentido del humor y el detalle de lo escatológico.

La sucesión ordenada de imágenes arquetípicas refiere una representación lineal del tiempo de la aventura que consta de tres fases; su orden contrasta con el aparente desbarajuste de la historia. En la primera fase se deifica la figura de Luis; el juego aquí radica en lo que supone para la milicia la pérdida del guía sobre el terreno físico (el baqueano que muere del balazo). A la par que ve morir a los compañeros uno tras otro, el narrador es asaltado por sueños y visiones en las que aparece un guía espiritual; este le encomienda la tarea primaria de sobrevivir al desastre, de renacer para el mundo y de renovar el tiempo con su acción.

Si el cuento aprovecha lo más grotesco de las escenas descritas por Guevara (por ejemplo, la del hombre que se oculta de las balas tras los juncos), el sentido del humor autóctono del autor queda plasmado especialmente en la segunda fase o imagen de la figura (la resurrección de Luis); el personaje resultaba no estar muerto (la noticia de su defunción era falsa; probablemente difundida entre la población con el fin de desmoralizar a la milicia). Por su lado, la (falsa) confirmación de la defunción de Luis culmina la crisis de identidad del héroe: este debe hacer frente a su yo del pasado (la figura del doble encarnada en la visión del amigo; esto es: el guardián del último umbral de la identidad); dispone del auxilio constante de la música de Mozart y de la imagen del hijo a quien le escribe para superar la que es su prueba final.

Por último, encontramos que el desenlace del cuento acentúa la fase final de la iniciación del héroe mitológico (la resurrección y trascendencia del héroe de sí mismo) a través la revelación de la verdadera identidad del protagonista y del hecho de que este se reconozca en la estrella (no se trata de Marte ni mercurio). Cabe destacar aquí que el recurso de la anagnórisis concierne al narrador (que se reconoce en la estrella) y al lector (que pudiera no haberse percatado hasta entonces de que subyace a la identidad del narrador la figura de Guevara); con la doble anagnórisis se dispara el potencial redescriptivo del texto.

CONCLUSIONES

De mi estudio sobre la configuración del tiempo narrado en *Historias de cronopios y de famas*, «La autopista del sur» y «Reunión» se derivan dos tipos de conclusiones. Las del primer tipo son metodológicas: en ellas abordo los huecos que rellena la tesis en el ámbito de los estudios de narratología, en los trabajos que existen en torno al tiempo narrado y en los análisis del tratamiento extraño de este en la obra de Cortázar. El primer tipo de conclusiones también resalta las ventajas de utilizar determinadas herramientas para los análisis o el provecho obtenido de algunas de mis decisiones metodológicas.

El segundo tipo de conclusiones afectan a la comprensión propiamente dicha de los textos. Se derivan de la reflexión en torno al papel que desempeñan los recursos, las técnicas y los rasgos característicos de la escritura de Cortázar en la elaboración poética del tiempo. Este segundo tipo de conclusiones también versan sobre las tradiciones, los autores y las obras con las que se puede relacionar el extrañamiento del tiempo en la narrativa breve de Cortázar; igualmente, sobre la continuidad y la evolución literaria del asunto del tiempo en la obra narrativa del autor.

I

Procedo a señalar las ventajas de las herramientas que he elegido para desarrollar los análisis, los obstáculos que la tesis permite sortear —para los trabajos venideros—, los huecos que con ella se pretender llenar en el campo de estudios narratológicos y las decisiones metodológicas que más han condicionado su elaboración.

Lo primero que hay que destacar en este apartado es el hueco que se rellena con la presente tesis. En el panorama de los estudios críticos que versan sobre la literatura de Cortázar apenas encontramos trabajos que encaran de forma exhaustiva el asunto de la configuración extraña del

tiempo; esto se acentúa cuando desviamos nuestra atención de las novelas —*Rayuela* (1963) o *62/ modelo para armar* (1968) son las más estudiadas— y *nouvelles* —el caso destacable es «El perseguidor» (1959)— para centrarnos en el ámbito del cuento y del microrrelato. En este sentido, el estudio de la configuración del tiempo en las narraciones más breves que la *nouvelle* permite salvar muchas de las dificultades que encuentra el analista que inicia su investigación en el tema.

Si bien la tesis no abre un camino nuevo —la bibliografía crítica que aborda la configuración del tiempo en la obra de Cortázar es abundante—, esta sí que asegura su continuidad y expansión hacia los terrenos menos explorados del cuento breve o largo y del microrrelato. Dicho más claramente, la tesis pretende rellenar —al menos en parte— el inmenso hueco que ha dejado la crítica, que ha estudiado la poética del cuento culto practicado por Cortázar —a tenor de los ensayos del autor— con plena conciencia de que el tiempo es uno de los epicentros de la innovación literaria en ellos; a pesar de lo señalado, la escasez de trabajos enfocados en desenmarañar la densidad hermenéutica que presentan las temporalidades de los cuentos y microrrelatos del autor asegura la aportación del presente trabajo. Como estudio crítico y teórico, el análisis de los recursos simbólicos, tópicos, figuras literarias y mitos que operan en la configuración extraña de la temporalidad contribuye a una mejor comprensión de lo que se propone en las obras tratadas. Son claras las ventajas de aplicar las herramientas de la mitocrítica, de los estudios de simbología o de la filosofía del tiempo —en nuestro caso, de Agustín de Hipona, Martin Heidegger, Mircea Eliade o Paul Ricoeur— a la literatura de ficción en la que se violenta con la representación ordinaria del tiempo; los utensilios señalados prestan gran ayuda al analista porque aumentan la legibilidad del tiempo, permiten destacar los rasgos más esenciales de su configuración y abren sus dimensiones semánticas extra a la hermenéutica de la lectura y la interpretación. Se suman a estos instrumentos el estudio de la acción y su dimensión simbólica en

la intriga, al igual que el análisis de las propuestas de mundo de los textos; todos estos elementos operan esclarecedoramente en la precomprensión del extrañamiento del tiempo de la historia — extrañamiento que, por lo demás, acompaña al analista y al lector que no presta excesiva atención al asunto—.

A pesar del aumento de la legibilidad del tiempo narrado que se produce cuando aplicamos las herramientas de la mitocrítica y de la reescritura del mito sobre la narrativa de Cortázar, la presente tesis cuenta con la ventaja que le brinda la incorporación de la propuesta de psicoanálisis del mito de *El héroe de las mil caras* (1949) de Joseph Campbell, junto con su modelo nuclear del monomito. Otra herramienta privilegiada para el estudio de la configuración del tiempo en la narrativa del autor ha sido *El mito del eterno retorno* (1949), si bien esta sí que había sido explotada fructíferamente por parte de la crítica.

Una decisión metodológica que merece destacarse aquí es mi estrategia de exponer el caso de los microrrelatos y cuentos breves antes que el de los cuentos largos. Seguir el orden cronológico de las colecciones no solo permite observar la evolución del tratamiento poético que recibe el tiempo en la obra cuentística del autor; comprender lo que sucede con este en los cuentos breves y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* facilita sobremanera la labor de explicar su configuración extraña en los cuentos largos. A pesar de que en esencia las herramientas de Cortázar son las mismas, lo cierto es que el cuento breve y el microrrelato disponen de una extensión que hace que el elemento extraño del tiempo quede mucho más condensado en las piezas breves que en el cuento largo. Abarcar un notable número de piezas extremadamente breves opera en un incuestionable beneficio para el análisis de obras más extensas; en este sentido, en muchos de los cuentos breves y microrrelatos que he analizado el extrañamiento que rodea a la narración del tiempo puede ser acaparado de una sola vez —un tópico, una figura, un mito o una imagen

arquetípica que se repite o expande—. A pesar de su extensión, las obras más breves de *Historias de cronopios y de famas* ya nos sitúan ante el componente metafísico o ante la red de recursos literarios de la que el autor se servía en su obra narrativa.

Debo destacar también que es cierto que he analizado el tiempo narrado en muchos de los cuentos breves y microrrelatos de *Historias de cronopios y de famas* (1962); frente a *Todos los fuegos, el fuego* (1966), colección de la que solo he examinado dos cuentos largos. Con todo, no sería correcto decir que he prestado más atención a la primera colección que a la segunda; aunque he tratado de ser lo más ecuánime posible con la densidad hermenéutica que el tema del tiempo presenta en ambas colecciones, la extensión del estudio de los dos relatos de *Todos los fuegos, el fuego* (dos capítulos) es muy superior a la del conjunto de microrrelatos y cuentos breves que componen *Historias de cronopios y de famas* (un único capítulo). He de añadir que mi proceder con el análisis de los cuentos de la colección *Todos los fuegos, el fuego* (1966) hubiera sido el mismo que el empleado con los microrrelatos y cuentos breves de *Historias de cronopios y de famas* (1962) si hubiera encontrado la misma carencia de bibliografía crítica en ambas colecciones. No obstante, *Todos los fuegos, el fuego* cuenta con algunos de los cuentos de Cortázar que han sido más ampliamente estudiados por la bibliografía crítica —«La isla al mediodía», «Reunión», «Instrucciones para John Howell», «Todos los fuegos, el fuego» o «El otro cielo»—. Por ende, he preferido centrarme en los relatos en los que la representación fenomenológica del tiempo se destruye de forma más abierta y esclarecedora. En cualquier caso, los análisis que he llevado a cabo ya proponen a *Todos los fuegos, el fuego* como una de las obras más experimentales del autor en lo que respecta al tratamiento extraño del tiempo.

Hemos puesto especial atención a la acción en sí misma y a su función en la intriga; asimismo, al sentido que se extrae del orden en el que esta se sucede; o a cómo esta concierne a

los personajes de la historia y a la experiencia ficticia del tiempo que tienen —en cuanto seres que la actúan y padecen—. Además del papel que desempeña la acción, los recursos literarios que más sistemáticamente acompañan a esta son los símbolos, tópicos, metáforas y mitos. Dar prioridad a dichos elementos me ha permitido profundizar en las dimensiones semánticas extra que se abren ante el lector; igualmente, ante el crítico, que enfrenta las temporalidades de los relatos con la extraña certeza de que lo que subyace a sus anomalías le resulta reconocible en el ámbito de la experiencia cotidiana. Por ende, cabe destacar que el estudio del extrañamiento del tiempo en los cuentos de Cortázar es también el de la experiencia ficticia que los hace comprensibles en el marco de la inteligibilidad humana; no es posible hablar de los tiempos narrados ni de sus elementos extraños sin partir de la imaginación del lector que los refigura, así como tampoco de los sentidos que los prefiguran o de los recursos simbólicos mediante los que estos se configuran.

Concluir la tesis requiere que pongamos en relación la teoría de la metáfora viva y la del tiempo y la narración de Paul Ricoeur con el tipo de predicación extraña que acompaña sistemáticamente a las representaciones del tiempo en los relatos estudiados. Esta relación no ha sido establecida hasta ahora y ofrece una explicación espero que satisfactoria y esclarecedora para el asunto.

Poner en relación la teoría ricoeuriana con la narración extraña del tiempo puede ser considerada la última de las conclusiones metodológicas —la filosofía de Ricoeur nos ha acompañado insistentemente a lo largo de la tesis y ha resultado clave en diversas ocasiones; metodológicamente, dar prioridad a esta ha supuesto una considerable ventaja—. Parejamente, esta conexión puede ser considerada también la primera de las conclusiones temáticas, en el sentido de que la reflexión final que expongo aquí va precedida por la función redescriptiva del tiempo que he señalado en varios de los cuentos y microrrelatos que he analizado.

Para Ricoeur, la metaforización viva permite conectar orgánicamente elementos que *a priori* no están provistos de un sentido convencional; la conexión implica una nueva atribución de sentidos al tipo de predicados extraños que acompañan al tema del tiempo en los cuentos y microrrelatos que he analizado.

Así en *Historias de cronopios y de famas* (1962), las secciones cuentan con una apertura metafórica; esta permite comprender como una unidad a cada sección, a pesar de lo heterogéneo de los cuentos y microrrelatos que la componen. Son metáforas vivas el mundo hotel y el mundo paralelepípedo —en «Manual de instrucciones»—; el cadalso —«Simulacros»— y la acción de carácter ritual —«Los posatigres» y «Conducta en los velorios»—; la lucha primordial —en «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo» o «Trabajos de oficina»— o la cabeza —en «Conducta de los espejos en la isla de Pascua» o «Acefalia»—; finalmente, los relojes —en las «Historias de cronopios y de famas» y «Manual de instrucciones»— o la fase mitológica —en la sección homónima de la colección—. El sentido de los relatos —y de las secciones en las que estos se encuadran— pende de la nueva pertinencia semántica abierta por el lector que enfrenta estas metáforas; como señala la teoría de Ricoeur, la nueva pertinencia semántica está destinada a salvar la incongruencia del sentido literal de los tiempos narrados. Lo más curioso de los casos investigados es que la interpretación metafórica no niega el sentido literal; por el contrario, la semántica de los relatos y las secciones tiende a tomar como punto de partida —para enriquecer la interpretación metafórica— lo absurdo de la imagen literal de lo contado.

Cuando nos preguntamos cómo se relaciona el tipo de metaforización viva que estudia Ricoeur con el tratamiento extraño que el tiempo recibe en la colección *Historias de cronopios y de famas* (1962), la idea ricoeuriana de que los relatos —y en nuestro caso las secciones— operan en cuanto que metáforas continuadas arroja luz sobre la configuración de la obra y el papel que el

tiempo y su extrañamiento desempeñan en ella. En la teoría ricoeuriana, la nueva atribución —que nos permite salvar la significación del relato y comprender la metáfora— se relaciona con la inteligencia poética del autor y del lector; para Ricoeur, la innovación semántica de la narración reside en la trama o intriga del relato, ella concebida como una síntesis coherente de acontecimientos en cuya refiguración participan por igual lector y autor.

Es precisamente en el sentido disperso de la intriga que la metaforización viva ayuda a comprender el tipo de tiempo narrado —mediante predicados extraños— que encontramos en la narrativa de Cortázar; la asimilación predictiva que opera el lector con las metáforas de *Historias de cronopios y de famas* —el mundo paralelepípedo, el mundo hotel, el reloj o la cabeza— viene a corroborar que al elemento extraño del tiempo no subyace otra cosa que la representación de la experiencia humana del mismo. Con esta poderosa apertura del sentido —de la metáfora y de la narración— ya podemos declarar que la deformación estética de los tiempos narrados por Cortázar se apoya ineludiblemente en todo lo que rodea a la narración: la acción, los símbolos, los tópicos, el mito, la imagen arquetípica, las figuras retóricas, las voces del narrador o los juegos con las formas de la historia sirven al único propósito de abrir la imaginación y —para decirlo con Ricoeur— hacer *pensar más* al lector. Por distintas que sean las tradiciones de los recursos empleados, todos ellos reman en favor de la participación del lector en el círculo hermenéutico del tiempo y la narración que Ricoeur detalla en su obra magna —*Tiempo y narración* (1987-2003)—. La aserción se aplica por entero a los casos estudiados de *Todos los fuegos, el fuego* (1966); probablemente, también al resto de la obra narrativa de Cortázar.

En lo que respecta a *Todos los fuegos, el fuego* (1966): en «La autopista del sur» son metáforas vivas el atasco, la carretera, la lucha por el agua o la meteorología; en el caso de «Reunión», la lucha armada, la máscara, la música, el árbol, la estrella o la ascensión del héroe.

En ambos relatos, la semántica de las metáforas mencionadas demanda el apoyo orgánico del resto de los elementos de la obra. Es necesario para su interpretación apropiada que tomemos en cuenta a la acción y su narración como tal —la voz y el punto de vista del narrador—; asimismo, que tengamos en consideración la incidencia del mito, del tópico, de la imagen arquetípica o los recursos simbólicos que guardan una estrecha relación con el tema del tiempo. Una vez hemos procedido de esta manera, nos percatamos de que la asimilación predicativa —como la llama Ricoeur— que opera en la metáfora se aplica al relato entendido como un todo; nos permite reconocer diversos aspectos de la experiencia humana del tiempo en los predicados extraños que acompañan a la representación anómala de este —que en ambos casos va desde el inicio hasta el desenlace—. En ambas narraciones, la imaginación —productora de sentidos— opera por igual en el proceso metafórico y en la intriga de la historia: el hacer pensar más al lector se relaciona concretamente aquí con el debate con filosofía de la historia que ambos cuentos entablan de una u otra manera —también es el caso de «Cuento sin moraleja» de *Historias de cronopios y de famas*—. Con todo, no es vacua aquí la tematización de la utopía —su posesión momentánea en «La autopista del sur»; su conquista en el caso de «Reunión»— ni el papel que desempeña la experiencia humana del tiempo en la representación de este. Los elementos destacados contribuyen irreductiblemente a la función redescritiva del tiempo de ambos cuentos.

II

De forma general, se puede decir que este estudio encara la incidencia de la filosofía del tiempo —Agustín de Hipona, Martin Heidegger, Mircea Eliade o Paul Ricoeur— en el relato de ficción de carácter breve. En los cuentos de Cortázar, el componente metafísico y filosófico que rodea a la narración extraña del tiempo postula a la experiencia ficticia que los personajes tienen de él como una alternativa a los recursos de la ciencia ficción y de la fantasía tradicional, géneros

en los que también se ha innovado con las formas extrañas del tiempo narrado: hechizos, sueños milenarios, artefactos mágicos o máquinas del tiempo son sustituidos por eventos cotidianos y por la percepción de un tiempo humano y subjetivo. Basta con mencionar el caso —más estudiado— de Jorge Luis Borges para destacar que el asunto trasciende con creces a la literatura de Cortázar; en la misma línea que la de Borges, la narrativa breve de Cortázar muestra que la memoria y la escritura —espejos y cimientos del yo— son ya las máquinas del tiempo más perfectas de la naturaleza humana: estas permiten subvertir la representación ordinaria del tiempo; también el curso unidireccional de los acontecimientos que tendemos a asumir como incuestionable.

Una de las conclusiones fundamentales a las que llega esta tesis es que los textos analizados constituyeron una parte considerable del laboratorio para la experimentación con el tiempo y sus formas extrañas. Se ha dicho de la obra narrativa de Cortázar que el asunto constituye uno de los epicentros de la innovación literaria —véanse en el estado de la cuestión las obras de Samuel Gordon y Pedro Ramírez Mola—; estoy completamente de acuerdo con la aserción y puedo decir que el presente trabajo da sobrada cuenta de ello, sumándose este a las conclusiones extraídas en los trabajos que han analizado «El perseguidor» (1959), *Rayuela* (1963) y *62/modelo para armar* (1968).

Samuel Gordon afirma que existe una progresión en el tratamiento del tema en del tiempo la obra de Cortázar. Resulta observable especialmente en los casos de «El perseguidor» (1959), *Rayuela* (1963) y *62/modelo para armar* (1968). *Historias de cronopios y de famas* (1962) y *Todos los fuegos, el fuego* (1966) son intermedias entre ambas y rasgos fundamentales no solo para los relatos sino también para la colecciones en sí, que marcan la transición entre los dos polos mencionados por Gordon.

No sería congruente concluir la tesis sin destacar el papel que desempeñan las técnicas literarias empleadas por Cortázar para la elaboración poética de los tiempos narrados del corpus, amén de los recursos más recurrentes; tampoco sin una puesta en relación del corpus con lo que sucede en el resto de su obra narrativa.

De las técnicas literarias empleadas por el autor en el conjunto de obras que han formado el corpus de la tesis hay que destacar el juego con las formas del relato: se puede hablar de una continuidad —en cierto sentido, también de una evolución— en las estrategias del autor, especialmente a propósito de las voces del narrador, del carácter fidedigno (o no) de lo narrado —en cuanto que percibido o experimentado por los personajes— o del uso del estilo indirecto libre —que imita el discurrir de la conciencia, invita al lector a incorporarse a la escena o diluye la identidad individual de quien narra los acontecimientos—.

Otro aspecto relevante que es necesario destacar es la fuerte presencia de elementos que relacionan el extrañamiento que rodea al tiempo narrado con la estética de lo surreal; al igual que sucede con el uso de determinadas técnicas literarias y de recursos poéticos, la incidencia de lo surrealista en la obra del autor nos permite hablar —como críticos y teóricos— del papel que esta estética desempeñó —tanto en la narrativa larga como en la breve— en términos de continuidad y evolución. Vemos en nuestro examen de *Historias de cronopios y de famas* (1962) y de *Todos los fuegos, el fuego* (1966) que Cortázar no solo no dejó nunca de lado el proyecto y la estética surreal, sino que la fue madurando hasta alcanzar una serie de rasgos identitarios —la mezcla de esta con el absurdo y con lo fantástico, su fusión con el extrañamiento del tiempo y con la cotidianidad y la metafísica de este, la incidencia de la estética surreal en el juego con el lector (por medio de los narradores, metáforas o recursos simbólicos de significado abierto y colaborativo), etc.— que la hacen inconfundible dentro de su obra poética.

Se ha visto que la estética de lo surreal acompaña a muchos de los microrrelatos y cuentos breves de *Historias de cronopios y de famas* (1962); más adelante en su obra contemplamos esta estética transformada en un proyecto narrativo autónomo, complejo y extenso especialmente en *Rayuela* (1963). De la continuidad de lo surreal en colecciones posteriores del autor han dado cuenta los sueños del protagonista de «Reunión», así como también el simbolismo que subyace a la meteorología o a los coches de «La autopista del sur». Consta que Cortázar ya dominaba los recursos del surrealismo —y que estaba más que familiarizado con el surrealismo en cuanto que proyecto— cuando escribió *Historias de cronopios y de famas* porque «El perseguidor» (1959) la antecede. En este sentido claro, esgrimir la palabra evolución —en *Historias de cronopios y de famas* (1962) o *Todos los fuegos, el fuego* (1966)— requiere que tomemos distancia con lo que se tiende a comprender por calidad literaria, normalmente asociada a la conversación en torno a géneros largos (la novela o la *nouvelle* antes que a los microrrelatos) o a la tradición de textos de carácter trágico (en lugar de a relatos de naturaleza cómica). Hablar del tratamiento del tiempo y de lo surreal de este en términos de evolución (en una progresión cronológica: de «El perseguidor», 1959, a *Historias de cronopios y de famas*, 1962; de *Rayuela*, 1963 a *Todos los fuegos, el fuego*, 1966) requiere que nos adentremos específicamente en los territorios del microrrelato y del cuento largo, menos estudiados que la *nouvelle* o la novela señalada. Una vez asumidos estos condicionantes, se puede concluir que el tiempo narrado en los cuentos breves y largos de Cortázar, al igual que en sus microrrelatos, constituye uno de los puentes más sólidos entre la estética —y el proyecto— surreal y la ficción fantástica; la renovación del tratamiento del tiempo no puede entenderse al margen de la incidencia del ideario surrealista del autor. El elemento extraño de los tiempos es un puente que conecta las áreas de la realidad cotidiana —y de lo común de esta— con lo extraordinario e inexplicable que en muchas ocasiones resulta de su experiencia. Lo que ustedes

han visto —parecen decir los cuentos y microrrelatos analizados— son una serie de simulacros, todos ellos fingidos por la voz de un narrador y por lo implícito de lo que esta esconde; pero no se engañen, la realidad común tampoco escapa del simbolismo, de la palabra o de la imaginación que desplegamos cuando nos enfrentamos a la ficción.

A tenor de los tiempos analizados en esta tesis se puede hablar de una evolución en el tratamiento de nuestro tema por parte del autor; sin desterrar por completo los vestigios del realismo —que subyace a la narración extraña de las experiencias comunes o cotidianas— y del surrealismo —que en no pocas ocasiones marca la estética del tema—, nos adentramos cada vez más en el tipo de mixtura —de realidad, simbolismo y fantasía— que caracteriza a los tiempos analizados, ellos enmarcados por la inconfundible firma del autor y su evolución ideológica. El estudio de la configuración de la temporalidad en la narrativa breve de Cortázar ayuda a comprender mejor el elemento extraño que rodea a la representación del tiempo en sus narraciones extensas.

Conviene mencionar los arquetipos que ha identificado la tesis. Expuestos de forma sucinta, hay que subrayar las imágenes de la lucha de carácter primordial —la que pone fin al caos para brindar un orden, en más de un sentido prefigurado por el desorden anterior y su otredad—; asimismo, el arquetipo del encuentro con la muerte, la apoteosis cósmica o la huida mágica del héroe mitológico —el héroe de las mil caras del monomito; esto es: el yo que pugna con lo establecido en la búsqueda de su propia identidad—. En no pocas ocasiones las imágenes arquetípicas entablan una profunda relación —más explícita en unos casos que en otros— con el ciclo mitológico del laberinto del minotauro. Sabemos que Cortázar lo conocía de primera mano ya que lo había tematizado en su temprana obra *Los reyes* (1949). El tratamiento y la tematización

del ciclo grecolatino del laberinto del minotauro acepta que empleemos nuevamente los vocablos de continuidad y evolución en la trayectoria literaria del autor.

Otro de los recursos fundamentales para la configuración de los tiempos extraños en los cuentos y microrrelatos analizados ha sido la elaboración poética de las propuestas de mundos de la acción. En este sentido claro, ha sido vital el uso que he hecho del concepto de cronotopo de Mijaíl Bajtín, destinado a esclarecer cómo la representación extraña del tiempo se apoya sobre la propia espacialidad de las historias. El estudio del elemento espacial de los relatos ha acompañado al análisis del tiempo y me ha permitido resaltar aspectos clave de este; por ejemplo, la estrecha relación que las temporalidades entablan con la tematización de la utopía o la renovación — postkafkiana— del tópico del mundo al revés.

En último lugar hay que incidir en el carácter fundamental de determinadas metáforas; por su carácter iterativo, los dos ejemplos más claros son los del camino de la vida y la comunidad por gracia de la cual la acción y el yo adquieren sus significados más profundamente temporales. No insisto más en el asunto, ya que lo abordé en la última conclusión metodológica.

Cabe cerrar las conclusiones de la tesis destacando lo significativo que resulta la obra cuentística de Cortázar dentro del ámbito de la innovación del tema del tiempo y de su representación extraña en la literatura del siglo XX. No es exagerado situar al autor —junto con Borges— entre los cuentistas que más experimentaron con el asunto, razón por la que llama la atención la escasez de estudios que lo abordan específicamente; frente a Borges, en el que la representación extraña del tiempo está mucho más estudiada. He señalado que la configuración del tiempo en la narrativa de Cortázar no puede ser estudiada al margen de la importancia de los juegos con el lector, del uso creativo de mitos, metáforas y recursos simbólicos, así como tampoco de las estrategias y de la estética del surrealismo; no parece desacertado decir que, junto con el

tratamiento extraño del tiempo, estos elementos contribuyeron sobremanera a la renovación de la literatura fantástica que llevó a cabo el autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguayo Rodríguez, Eduardo Osvaldo. (2012): *La «tradición del accidente» en la narrativa latinoamericana contemporánea: el caso del automóvil en «La Autopista del Sur», La guaracha del macho Camacho y Los detectives salvajes*, Universidad Concepción, Facultad de Humanidades y Arte - Programa de Doctorado en Literatura Latinoamericana. Recurso web, disponible en el enlace: <http://repositorio.udec.cl/xmlui/handle/11594/753> , visto por última vez el 22/01/2022
- Agustín, Aurelio. (1983): *Confesiones, Agustín, Santo, Obispo de Hipona*, Madrid: Espasa Calve.
- Agustín, Aurelio. (2010): *Confesiones*, Madrid: Editorial Gredos (Trad. Alfredo Encuentra Ortega).
- Alazraki, Jaime. (1973): «Homo sapiens vs Homo Ludens en Tres cuentos de Cortázar», *Revista Iberoamericana*, v. 39, n. 84-85, julio-diciembre, 612-624.
- Alazraki, Jaime. (1987): «Imaginación e historia en Julio Cortázar», *Los ochenta mundos de Julio Cortázar. Ensayos*. Burgos, Fernando (coord.), Madrid: Edi-6 S.A., 1-20.
- Alazraki, Jaime. (1994): «Los astronautas de la cosmopista o jugar como la forma más alta de vivir», *El puente de las palabras. Homenaje a David Lagmanovich*, Inés Azar (ed.). Universidad de Indiana: Organization of American states. Recurso web, disponible en el enlace: http://www.educoas.org/Portal/bdigital/contenido/interamer/interamer_50/az_alazr.aspx?culture=en&navid=221 , visto por última vez el 1/11/2022.
- Alonso Enguita, Adrián. (2021): *Filosofías del tiempo. Un recorrido por la historia de la filosofía*, Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo.

- Amado Cano, José David. (2022): «Utopía y metafísica del tiempo en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Jorge Luis Borges», *Anuario de Estudios Filológicos*. v. XLV, Universidad de Extremadura, 9-32.
- Artunduaga, Solanlly Alejandra. (2015): «El mito del eterno retorno en *Axolotl* de Julio Cortázar», *Revista entrelíneas*, n.4, 53-55.
- Bajtín, Mijail. (1989): «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela histórica. Ensayos de poética histórica», *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus, 237-409.
- Barchino Pérez, Matías. (2005): «Las criaturas del tiempo: los últimos cuentos de miedo de Carlos Fuentes», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.34, 29-41.
- Barco, Pablo. (2011): «Muerte como naturaleza: sobre tres narraciones de Julio Cortázar», *Biblioteca virtual Cervantes*: Alicante, 328-332. Recurso web, disponible en el enlace: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck3z8>, visto por última vez el 24-04-2022.
- Barthes, Roland. (1987): «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 65-71.
- Borges, Jorge Luis. (1998): «El encuentro», *El informe de Brodie*. Madrid: Alianza editorial.
- Bruno, Mercedes Inés. (2018): *La recepción productiva del surrealismo francés en la narrativa fantástica de Cortázar Bestiario; Historias de Cronopios y de Famas; Todos los fuegos, el fuego*. Vedda, Miguel (Dir.). Buenos Aires: Repositorio Institucional de la Facultad de Filosofía y letras (Universidad de Buenos Aires), disponible en el enlace: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/12025> , visto por última vez el 25-03-2022.
- Calvo Revilla, Ana; Navascués, Javier (Eds.). (2012): *Las fronteras del microrrelato: teoría y crítica del microrrelato español e hispanoamericano*, Iberoamericana.

- Camassa, Eduardo. (2019): «Variants of estrangement in Julio Cortázar's *Historias de cronopios y de famas* (and a comparison with Eugène Ionesco's *L'oeuf dur*)», *TRANS-Revue de littérature générale et comparée*, n.24. Disponible en el enlace: <http://journals.openedition.org/trans/2375> , visto por última vez el 26,03,2022. Mi traducción.
- Campana de seat. (2007): Disponible en el link: https://www.youtube.com/watch?v=m9z9V52O8PU&t=34s&ab_channel=SbenKaike , visto por última vez el 01/04/2022.
- Campbell, Joseph. (1972): *El Héroe de las Mil Caras*, México: Fondo de Cultura económica.
- Campos, Carelia. (2015): «La identidad personal como poética en la obra de Paul Ricoeur», *Episteme*, v. 35, n.2, 61-71.
- Canfield, Martha. (2005): «Invención del cronopio: de la fantasía onírica a la fantasía literaria», *Cuadernos de literatura*, v.18, n.19, 50-60.
- Chevalier, Jean (Dir.). (1986): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Herder.
- Chihai, Matei. (2018): «Lecturas de la diversidad en *Historias de cronopios y famas* y *Rayuela*», *Images of Disability. Literature, Scenic, Visual, and Virtual Arts 1*, v.1, Oxford: Peter Lang, 239-252.
- Cirlot, Juan-Eduardo. (1991): *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Labor.
- Collazos, Óscar; Cortázar, Julio; Vargas Llosa, Mario. (1976): *La literatura en la revolución y la revolución en la literatura*, Madrid: Siglo XXI editores.
- Cortázar, Julio. (1968): *La vuelta al día en ochenta mundos*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Cortázar, Julio. (1970): *Historias de cronopios y de famas*, Barcelona: Edhesa.

- Cortázar, Julio. (1971): «Algunos aspectos del cuento», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.255, marzo, 403-406. Recurso web, disponible en el enlace: https://www.ingenieria.unam.mx/dcsyhfi/material_didactico/Literatura_Hispanoamericana_Contemporanea/Autores_C/CORTAZAR/ALGUNOS.pdf , visto por última vez el 29/01/2022.
- Cortázar, Julio. (1982): «El sentimiento de lo fantástico», conferencia dictada en la UCAB, Recurso web, disponible en el enlace: <http://recursos.ort.edu.ar/static/archivos/docum/831649/131393.pdf> , visto por última vez el 15/02/2022.
- Cortázar, Julio. (1983): Entrevista en la librería *El juglar*, *Youtube*, Disponible en el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=2bOIV-04-3I&t=1541s&ab_channel=ElJuglarArteycultura , visto por última vez el 14/06/2022.
- Cortázar, Julio. (1994): «Notas sobre la Novela Contemporánea», *Obra Crítica 2*, Madrid: Alfaguara, 143-150.
- Cortázar, Julio. (1994): «Teoría del túnel», *Obra crítica 1*, Madrid: Alfaguara, 86-87.
- Cortázar, Julio. (2004): *Los premios*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2006): «Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar», *Obras completas 6*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 399-422.
- Cortázar, Julio. (2011): «Reunión», *Julio Cortázar, Obras Completas*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 568-581.
- Cortázar, Julio. (2011): *Julio Cortázar, Obras Completas*, «La autopista del Sur», Barcelona: Galaxia Gutenberg, 529-552.

- Cortázar, Julio. (2013): *Julio Cortázar, Clases de literatura, Berkeley, 1980*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Cortázar, Julio. (2013): *Clases de Literatura. Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Curtius, Ernst Robert. (1995): *Literatura europea y Edad Media latina*, v.1, Fondo de cultura económica de España, Madrid (Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre trad.).
- Dobák-Szalai, Zsuzsanna. (2012): «Cortísimos viajes. La literatura de viaje en el género del microrrelato». *Lejana. Revista crítica de narrativa breve*, n.5, 1-12. Recurso web, disponible en el enlace: <https://ojs.elte.hu/index.php/lejana/article/view/49/42> , visto por última vez el 31/10/2022.
- Domínguez, Carmen. (1991): «*Historias de cronopios y de famas: El placer del juego*», *Cincinnati Romance Review*, v. X, 35-43.
- Durán, Manuel. (1965) «Julio Cortázar y su pequeño mundo de cronopios y famas», *Revista Iberoamericana*, v. XXI, n.59, Enero-Junio, 33-46.
- Echenique, Alfredo Bryce. (1999): «Cortázar, el cuentista», *Monteagudo*, 3ª Época, n. 4, 27-29.
- Eco, Umberto. (1980): *Il nomen della rosa*, Bompiani.
- Eco, Umberto. (1992): «*Intentio lectoris*. Apuntes sobre la semiótica de la recepción», *Los límites de la interpretación*, Barcelona: Editorial Lumen, 23-46.
- Eliade, Mircea. (2001): *El mito del eterno retorno*, Buenos Aires: Emecé.
- Escudero-Alie, Maria Elviera Luna. (2001): «Una lectura existencialista del primer Cortázar», *Quaderni ibero americani: Attualità culturale della Penisola Iberica e dell'America Latina*, n. 89, 65-71.
- Escudero-Alie, María Elvira Luna. (2006): «Alienación, soledad y solidaridad en *La autopista del Sur*, de Julio Cortázar», *Konvergencias, Filosofía y Culturas en diálogo*, Año I, n.3,

septiembre. Recurso web, disponible en el enlace:

<http://www.konvergencias.net/lunaescudero40.htm>, visto por última vez el 20/10/21.

Espinar Frías, Myriam; Porras, Ángel Esteban. (1996): «Reunión de Cortázar: una escatología de la revolución», *Encuentros con Julio Cortázar, Conversaciones de famas y Cronopios*, Murcia: edición de Compobell, 211-218.

Espinosa Cisneros, Omar. (2012): *El cómplice. El perseguidor. Arte y poética en Julio Cortázar*. Ediciones medianoche.

Ferrer, Carolina. (2000): «Cortázar cuántico», *Revista de Humanidades* (Santiago, Chile), n.17, 115-126.

Filinich, María Isabel. (1998): «Tiempo, espacio y percepción en La autopista del sur, de Julio Cortázar», *Crítica del texto*, I / 1, 407-422.

Filinich, Maria Isabel. (2010): «La procedencia incierta de la voz narrativa (a propósito de *las babas del diablo* de Júlio Cortázar)», *UNED. Revista Signa*, n. 19, 255-272.

Ford, Aníbal. (1966): «Los últimos cuentos de Cortázar», *Mundo Nuevo*, n.5, 81-84.

Francisco Javier, Capitán Gómez. (2008): «Orfeo y Eurídice en un relato de Julio Cortázar». *Amaltea: revista de mitocrítica*, 171-198.

Gambetta, Aida Nadi. (1996): «Julio Cortázar, homo ludens», *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, v.1, n.6-7-8, 67-88.

García Martín, Pablo J. (2014): «Los cronopios: génesis y rasgos», *Sur: Revista de literatura*, n.4, 80-86.

Gerard Genette, (1989): *Figuras III*, Barcelona: Editorial Lumen.

Gilroy, Dan. (2019): *Velvet Buzzsaw* (película).

- González Echeverría, Roberto. (1971): «*La Autopista del sur* and the Secret Weapons of Julio Cortazar's Short Narrative», *Studies in Short Fiction*; v.8, n.1. Winter, 130-140 (Mi traducción).
- González Molina, Óscar Javier. (2011): «Julio Cortázar: la imposición del presente o la impostura de la memoria», *La Colmena*, n. 70, abril-junio, 18-25.
- González Riquelme, Andrés. (2003): «La máquina musical en *El perseguidor* de Julio Cortázar», *Acta literaria*, n.28, 33-44.
- González, Aníbal. (1997): «Revolución y alegoría en *Reunión* de Julio Cortázar», *Los ochenta mundos de Julio Cortázar. Ensayos*. Burgos, Fernando (coord.), Madrid: Edi-6 S.A., 93-110.
- Goodman, Nelson. (1980): «Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony», *Critical inquiry*, v.7, n.1, on narrative, autumn, 103-119 (mi traducción).
- Gordon, Samuel. (1989): *El tiempo en el cuento hispanoamericano. Antología de ficción y crítica*, México: UNAM, ed. de S. Gordon.
- Goya y Lucientes, Francisco de. (1820-1823): *Duelo a Garrotazos*. Museo del Prado, disponible en el enlace: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/duelo-a-garrotazos/2f2f2e12-ed09-45dd-805d-f38162c5beaf?searchid=0652119f-ddcb-b72f-2f91-eb5bb0d95ea6> , visto por última vez el 01/02/2022.
- Guevara, Ernesto. (1985): *Pasajes de la guerra revolucionaria*, Editorial de Ciencias Sociales. Recurso web, disponible en el enlace: <http://www.cubanamera.org/Documentos/Pasajesdelaguerrarevolucionaria.pdf> , visto por última vez el 14-09-2021.
- Guevara, Ernesto. (1994): *Mi primer gran viaje*. Buenos Aires: Seix Barral.

- Guevara, Ernesto. (2011): *El socialismo y el hombre en Cuba*. La Habana: Ocean sur, en el enlace: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191016042156/el_socialismo_y_el_hombre_en_cuba.pdf, visto por última vez el 14-09-2021.
- Gutiérrez Baños, Fernando. (2017): «La figuración marginal en la baja Edad Media: Temas del mundo al revés en la miniatura del siglo XV», *Archivo español de arte*, v.LXX, n.278, junio, 143-162.
- Gutiérrez, Francisco Javier. (2017): *Rings* (película).
- Harss, Luis. (1975): «Julio Cortázar o la cachetada metafísica», *Los nuestros*, Buenos Aires: Sudamericana, 258.
- Hartman, Joan. (1969): «La búsqueda de las figuras en algunos cuentos de Cortázar», *Revista Iberoamericana*, v.35, n.69, 539-549.
- Henriksen, Zheyli Mariana. (1990): *Tiempo sagrado y tiempo profano en Borges y Cortázar*. University of California, Davis ProQuest Dissertations Publishing.
- Houvenaghel, Eugenia; Monballieu, Aageje. (2008): «El eterno retorno de la mujer fatal en *Circe* de Julio Cortázar», *Bulletin of Hispanic Studies*, v. 85, n. 6, 853-866. Versión traducida, vista por última vez el 21/09 y disponible en: https://www.academia.edu/48026649/El_eterno_retorno_de_la_mujer_fatal_en_Circe_de_Julio_Cort%C3%A1zar
- Huici, Norman Adrián. (1992): «El mito y su crítica en la narrativa de Julio Cortázar», *Cauce*, n. 14-15, 403-417.
- Irving, John. (1998): *The Haydn quartets*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Juan-Navarro, S. (2021): «Julio Cortázar: el despertar de una consciencia histórica», *Revista Contextos*, n.48, septiembre, 1-21. Disponible en el enlace:

- <http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1586/1643> ,Visto por última vez el 27/07/2022.
- Krauss de Vilhena, Flavia Braga. (2010): «La libertad de Cortázar entre la lingüística y la literatura», *DARANDINA revisteletrônica*, 2010, v.1, n.2, 1-15. Recurso web, disponible en el enlace: <https://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/artigo22.pdf> , visto por última vez el 28/03/2022.
- Levis de Aconcia, Noemí Cohen; Zak de Goldstein, Raquel; Jallínsky, Susana. (1995): «El sueño de una pasión. Acerca del cuento de Julio Cortázar *El otro cielo*». *Revista Uruguaya De Psicoanálisis*, n.82, 89-100. Recuperado a partir de <http://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/1381>
- Llácer, Eusebio. (1994): «Relaciones espacio-temporales en tres cuentos de Cortázar: *La autopista del sur*, *Las babas del diablo*, *Cartas a mamá*», *Escritura*, v.XIX, n.37-38, Caracas, enero-diciembre, 69-75.
- Llairó, Antònia. (2013): «Cortázar y los sueños», *Temas de psicoanálisis*, n. 5, Enero, 1-7.
- López Aguilar, Enrique. (1987): «Cortázar: amor, juego, utopía y la teoría del azar y la necesidad», *Texto crítico*, año XIII, n.36-37, 123-136. Recurso web, disponible en el enlace: <https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/7155/19873637P123.pdf?sequence=2&isAllowed=y> , visto por última vez el 21/03/2022.
- López Calahorro, Inmaculada. (2009): «Laberintos de tiempo y arena. Francisco Ayala, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar», *Amaltea, revista de mitocrítica*, v.1, 157-171.
- Madero Prado, Vilma. (1976): «La isla al mediodía de Júlio Cortázar», *Ceiba*, v. 5, n. 8, 53-60.
- Martínez Andrade, Marina. (1993-1994): «Asalto a lo insólito en *Historias de cronopios y famas*», *La experiencia literaria*, invierno, 39-45.

- Martínez Arias, Jack D. (2015): «Pendiendo de la maquinaria: autos y hombres en *La autopista del sur* de Julio Cortázar», *A Contra Corriente, A Journal on Social History and Literature in Latin America*, v.12, n. 3, Spring, 220-239.
- Más, Ramón. (1972): *El desarrollo literario de Julio Cortázar*, The Florida State University ProQuest Dissertation Publishing.
- Mateo-Seco, Lucas F. (2002): «La escatología en San Agustín», *XXII Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*, Servicio de publicaciones de la universidad de Navarra (César Izquierdo ed.), 2002, 327-352.
- Mavridis, Spyros. (2016): «A rey muerto, rey puesto: la emersión de Dioniso detrás de la figura del minotauro en *Los reyes* de Julio Cortázar», *Estudios y homenajes hispanoamericanos IV*, Madrid, Ediciones del Orto, 249-257.
- Meyerhoff, Hans. (1965): *Time in Literature*, Berkeley: University of California Press.
- Morello, Marcelo. (2006): «Julio Cortázar Quotes on Normal and Abnormal Movements: Magical Realism or Reality?», *Movement Disorders* v.l. 21, n. 8, 1062-1065 (Mi traducción).
- Nakata, Hideo. (2005): *The Ring Two* (película).
- Noguerol Jiménez, Francisca. (1994): «Inversión de los mitos en el microrrelato hispanoamericano contemporáneo», *Las formas del mito en las literaturas hispánicas del siglo XX*, Luis María Gómez Canseco (ed.lit), Huelva: Universidad de Huelva publicaciones, 203-218.
- Noguerol Jiménez, Francisca. (1994): «Julio Cortázar: en busca del otro cielo». *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*, Juan Bargalló Carreté (coord.), Ediciones alfar, 237-249.
- Noguerol Jiménez, Francisca. (2015): «La minificción y lo grotesco, una pareja bien avenida». *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*, Ottmar Ette; Dieter Ingenschay; Friedhelm

- Schmidt-Welle; Ferran Valls i Taberner (Corrds.), Madrid: Iberoamericana Vervuert, 139-154.
- Núñez Hernández, Braian Stee; Pabón Fonseca, Jehison Alexander. (2013): *Homo ludens vs homo sapiens en Historias de cronopios y de famas* (monografía: Augusto Palencia, Mario, Dir.), Bucaramanga: Facultad de ciencias humanas, Escuela de filosofía.
- Orloff, Carolina. (2013): *The Representation of the Political in Selected Writings of Julio Cortázar*, NED-New edition (mi traducción).
- Ovares, Flora; Rojas, Margarita. (1999): «Espacios de tránsito en los cuentos fantásticos de Julio Cortázar», *Letras*, v.1. n.31, 5-23.
- Park, Sae-Yie. (2005): «Un encuentro a deshoras: discurso y tiempo en *Deshoras*, de Julio Cortázar», *Especulo: revista de estudios literarios*, n.29. Disponible en el enlace <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/deshoras.html> , visto por última vez el 31/10/2022.
- Pellicer, Rosa. (2004): «Parodia y paradero: Los astronautas de la cosmopista de julio Cortázar y Carol Dunlop», *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, Monterrey: México, n. 17, 33-47.
- Pérez de Tudela, Rocío Oviedo. (2014): «Imagen del tiempo. *Prosa del observatorio* y otros escritos de Cortázar», *Rassegna iberistica*, v.1, n 101, 81-98.
- Pérez-Abadín Barro, Soledad. (2010): *Cortázar y Che Guevara, Lectura de Reunión*, Bern: Peter Lang AG.
- Pérez-Rioja, José Antonio. (2003): *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid: Editorial Tecnos.

- Peris Blanes, Jaume. (2012): «De happenings, saxofonistas y guerrilleros. Metáforas de creación y politización de la estética experimental de Julio Cortázar», *Les Ateliers du SAL*, 1-2, 241-255.
- Péris Blanes, Jaume. (2014): «Reunión de Julio Cortázar: reescritura y conflicto de poéticas en el debate sobre el intelectual en la revolución», *Hispanófila*, n. 172, diciembre, 143-159.
- Pillard-Verneuill, Maurice. (1999): *Diccionario de símbolos, emblemas y Alegorías*, Barcelona: Obelisco.
- Pinheiro Machado, Roberto. (2003): *La estética del absurdo en la narrativa hispanoamericana: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y José Donoso*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Preciado Núñez, Maria Cristina. (2014): *Figura. Una poética de la imagen en la escritura de Julio Cortázar*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Prego, Omar. (1985): *La fascinación de las palabras. Conversaciones con Julio Cortázar*, Barcelona: Mario Muchnik Editores, 141-142.
- Propp, Vladimir. (2009): *Morfología del cuento ruso*, Madrid: Ediciones Akal.
- Ralón, Laureano. (2016): «Cortázar y la técnica: Continuidades y discontinuidades en la autopista del sur», *Babedec*, v.6, n.11, 42-64.
- Ramírez Mola, Pedro. (1978): *Tiempo y narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez (Biblioteca románica hispánica. II. Estudios y ensayos)*, Gredos.
- Ricoeur, P. (1980): «Narrative Time», *Critical Inquiry*, v. 7, n.1, On Narrative, Autumn, 169-190 (mi traducción).
- Ricoeur, P. (2001): *La metáfora viva*, Madrid: Ediciones Cristiandad (trad. Agustín Neira).

- Ricoeur, Paul. (2004): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul. (2008): *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Ricoeur, Paul. (2009): *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Rios Pinheiro Passos, Cleusa. (2012): «Julio Cortázar: *theatrum mundi* y la tradición literaria», *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la AIH*, v.6, 536-541.
- Riva, Sabrina. (2007): «Los motivos recurrentes y la serialización de los relatos en *Bestiario* de Julio Cortázar», *Anmal electrónica*, n.23, 61-71.
- ROAS, David. (2008): «El microrrelato y la teoría de los géneros», Andres-Suárez, I. y Rivas, A. (eds.). *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia: Menoscuarto, 47-76.
- Roas, David. (Ed). (2010): *Poéticas del microrrelato*, «Sobre la naturaleza esquiva del microrrelato», Madrid: Arco/libros, 9-42.
- Ros Soriano, María Carmen; Polo García, Victorino. (1990): «El carácter de literatura desmontable y reutilizable en los cuentos de Cortázar», *Anales de filología hispánica*, v.5, 243-253.
- Rubio Angulo, Jaime. (2005): «El don del ser. La poética en la obra de Paul Ricoeur», *Universitas Philosophica*, v. 22, n.44-45, junio-diciembre, 105-124.
- Ruiz de Elvira, Antonio (Trad.). (1983): *Metamorfosis* (Ovidio), Barcelona: Editorial Bruguera.
- Sánchez Sánchez, Manuel Antonio. (1999): *Un sermonario castellano medieval: el ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Tomo I, Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Santos, Blanca. (2021): «Esto lo estoy tocando mañana: poética del tiempo y de la eternidad en *El perseguidor* de Julio Cortázar», *Estudios filológicos*, n.68, 251-258.

- Sariols Persson, Deerie. (2012): «Un tigre, dos tigres... Lo antiguo y lo nuevo en los bestiarios de Jorge Luis Borges y Julio Cortázar», *Cuadernos del CILHA*, v. 13, n. 16, 43-59.
- Schwartz, Marcy E. (1996): «Cortazar's Plural Parole: Multilingual Shifts in the Short Fiction», *Romance Notes*, v.36, n. 2, Winter, 131-137 (Mi traducción).
- Serra Salvat, Rosa. (2011): «El significado mítico de *La noche boca arriba*», *Huellas del mito prehispánico en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana Vervuet, 299-312.
- Silva Costa, Júlia Morena. (2007): «Movimentos da performance em *A auto estrada do sul*, de Julio Cortázar», *Revista de Letras*, v. 47, n. 2, 159-168 (Mi traducción).
- Soler Serrano, Joaquín. (1977): «Entrevista a Julio Cortázar», *Youtube*, disponible en el enlace: https://www.youtube.com/watch?v=C0nW-OTzvIw&ab_channel=biorges1 , Visto por última vez el 21/01/2022
- Sosnowski, Saul. (1973): *Julio Cortázar. Una búsqueda mítica*, Buenos Aires: Ediciones Noé.
- Sosnowski, Saúl. (2000): «Cortázar, necesario», *Orbis Tertius*, 4 (7), 187-196. Recurso web, disponible en el enlace: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2845/pr.2845.pdf , visto por última vez el 24-04-2022.
- Standish, Peter. (2001): *Understanding Julio Cortázar*. University of South Carolina Press (mi traducción).
- Tischler, Sergio. (2010): «La memoria va hacia adelante. A propósito de Walter Benjamin y las nuevas rebeldías sociales», *Constelaciones. Revista de teoría crítica*. v.2, 38-60.
- Todorov, Tzvetan. (1970): «Las categorías del relato literario», *L'analyse structurale du recit*, *Communications*, n.8, Buenos aires: Editorial tiempo contemporáneo, 155.

- Torres Amat, Félix (trad.). (1950): *Sagrada Biblia*, Buenos Aires: Antonio Rocca, Obb.tit. de augusta y vic. Gen.
- Valette, Eric. (2003): *One Missed Call* (película).
- Vallejo, Raúl. (2014): «Cortázar, Revolu-cronopio-nario», *Kripus, Revista andina de letras*, 36, II semestre, 25-46.
- Verbinski, Gore. (2002): *The Ring* (película).
- Viñas Piquer, David. (1971): «Los premios»; «Rayuela», *De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Ediciones Siglo XX, 122-132; 199-211.
- Viñas Piquer, David. (2002): *Historia de la crítica literaria*, Barcelona: Ariel literatura y crítica.
- Walker, Thomas. (1967): «Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History», *Journal of the American Musicological Society*, v.21, n. 3, 300-320.
- Yurkievich, Saul. (1980): «Borges/Cortázar: mundos y modos de la ficción fantástica», *Revista Iberoamericana*, v. XLVI, n.110-111, 153-560.
- Zunino, Dhan. (2005): «Cortázar y los subtes. Juegos de espacios y tiempos en los subterráneos de Buenos Aires», *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, n.2. Recurso web, disponible en enlace: <http://www.bifurcaciones.cl/002/Zunino.htm> , visto por última vez 1/11/2022.