

LA CIRCULACIÓN INFINITA DEL TIEMPO EN LA OBRA LITERARIA

ZSUZSANNA DOBÁK-SZALAI

Universidad Eötvös Loránd de Budapest
Departamento de Español
Múzeum körút 4/C
H-1088 Budapest
Hungria
eltespanyol@freemail.hu

Abstract: According to Octavio Paz, the passage of time seems cyclical to primitive people: life repeats the same acts in an eternal cycle, and we humans are reborn in this endless flow. However, after a certain degree of literary evolution, people begin to view time as linear and their own lives as inevitably finite. Art is, however, the place where this lineal time-stream dissolves, shows different structures and intermixes. But why are authors not satisfied with the concept of a lineal time-stream, and why do they find the concept of a looped timeline so alluring? And how can one convey the never-ending circle of time in the closed, stand alone world of a literary work, and what techniques can allow him to achieve the unachievable: to contain infinity in something finite? This study examines how Paz's mystical cyclical view of time acts in numerous novels of Julio Cortázar.

Keywords: time, closure, circle, Octavio Paz, Julio Cortázar

Introducción: tiempo y clausura

El concepto del tiempo gana en la literatura moderna—y postmoderna—un papel cada vez más grande. La ruptura de la linealidad temporal es una estrategia que tiene la función de complicar el discurso, desautomatizar la lectura y perder al lector en el enredo del texto. Los artistas hacen esfuerzos para llegar a un conocimiento más auténtico porque el mundo conocido por la razón no es más que nuestra idea sobre el mundo. Es decir, hay un abismo enorme entre las cosas y nuestro conocimiento sobre éstas. En la literatura, los autores intentan establecer un contacto directo con las cosas, representar

la realidad simultánea a través del lenguaje, traspasando su carácter sucesivo y creando una nueva realidad lingüística; creando, con signos, realidades. Su propósito es “expresar artísticamente lo que es inexpresable en términos lógicos”.¹ Dando un paso más hacia el tema actual de este trabajo es preciso examinar esta particular expresión artística en el ámbito de los cuentos.

El cuento es una apertura hacia un mundo simbólico o trascendental; es como una criatura en embrión, representa una totalidad en el episodio, y “proyecta su significación más allá de su breve anécdota”.² Es el modelo finito del mundo infinito, y justamente su finitud es lo que demuestra su irrealidad.³ Con las palabras de Marco Kunz: “La literatura confiere al mundo los desenlaces de que carece”.⁴

Barbara Herrnstein Smith dice que la estructura dramática de introducción, complicación, climax y resolución es la estructura de “any temporally organized work of art from short story to sonata”.⁵ Según la teórico existe una relación muy profunda entre la estructura y la clausura de una obra, puesto que el cierre completa la estructura. “The sense of closure is a function of the perception of structure”.⁶ La clausura provoca en el lector la experiencia de la integridad, coherencia y estabilidad. Marco Kunz define “la clausura de una obra literaria como su capacidad de aparecer como unidad formal y semántica cuya cohesión interna permite que el lector experimente el texto como conjunto suficientemente completo para prestarse a interpretaciones coherentes”.⁷ Por la clausura se presenta la obra como acabada, como un conjunto coherente, una unidad artística. Pero la clausura es sólo una potencialidad del texto que tiene que actualizar el lector,⁸ y por eso tenemos que distinguirla tanto del cierre como del desenlace. Siguiendo la termino-

¹ J. Alazraki: *En busca del unicornio: Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid: Gredos, 1983: 74.

² J. M. Pozuelo Yvancos: *Ventanas de la ficción—Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona: Península, 2004: 67.

³ *Ibid.*: 70–71: “El arte es esa forma de irrealidad que cierra, que corona, que suplanta o emblematiza, en un episodio finito, en un espacio simbólico concreto, la vida amorfa, que conocemos mejor precisamente gracias a ese modelo.”

⁴ M. Kunz: *El final de la novela: teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española*, Madrid: Gredos, 1997: 102.

⁵ B. H. Smith: *Poetic Closure: A Study of How Poems End*, Chicago: The University of Chicago Press, 1968: 35.

⁶ *Ibid.*: 4.

⁷ M. Kunz: *El final... , op.cit.* : 107.

⁸ *Idem.* “La clausura es para nosotros ante todo una potencialidad del texto, una posibilidad intrínseca que cada lector individual tiene que actualizar.”

logía de Kunz, el cierre es “el último segmento antes del vacío que sigue al punto final?”⁹ que no tiene por qué coincidir con el desenlace, es decir, con los últimos sucesos de la trama.¹⁰

La estructura puede ser continuada hasta lo infinito pero la obra no, por eso necesita una ruptura rítmica o temática, una modificación en la estructura, que es la clausura.¹¹ Como ejemplo cito al poeta húngaro, Sándor Weöres y su poema que se titula “La sombrilla perdida” (“Az elveszített napernyő”).¹² El poema nos muestra el proceso cómo la sombrilla regresa a la naturaleza, se descompone y vuelve a formar parte de la circulación infinita de la vida. La fluidez de la obra encubre al lector y le hace participar en este círculo vital hasta el final, cuando Weöres rompe la circulación con un corte tipográficamente reforzado y con una estrofa aparte que, prácticamente, bota al lector del poema y le devuelve a la realidad. Ésta es una de las muchas posibles estrategias para cerrar una obra y hacer salir a su lector.

De vuelta a las raíces

Según la teoría de Octavio Paz,¹³ el arquetipo temporal de la sociedad primitiva es cíclica: considera el pasado como el origen y el paso del tiempo como la repetición rítmica del pasado intemporal. Esto no sólo provoca la sensación de la regularidad, de la existencia de una norma, sino también duplica al sentido del futuro: es el fin de los tiempos pero, a la vez, la resurrección, el nuevo comienzo. De esta manera el tiempo es infinito e impersonal en la vida ritual primitiva, frente al arquetipo moderno occidental que percibe el tiempo como algo finito y personal. Paz dice que el cristianismo rompió el arquetipo cíclico, diciendo que las cosas pasan sólo una vez, que el paso del tiempo es irreplicable, pero todavía existía la fe en la vida celestial eterna e infinita. La concepción moderna carece de esta fe, así que no le queda más

⁹ *Ibid.*: 29.

¹⁰ *Ibid.*: 41: “Conviene distinguir claramente el enunciado final del discurso, el *cierre*, del desenlace. . . conjunto de los sucesos últimos de la historia narrada (y más específicamente de la trama).”

¹¹ Con las palabras de B. Smith: *Poetic. . . , op.cit.* : III: “When a principle of sequential structure does not imply its own termination point, closure must be secured either through special terminal features or through some other structural principle.”

¹² S. Weöres: ‘Az elveszített napernyő’ [‘La sombrilla perdida’], in: S. Weöres: *Egybegyűjtött írások II.*, Budapest: Magvető, 1975: 239–251.

¹³ O. Paz: *Los hijos del limo—Del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1990.

que un tiempo finito que se va continuamente hacia un futuro inalcanzable, y, como la perfección reside en el futuro, nunca podemos alcanzarla y siempre quedamos insatisfechos. El hombre moderno busca el tiempo cíclico, es decir, mítico en la poesía, en la literatura, en el arte; y su instrumento más destacado es la repetición, “la única arma de que dispone nuestra finitud para conquistar cierta persistencia.”¹⁴

El cuento de Julio Cortázar titulado “La noche boca arriba” es interpretable como la realización del regreso del hombre moderno al arquetipo primitivo. La narración comienza en un plano temporal contemporáneo, pero muy poco definido. Sabemos precisamente que estamos a las nueve menos diez de la mañana, pero no sabemos el día, el mes, el año, ni sabemos dónde estamos. Pero el indicio más sobresaliente de la generalidad del texto es que el protagonista no tiene nombre, o, mejor dicho, el narrador nunca le nombra, diciendo: “y él— porque para sí mismo, para ir pensando, no tenía nombre.”¹⁵ El narrador ve desde fuera al protagonista, pero eso no le impide que relate los sucesos desde la perspectiva del motociclista, y que nos informe de los pensamientos más íntimos del protagonista. La quiebra del orden cotidiano llega en forma de un accidente de moto—acontecimiento nada fantástico—, en el cual el protagonista—que es el focalizador de la narración retrospectiva en tercera persona—queda herido, es transportado a un hospital y llega a ser operado.

La segunda realidad entra por una situación onírica, en forma de una pesadilla, que no desvanece al despertar, sino prosigue en cada momento de dormirse de nuevo. El protagonista se reconoce en el sueño como un moteca, huyendo de los aztecas que quieren matarle en marco de un sacrificio ritual. El epígrafe que precede al cuento anticipa esta segunda realidad con la mención de la guerra florida, lo que ayuda a reconocer el segundo plano temporal como la época precolombina, es decir, en la sociedad primitiva a la cual se refiere Paz. Desde este momento los estados de vigilia y sueño alternan, y gracias a ello también vamos entrando y saliendo de un plano temporal en otro. Los dos planos son en la misma medida reales, verosímiles y palpables. En los dos mundos vemos ciertos procesos sensitivos: el protagonista ve y oye su alrededor en ambos planos, pero en la realidad primera predominan las voces y los sabores, mientras que en la segunda los olores. Justamente la

¹⁴ P. Ramírez Molas: *Tiempo y narración—Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*, Madrid: Gredos, 1978: 148.

¹⁵ J. Cortázar: ‘La noche boca arriba’, in: *Obras completas I, Cuentos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2003: 505.

actuación del olfato es lo que le molesta al enfermo en su pesadilla: le parece curioso y excepcional su sueño, porque es demasiado verosímil por el olor a pantano, a guerra, a miedo y, por fin, a muerte.

Las dos historias se desarrollan paralelamente y culminan en un punto común: el protagonista termina tendido boca arriba en la oscuridad de la noche. El cierre repite los acontecimientos iniciales, tan familiares para nosotros, desde la perspectiva de una persona precolombina, y así parecen completamente absurdos. “Lo que parecía narrado como una ‘pesadilla’... constituye el presente de la narración y el accidente del hombre en la moto... sería la prospección onírica”¹⁶—dice Quintero Marín sobre la inversión final de la realidad. Este cambio de perspectiva nos obliga a reinterpretar la obra. Hay que admitir que la paráfrasis de los acontecimientos anteriores no carece del todo de ironía. Pero el cierre es una vuelta al principio también en otro sentido: es un regreso al título. Los dos elementos del título—*noche* y *boca arriba*—se repiten constantemente durante la obra, y aparecen en ambos planos de la realidad. De ahí la sensación de la incapacidad, de la impotencia, ya que el protagonista está condenado desde los principios—no sólo desde el accidente, sino mucho antes, ya desde el título—a una pasividad completa. No puede moverse, no puede cambiar su postura en la cama, como tampoco puede evitar su muerte. Su impotencia le acompaña hasta el final.

De este modo recibe el lector una clausura múltiplemente cerrada y completa: el protagonista muere y el texto regresa al inicio—y no sólo vuelve hasta el incipit sino incluso retorna hasta el título. Además, sabemos de Barbara Smith, que la repetición de las palabras clave en la clausura genera una conclusión sumativa, y refuerza la validez y la autoridad de la obra. Entonces ¿por qué se siente el lector tan perturbado? Entre los factores inquietantes de la obra cabe también la interpretación según la teoría de Octavio Paz: el protagonista regresa al mundo primitivo, al arquetipo temporal circular, para huir de la muerte definitiva e inapeable al tiempo ritual que conoce la muerte no sólo como fin, sino también como nuevo comienzo. Entonces lo que nos falta, es la mención de la resurrección, para que nos tranquilicemos. Pero precisamente esto es lo que Cortázar quiere evitar: la quietud contenta del lector al final de la lectura.

¹⁶ M. C. Quintero Marín: *La cuentística de Julio Cortázar* (tesis doctoral), Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1981: 174.

La serpiente mordiéndose la cola

El cuento “Las armas secretas” pertenece también a la clase de literatura que resiste a la lectura automatizada porque no se explica directamente.¹⁷ La narración parece seguir el orden cronológico, pero hay varias repeticiones, suspenses, saltos temporales, alusiones sin referencia comentada, etc. El lector se pierde cada vez más, sabe, que hay algo, de lo que no se habla, y no viene la explicación, hasta el final, cuando se aclara todo. Pero ¿se aclara todo de verás? Según mi opinión, el cierre tiene doble función. Primero, nos advierte que el tiempo se cierra en un círculo y, segundo, deja salir a los lectores de este círculo. La última conversación de Roland y Babette sugiere que el asesinato también va a repetirse, pero los lectores ya no lo ven. El tiempo del relato no termina con la clausura, sigue en una forma circular, de la que no se puede salir. Tanto el abuso sexual como el asesinato se repiten una y otra vez, hasta lo infinito. El cuento muestra sólo la primera repetición, cuando el círculo se cierra, pero el fin abierto no sólo sugiere una continuación, sino también una repetición infinita.

“Y el círculo se irá cerrando,”¹⁸ dice Pierre en la obra, hablando aparentemente del círculo de los amigos. Los motivos recurrentes que generan este círculo son los falsos recuerdos de Pierre: la escopeta, Enghien, la melodía de Schumann, la bola de vidrio en la escalera y las hojas secas. Todos estos elementos se refieren al pasado de otra persona y, a la vez, a su propio futuro. Las analepsis y prolepsis confluyen, las retrospecciones son al mismo tiempo anticipaciones. El motivo que primero aparece es la escopeta de doble caño—elemento relacionado con el título—, y el que por último, son las hojas secas. Así la imagen de la muerte da un marco a los acontecimientos pasados-futuros. El hecho de que los recuerdos son de otra persona alude a un cambio de identidad. Los primeros signos de este cambio aparecen en el espejo, motivo importante en cuanto a todo tipo de duplicaciones, multiplicaciones y reflejos, sean espaciales o temporales. “El espejo del armario le devuelve su sonrisa, obligándolo como siempre a recomponer el rostro, a echar hacia atrás el mechón de pelo negro que Michèle amenaza cortarle.”¹⁹ La ambigüedad del espejo es que el reflejo es y no es idéntico con

¹⁷ Sobre la literatura neofantástica que no se explica directamente, está abierta a la interpretación y es inagotable, ver J. Alazraki: ‘Para una poética de lo neofantástico’, in: *En busca...*, *op.cit.* : 15–72.

¹⁸ J. Cortázar: ‘Las armas secretas’, in: *Obras completas, op.cit.* : 371.

¹⁹ *Ibid.*: 364.

la persona reflejada. El espejo hace posible vernos desde fuera, posibilita la autorreflexión y así puede dar paso al distanciamiento de la propia personalidad. Ramírez Molas afirma en cuanto a la metáfora del espejo que “traduce más fielmente la radical diversidad de lo idéntico, es decir, la diversidad del tiempo pretérito y del tiempo futuro que cuajan en el instante presente.”²⁰

Otro elemento importante que aparece en la parte citada es el acto de cortar el pelo, lo que está profundamente cargado de la connotación bíblica de Sansón y Dalila. Pero en este caso el hombre no pierde nada en el negocio: solicita el cuerpo de la mujer, pero lo que da en cambio, su pelo, no le va a faltar. El pensamiento de un negocio desequilibrado con el cuerpo femenino es la primera alusión a la violación de la mujer. La agresividad le agarra siempre cuando vienen los recuerdos del otro, y se va creciendo con el proceso de su cambio. Primero sólo le muerde la boca a Michéle y, por fin, la nombra perra y la viola. Los pasos del cambio aparecen reflejados en el espejo: su imagen se aleja cada vez más de sí mismo, hasta que su reflejo en el espejo le impone la visión de las hojas secas en su cara, es decir, su propia muerte.

Pero, teniendo en cuenta el hecho del cambio de identidad, surge la cuestión, ¿hasta qué punto Pierre es culpable? ¿Podemos culparle por formar parte de un círculo de donde ninguno de los personajes puede salir? Ni siquiera Babette y Roland, a pesar de su objetividad aparente: dejaron de ser observadores de la vida de Michéle y entraron en el círculo asesinando al violador, interviniendo así en los acontecimientos. Y más, ellos son los únicos que forman parte de este círculo por propia voluntad. Ellos decidieron intervenir y actuaron. Pierre entró de una manera mucho más pasiva en este círculo, simplemente enamorándose de Michéle, figura central de la trama infinitamente repetida. Entra en una trampa, en una ‘ratonera’, como dice el texto. No entiende nada de lo que le pasa, pero intenta luchar contra su cambio, contra sí mismo. La chica se compara con una gata, mientras que Pierre se relaciona con un ratón. Esto sugiere que la víctima verdadera es el hombre—como en la historia de Sansón y Dalila—, preso de la vida fatal de la mujer.

En este giro incesante también Michéle pierde su identidad, deja de ser una mujer concreta, se generaliza, es como “un retrato anónimo”²¹ es el centro de este círculo. Aquí se puede observar la tragedia de la mujer y del hombre. Michéle es el prototipo de la mujer, símbolo de la fertilidad y de la maternidad, mientras que Pierre llega a ser el prototipo del hombre que

²⁰ R. Molas: *Tiempo...*, *op.cit.* : 161.

²¹ J. Cortázar: ‘Las armas secretas’, *op.cit.* : 368.

desea a la mujer. Los dos cambios son involuntarios y completamente pasivos. Michéle no es una mujer tentadora como Dalila, y tampoco Pierre es un violador malvado. Este chico de 23 años desea a la chica simplemente porque él es hombre y ella mujer. El problema es que Michéle es incapaz de comportarse conforme a su entidad femenina, rechaza su papel de mujer, rompiendo así la circulación normal de las cosas, pero formando a la vez otro círculo, su desdicha infinita que hace desgraciadas a tantas personas cuantas entren en su vida.

El texto mismo nos remite a ampliar el horizonte del análisis a niveles filosóficos, puesto que desde el principio encontramos reflexiones sobre la repetibilidad o irrepitibilidad de las cosas, sobre la excepcionalidad de los actos. “Curioso que la gente crea que tender una cama es exactamente lo mismo que tender una cama, que dar la mano es siempre lo mismo que dar la mano, que abrir una lata de sardinas es abrir al infinito la misma lata de sardinas. ‘Pero si todo es excepcional’, piensa Pierre”²² “Las armas secretas” de Cortázar es un experimento sobre la hipótesis de Paz, según la cual “la modernidad niega al tiempo cíclico... las cosas suceden sólo una vez, son irrepetibles”²³ Al principio Pierre está de acuerdo con eso, pero pronto le entran dudas: “Las mujeres serán siempre las mismas, en Enghien o en París, jóvenes o maduras. Su teoría de los casos excepcionales empieza a venirse al suelo, la ratita retrocede antes de entrar en la ratonera. Pero ¿qué ratonera? Un día u otro, antes o después”²⁴ Por una observación irónica y machista sobre las mujeres Pierre pierde la seguridad en cuanto a su teoría. La figura de la mujer aparece como algo estable, incambiable, eterno. La mujer es la clave de la circulación de la vida. Y en esta circulación vital eterna el paso del tiempo, el antes y después pierden interés.

Después de haber comprobado la circularidad que domina la obra podemos pasar a la segunda función del final, que consiste en botar al lector del cuento que le ha absorbido durante la lectura. La clausura está en su técnica completamente contraria al resto del texto. En toda la obra Pierre es el focalizador, muchas veces también el narrador. El hecho de que el lector ve los acontecimientos sólo desde una única perspectiva, completamente subjetiva y parcial, y la intimidad que todo esto conlleva, absorbe al lector en el mundo del cuento. El texto carece de diálogos directos, y los pocos que aparecen son muy fragmentados, con muchas frases inacabadas; hecho que muestra

²² *Ibid.*: 363.

²³ O. Paz: *Los hijos...*, *op.cit.* : 52.

²⁴ J. Cortázar: *Las armas...*, *op.cit.* : 365.

la incomunicación, la falta de poder expresarse y explicarse. Casi todas las conversaciones giran alrededor de la misma cosa, nunca pronunciada, siempre callada, salvo el último diálogo, muy seco y carente de emociones, que nos revela el secreto de manera casi accesoria. Las palabras de los personajes sugieren más de lo que dicen abiertamente, y estas alusiones se refieren tanto al pasado como al futuro, igual que los falsos recuerdos de Pierre. Frente a la perspectiva única de Pierre, aquí nos encontramos ante una visión externa, la de los personajes secundarios, y en vez del estilo indirecto libre escuchamos un diálogo directo que nos informa abiertamente sobre los detalles callados. Esta técnica no sólo nos ofrece las informaciones necesarias para entender el relato, sino también nos arranca del mundo interior de Pierre y—a la vez—de la circulación de la obra. La clausura de “Las armas secretas” es muy parecida a la estrofa extra de Weöres. Ambas obras son como una serpiente mordiéndose la cola que devora a los lectores durante la lectura y al final los escupe.

El tiempo cíclico en la literatura fantástica

El relato titulado “Circe” trata también de una mujer central alrededor de la cual giran los acontecimientos sin cesar, destruyendo la vida de los hombres que entran en el círculo magnético de la mujer. Pero tanto la figura de la protagonista como las técnicas usadas por Cortázar son muy diferentes, a veces incluso contrarias a las de “Las armas secretas”. Delia se opone a la pasividad de Michéle: no sólo actúa, sino lo hace conscientemente. Encarna el prototipo de la mujer tentadora y malvada, atrae a los hombres sin entregarse, se deja adorar pero es incapaz de amar, sólo quiere dominarles y someterles a sus juegos sucios. Es una figura femenina muy bécqueriana. Su apellido, Mañara que contiene el palíndromo de ‘araña’ y su vestido negro, de luto insinúan la imagen de la mujer araña, la viuda que mata a sus maridos. Ya en la cita inicial de Dante Gabriel Rossetti aparece la imagen del novio muriéndose a los pies de la mujer amada, por culpa de ella.

Delia tiene un toque sobrenatural, a pesar de que no hay nada en concreto en el texto que pueda comprobar esta sugerencia. La sospecha de que Delia sea una bruja procede de varios motivos, como el aislamiento de ella y sus padres, sus extravagancias, sus manías de preparar licores y bombones, su relación curiosa con los animales y sobre todo la muerte enigmática de sus dos novios. El título refuerza enormemente esta sospecha y—como también la cita—reinterpreta el texto desde fuera, conforme a las palabras de Alazra-

ki.²⁵ Circe es una bruja mítica que convirtió a los hombres en animales por medio de elixires y encantamientos, para poder dominarles. Esto explica la afición de Delia a los licores y bombones que son los instrumentos de la tentación que embriagan a los hombres. También razona el hecho de que la rodeen toda clase de animales—gatos, perros, cucarachas, arañas, mariposas, etc.—a pesar de que no la aman e incluso la temen. “Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara. Mario notó una vez que un perro se apartaba cuando Delia iba a acariciarlo. Ella lo llamó. . . y el perro vino manso, tal vez contento, hasta sus dedos”²⁶ Pero los animales tienen otra función más: su muerte anda unida a la muerte de los novios (por ejemplo la del conejo blanco con la muerte de Héctor) y Delia siempre la anuncia previamente (como en los casos del pez y del gato). Y todo esto conduce a chismes.

Con los términos de Quintero Marín,²⁷ la segunda realidad entra, porque Delia viola el orden cotidiano de las cosas con su extravagancia y con las coincidencias sospechosas y esto genera rumores. La acusación de haber matado a los dos novios es pronunciado en indicativo, sin reparo. Este hecho tiene doble función: como veremos, el narrador habla desde la perspectiva de Mario, el tercer pretendiente de Delia, quien ironiza sobre los chismes tomándolos aparentemente ciertos. Pero esta certeza en cuanto a la culpabilidad de Delia proyecta el final, cuando se desvela el engaño y la mala intención de la mujer, a pesar de que no se trate directamente de un asesinato. Pero, al mismo tiempo, los chismes maliciosos empujan a Mario cada vez más cerca a los Mañara, y con esto en las manos de Delia. Mario vive una doble vida, sin pertenecer a ninguno de los dos mundos. La relación entre Mario y los padres de la chica es ambigua, y la conducta de los padres se vuelve más fría frente a Mario cuando el mismo llega a ser novio de su hija, entrando así en un nivel más avanzado del juego. Se nota una leve intención por parte de los padres de avisarle a Mario del peligro, e incluso intentan evitar lo que saben que pasará, pero no llegan a romper la incomunicación. El único diálogo directo que aparece en la obra ocurre entre Mario y el pa-

²⁵ J. Alazraki: *En busca...*, *op.cit.* : 166: “Como un catalizador, el título corrige, desde fuera de la narración, el inevitable desequilibrio a que lo obliga su textura realista.”

²⁶ J. Cortázar: ‘Circe’, in: *Obras completas*, *op.cit.* : 208.

²⁷ Según la hipótesis de Quintero Marín en los cuentos de Cortázar siempre se sobreponen dos realidades. La segunda realidad, que incluye lo fantástico, surge por la violación del orden de la realidad primera. Más detalladamente ver Quintero Marín: *La cuentística...*, *op. cit.*

dre de Delia, y es completamente ambiguo: el padre insinúa que Mario está equivocado en cuanto a Delia y que todo se repetirá otra vez, pero no le advierte nada en concreto. Mientras tanto el chico está tan obsesionado con la idea de salvar a la chica, que no le atribuye importancia a ningún indicio.

Usando los términos de Alazraki,²⁸ al juego serio de Mario de llevar una vida doble se opone el juego de Delia: ella llega a dominar a sus víctimas con sus licores y bombones, mostrando simplemente gratitud a los hombres por su ayuda a través de sus besos, los que ellos confunden con los signos del amor. Las ceremonias de las pruebas son cargadas de erotismo. Siempre transcurren por la noche, en penumbra, en un calor sofocante el cual lo aumentan los licores y bombones. Delia exige que el degustador cierre sus ojos, hecho que ayuda en la concentración, pero que, al mismo tiempo, le pone a la merced de la chica. A ciegas, el novio pierde su capacidad de defenderse y tiene que confiar completamente en la mujer, sin que ella lo merezca. Estos ritos de la degustación son como pequeños actos eróticos, con la excitación creciente de Delia y con su placer al contemplar al novio durante este acto. El punto culminante llega con la última prueba: “Le ofrecía el bombón como suplicando, pero Mario comprendió el deseo que poblaba su voz... sostuvo con dos dedos el bombón, con Delia a su lado esperando el veredicto, anhelosa la respiración... los ojos crecidos... oscilando apenas el cuerpo al jadear... y Delia gemía como si en medio de un placer infinito se sintiera de pronto frustrada.”²⁹ Este singular acto erótico malogrado provoca el llanto loco de Delia y una onda de agresión en Mario, queriendo hacerle callar, casi ahogándola. La decepción de los Mañara muestra que son los padres quienes necesitan un redentor que les quite de encima la carga de su hija monstruosa.

La personalidad antitética de la protagonista es una exigencia del género fantástico. Otras oposiciones en la obra son la destructividad y malicia de Delia contra la intensión redentora de Mario, las sonrisas y risitas de ella durante el proceso de la seducción frente a su llanto final, el mundo completamente solitario de los Mañara en contra del mundo de los demás, etc. Pero el recurso narrativo más importante del texto es la repetición. Delia repite sus ritos para dominar a los hombres, los atrae y los engaña maniáticamente, parece tener una fuerza instintiva por la dominación y destrucción, pero nunca llega a la satisfacción, porque los hombres la dejan en cuanto se dan cuenta de sus juegos y se desengañan. El fracaso repetido de Delia alimen-

²⁸ Sobre el papel y los tipos del juego en la narrativa de Cortázar ver J. Alazraki: ‘«Homo sapiens» vs. «homo ludens» en tres cuentos de Cortázar’, in: *En busca...*, *op.cit.* : 215–232.

²⁹ J. Cortázar: ‘Circe’, *op.cit.* : 219–220.

ta la frustración de la mujer, asegurando así la infinitud de este círculo, de la serie de los novios y del llanto— metáfora de su eterna insatisfacción. De este modo se forma en “Circe” el tiempo circular, igual que en “Las armas secretas”, pero las técnicas narrativas son diferentes.

Aquí tenemos un narrador-testigo que nos cuenta la historia de Delia y Mario retrospectivamente y en tercera persona, desde un punto de vista externo. Sin embargo, a veces llama la atención a su presencia como testigo usando la primera persona singular, e incluso subraya su función de narrador escribiendo en presente, por ejemplo: “Yo me acuerdo mal de Delia.”³⁰ Se trata de un autor implícito representado que es a la vez un narrador homodiegético. Pero permanece anónimo y desconocido durante toda la obra, impidiendo de esta manera la identificación del lector con la voz narrativa. En la mayoría del cuento predomina la perspectiva de Mario, sin embargo el narrador no nos deja olvidar de que se trata de los recuerdos de un testigo al margen de los acontecimientos que está bastante distanciado tanto espacial como temporalmente de los sucesos narrados. El narrador está incierto y es limitado, lo que socava su fiabilidad. Justamente esta distancia entre el narrador y los acontecimientos provoca la ambigüedad básica del cuento, elemento necesario para mantener el equilibrio entre los motivos realistas y fantásticos, conforme a los requisitos del género fantástico según Todorov.³¹

Frente a “Las armas secretas” que absorbe a los lectores en la circulación de la obra, “Circe” sólo nos muestra desde fuera el círculo, para que flotemos entre la realidad y la brujería. Así su final es también muy diferente: no es menester de que nos deje salir, porque no hemos entrado en la obra tan profundamente como en el ejemplo anterior. Basta con ver a Mario saliendo de la vida de la mujer, es decir, el cierre y el desenlace coinciden. Sabemos que Delia irá seduciendo y destruyendo a los hombres. Sabemos que Mario se va, sin matarla, como todos. ¿Morirá, como Rolo y Héctor? Nunca lo sabremos, porque otra característica de la literatura fantástica es el final ambiguo. Pero, como el cuerpo de texto incluye la ruptura necesaria para que salgan los lectores del mundo del cuento, no se trata de una anticlausura ni de una clausura aparte.

³⁰ *Ibid.*: 207.

³¹ Sobre la literatura fantástica ver T. Todorov: *Bevezetés a fantasztikus irodalomba*, Budapest: Napvilág, 2002.

Conclusiones

Acabamos de conocer tres diferentes estructuras temporales y tres distintas técnicas para cerrar las obras. En el primer caso el héroe intentó regresar al tiempo mítico, y el texto mismo también regresó a su inicio, pero el acto del recommienzo no aparece dentro de la trama, sólo en el nivel de la escritura. En el segundo cuento la circulación nunca cesa, pero la ruptura generada por el cierre, el brusco cambio de perspectiva bota al lector del texto. Finalmente, la tercera obra, por las características de la literatura fantástica, no exige una técnica especial para hacer salir a los lectores: por los efectos de distanciamiento el desenlace cumple con ello. Como se ve, la sensación de lo acabado es un problema complejo, de muchos factores, en el cual el número de las posibles variaciones de las estructuras temporales y las clausuras son prácticamente inagotables. Y todo eso en servicio de una realidad alternativa, de la búsqueda de la excepción.