



Revista de Literatura Hispanoamericana

No. 57, Julio-Diciembre, 2008: 66 - 85

ISSN 0252-9017 ~ Dep. legal pp 197102ZU50

Los juegos con el tiempo en algunas novelas y relatos hispanoamericanos

Rosaura Sánchez Vega

Resumen

El objetivo de este estudio es examinar obras narrativas caracterizadas por un novedoso modo de ensamblar el tiempo para establecer las relaciones entre ese ensamblaje y una concepción cualitativa del tiempo que repercuten en las significaciones de los textos tratados. Se examinan tres novelas y tres relatos hispanoamericanos y se determinan los mecanismos textuales del tiempo en cada texto. Sobre la base de teóricos de la modernidad, se concluye que el peso sustantivo otorgado al tiempo incidente sobre las significaciones, deriva de una conciencia crítica modernista sobre el tiempo y del experimentalismo de la vanguardia literaria.

Palabras clave: Ensamblaje del tiempo, concepción del tiempo, conciencia modernista del tiempo.

Playing With Time in Some Hispano-American Novels and Stories

Abstract

The objective of this paper is to examine narrative works characterized by an unusual method for assembling the time in order to establish the relationship between the way of structuring the time and qualitative conception of time that affect the meaning of the analysed literary work. Three novels and three Hispano-American tales are examined and the textual mechanisms of time are determined for each text. Based on modernity theoreticians, a modernist critical conscience is derived regarding time and experimentalism in the literary vanguard.

Key words: Assembling time, concept of time, modernist conscience of time.

Los discursos de la modernidad, filosofía e historia, al detentar la verdad de la razón, fueron los encargados de formular la concepción lineal, progresiva, teleológica del tiempo. La concepción ascendente del tiempo fue una forma de ordenar el mundo y de entretejerlo en el tropo sustantivo de la modernidad: el progreso. El pensamiento moderno, al apoyarse en la noción de progreso entendido como mejoramiento a futuro, tiende a privilegiar la instancia temporal. En términos de Jameson (1995:40) las categorías sobre el tiempo predominaron en la modernidad y las espaciales en la postmodernidad: “el tiempo y la temporalidad, los misterios elegíacos de la *durée* y de la memoria” son temáticas inherentes a textos modernos.

Habermas (1989:114) igualmente se refiere al carácter nuclear del tiempo en la literatura moderna: “el arte moderno en sus formas más subjetivas lleva al extremo la conciencia del tiempo”. Según Paul Ricoeur, como pensador que pone el acento en las relaciones entre tiempo y narración, la novela gravita en torno al tiempo, debido a la correspondencia entre historia o anécdota y tiempo. La literatura hispanoamericana y venezolana no ha escapado al entramado de las metáforas del tiempo. La conciencia modernista impulsa dinámicas experimentales vanguardistas en el modo de ensamblar el tiempo.

Los juegos temporales en la narrativa, se constituyen en un modo de reflexionar sobre el tiempo y de encausarlo por carriles subjetivos. En palabras de Ricoeur (1995:914): “una de las funciones de la ficción es descubrir y explorar algunas de las significaciones temporales que la vivencia cotidiana nivela o hace desaparecer”. La vivencia cotidiana se pliega a la lógica lineal de la temporalidad. Los juegos temporales inusuales fracturan esa experiencia temporal previa de linealidad con nuevas formas de estructurarlo y de concebirlo. Para Carlos Fuentes: “las novelas más interesantes son las que crean un tiempo, las que inventan un tiempo y no sólo lo reflejan” (Citado por Terao, 2005:127). Reflejar el tiempo es presentarlo bajo un orden cronológico lineal por lo que pasa desapercibido. Inventarlo fractura el orden cronológico, y por la correspondencia historia-tiempo, se altera también la linealidad de la historia. Inventar un tiempo es otorgarle primacía y hacer girar la experiencia lectora y las significaciones del texto a su alrededor.

Según Calinescu (1991:257) el modernismo literario es, a la vez, moderno y antimoderno: “moderno por su compromiso con la innovación, por su rechazo a la autoridad de la tradición, por su experimentalismo; antimoderno por su rechazo del dogma del progreso, por su crítica a la racionalidad, por su sensa-

ción de que la civilización moderna ha acarreado [...] la fragmentación de lo que fue una poderosa unidad". La representación temporal en el texto literario, deriva de un modo de interpretar el tiempo real, a veces en términos reconstructivos de totalidad que niegan la imagen sustentada por la racionalidad, la de linealidad en dirección teleológica al progreso. La concepción subjetiva que se deriva de las alteraciones sobre el tiempo, revelan así la conciencia crítica inherente a la literatura de la cual surge el carácter antimoderno. La narrativa aunque privilegie el tiempo siguiendo la tendencia moderna, igualmente cuestiona los presupuestos establecidos que lo sustentan.

La percepción del tiempo real como movable, contingente o arbitrario, se presta a alteraciones ficcionales gracias al experimentalismo vanguardista. Sustanciar el elemento tiempo de la estructura narrativa y emplazar otra mirada sobre el tiempo, tiene como trasfondo el culto a la innovación de la vanguardia moderna y el rechazo a la verdad de la razón inherente al modernismo literario.

El experimentalismo con el tiempo en algunas novelas y relatos hispanoamericanos

Cubagua (1931) de Enrique Bernardo Núñez, es una novela del tiempo, eje en torno al cual gravita

abarcando sus alrededores imaginarios hasta promover una singular experiencia temporal en el lector.

En la novela de Núñez las citas de las crónicas de Indias y de otros textos historiográficos, son recursos que forman parte de una estructura de lenguaje referida al tiempo. La cita de la leyenda de Lope Aguirre, la cita del personaje histórico el conde Luis de Lampugnano, la de Francisco Depons sobre la Cubagua histórica y la del navío San Pedro de Alcántara, activan las relaciones con el pasado. Lo intercalan perceptiblemente.

El símil se convierte en otro de los recursos que emplaza las correspondencias entre aspectos diversos del pasado y los del presente como parte de la estructura de lenguaje referida al tiempo. Cuando Leiziaga, protagonista de la novela, incentivado por el sueño de explotar petróleo en la isla, propone traer el agua en pipas a Cubagua, fray Dionisio (el misionero y párroco de Paraguachí) le responde: "Hace cuatrocientos años la traían también en pipas. —Exactamente, y añadió: —Verdad que es poco tiempo" (Núñez, 1987:20). Igualmente, compara los pescadores de perlas del presente con los del pasado. Así los empleados del contrabandista Hobuac, llevaban "las redecillas al pecho y la cintura, se sumergían y regresaban cargados de nacarones como los guaiqueríos y los lucayos hace cua-

trocientos años" (Núñez, 1987:54). La misma frase en voz del narrador, se repite para concluir la novela como muestra del acento en el pasado: "Todo estaba como hace cuatrocientos años" (Núñez, 1987:66).

Los comentarios de fray Dionisio, sitúan la temporalidad en un estado intermedio entre presente y pasado en un "ha sido y es" indivisible: "Fray Dionisio comenzó a hablar confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos años, hace miles de años" (Núñez, 1987:23). La empatía con el tiempo de este personaje, se pone de manifiesto en sus reflexiones sobre el misterio del tiempo en que una estrella se puede volver efímera y la vitalidad de una rosa se eterniza: "—Mira esa estrella -dice fray Dionisio-. Tal vez no existe ya y la vemos. Tampoco ante una rosa se piensa en las que han abierto desde hace miles de años. Cualquiera diría que es la misma. El mismo color, la misma fragancia. Y en ese momento, ¿no es en efecto la misma?" (Núñez, 1987:39). Para Leiziaga cuando está encarcelado, sus días pertenecen al mismo continuo temporal indivisible del tiempo como el de la rosa: "Tres días, quinientos años, segundos acaso que se alejan y vuelven dando tumbos en un sueño, en

la luz de días inmemoriales" (Núñez, 1987:57).

Las citas, el símil, los comentarios sobre el tiempo pasado, conforman un tejido que enfatiza la presencia del pasado y se suma al juego con el tiempo que emplazan los personajes. En el primer capítulo, desde el decir impersonal de los comentarios de pobladores, se alude a una misteriosa cabeza momificada perteneciente a fray Dionisio: "Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada que ocultaba cuidadosamente" (Núñez, 1987:7). En la cabeza momificada Leiziaga descubre los mismos rasgos fisonómicos del fraile: "Leiziaga advirtió en una silla, en uno de los ángulos del aposento, una cabeza momificada. Eran los mismos rasgos de fray Dionisio" (Núñez, 1987:44). La procedencia de la momia queda sujeto a la indeterminación del lenguaje, un concepto de Iser que Umberto Eco (1981:74) llama lo "no dicho", que serían informaciones omitidas o no aclaradas. El misterio de la momia nunca se explica en la novela, pero el sentido apuesta por ser desentrañado: la cabeza momificada, un artificio ficcional, evidencia la muerte de fray Dionisio que aparece en una piragua en el capítulo III "Nueva Cádiz" ubicado en el siglo XVI. Fraile histórico

tomado de las crónicas de Indias¹. La cabeza momificada ratifica que fray Dionisio del presente de la novela sería el mismo fraile del pasado. Dos interrogaciones de Leiziaga, se constituyen en otro artificio ficcional. Plantean la posibilidad de identificar los personajes históricos del capítulo III, con los del presente de la novela de 1925: “Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. [Leiziaga] Recordó este aviso en el camino de La Asunción a Juan Griego: ‘Diego Ordaz.— Detal de licores’. Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos?” (Núñez, 1987:25) (Cursivas nuestras). Fray Dionisio arroja otro indicio en el mismo sentido: compara a Leiziaga con el conde Lampugnano, un personaje histórico del siglo XVI², protagonista del capítulo III: “—Por cierto -continuó en tono más familiar- que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga” (Núñez, 1987:25). Los compara porque

ambos son ambiciosos y han concebido un proyecto de desarrollo económico para la isla de Cubagua. El protagonista después de esa comparación, se pregunta a sí mismo: “¿Sería él acaso el mismo Lampugnano?” (Núñez, 1987:25) (Cursivas nuestras). Las interrogantes de Leiziaga proponen un reto al lector quien debe descifrar, inferir y llegar a sus propias conclusiones. Al final de la novela cuando está encarcelado le dice al conde que se le aparece: “—Te ruego te apartes de mí. *Somos uno mismo*, realmente no tengo necesidad de verte” (Núñez, 1987:62) (Cursivas nuestras). La constatación de Leiziaga de ser el conde Lampugnano del siglo XVI, permitirá al lector responder afirmativamente a las interrogantes del protagonista. Se infiere que los personajes del presente (Fray Dionisio, Pedro Cálice, Antonio Cedeño, Miguel Ocampo y Leiziaga) son los mismos personajes

- 1 Fray Dionisio aparece en la Historia General y Natural de las Indias de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez. Antonio de Herrera también refiere su historia. Aristides Rojas en Estudios Históricos. Orígenes venezolanos lo retoma de ambos cronistas y Jules Humfaert en Los orígenes venezolanos lo cita a partir de Rojas. Según Fernández de Oviedo (1851: 69) es un fraile franciscano perteneciente a un monasterio de Chichiriviche asesinado por los indígenas en 1521: los indios “conformes a la maldad quemaron los monasterios, y en Cumaná en el de los franciscos, mataron a un fraile que se decía fray Dionisio y los otros compañeros huyeron en una canoa a Araya y de allí a la isla de Cubagua”.
- 2 El conde Luis de Lampugnano, aparece reseñado en las crónicas de Indias por Girolano Benzoni en Historia del Nuevo Mundo, cronista que visitó la isla de Cubagua en 1542.

históricos del capítulo III: fray Dionisio, Pedro Cálize, Antonio Cedeño, Gonzalo de Ocampo y el conde Lampugnano, respectivamente. Los personajes del presente de la novela oscilan en una dualidad temporal de pasado y presente. La cabeza momificada, las interrogantes y la repetición de los personajes son artificios ficcionales que conectan ambos tiempos de forma velada, bajo un efecto fantástico ajeno a una simple comparación. La reaparición de los personajes del siglo XVI en el presente de la narración, superpone un tiempo sobre otro, elimina la distancia entre ambos tiempos, todo lo cual fractura la linealidad temporal y promueve la ilusión persuasiva de un pasado fundido en el presente. Los artificios ficcionales por ser un producto de la ficción (atañen a los personajes), alteran el tiempo del mundo narrado. Representan el tiempo de forma inusual.

El ensamblaje del tiempo o juegos temporales contienen implícitamente una concepción sobre el tiempo de tipo cualitativo. Suerte de temporalidad no cronológica, no divisible, el tiempo en *Cubagua*, es un pasado total, eternamente presente, unificado que lo atraviesa todo. El ensamblaje y la concepción sobre el tiempo remiten a las significaciones de orden cultural de la novela. A partir del capítulo V con el relato del héroe mítico Vocchi, el tiempo

se concibe como unidad de pasado histórico y mítico, lo que niega la concepción hegeliana de la historia universal. Hegel, (1953), al ubicar en la antigüedad asiática el comienzo de la historia universal, la cual se traslada en línea ascendente a Europa concebida como centro de la civilización, relega a la prehistoria a las culturas originarias americanas. En la novela de Núñez el héroe mítico Vocchi nace en Asia y se traslada al río Orinoco a convivir con los tamanacos. El traslado en la misma época de la civilización asiática a la América prehispanica, establece que ambas culturas pertenecen a la misma etapa de la antigüedad. Por tanto, la ficción indirectamente reconoce la antigüedad histórica de las culturas originarias americanas, en contra del señalamiento hegeliano. Por otra parte, Vocchi vuelve a aparecer en el Orinoco con los tamanacos después de la llegada de los españoles. Reaparece en el presente de la novela de 1925 rodeado del resto de los personajes principales. Los dos regresos del personaje mítico en etapas temporales tan distantes, aluden a la concepción del tiempo cíclico, repetitivo del mito. Tanto el personaje mítico, Vocchi, como los personajes históricos, fray Dionisio, Lampugnano y otros, reaparecen en el presente. Con las reapariciones de personajes, el pasado se concibe como repetición cíclica opuesta a la

concepción lineal ascendente del tiempo y de la historia en la modernidad a la cuales se cuestiona. El carácter nuclear de los juegos temporales, responde a la conciencia crítica de la literatura o sentido antimoderno, a pesar de privilegiar la instancia temporal producto de la conciencia moderna sobre el tiempo.

Los pasos *perdidos* (1953) de Alejo Carpentier también propone la coexistencia de pasado y presente como *Cubagua*, pero solamente en una parte de la novela. El narrador-protagonista en su viaje para estudiar los instrumentos musicales de los pueblos indígenas en estado original, primero se siente arribar hasta 1540, tiempo de descubridores con la celebración de una misa, después a la temprana Edad Media con el bautizo de los indígenas: “Acaso transcurre el año 1540. Pero no es cierto. Los años se diluyen, se esfuman, en vertiginoso retroceso del tiempo. No hemos entrado aún en el siglo XVI. Vivimos mucho antes. Estamos en la edad Media” (Carpentier, 1983:179-180). En el asentamiento indígena piaroa, percibe que ha viajado en el tiempo y que pasado y presente se funden: “Y he aquí que ese pasado, de súbito se hace presente. Que lo palpo y aspiro. Que vislumbro ahora la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo...” (Carpentier, 1983:181). El viaje temporal regresivo prosi-

gue: “Los años se vaciaban, des-
transcurrían, se borraban, relleno-
do calendarios, devolviendo lunas,
pasando de los siglos de tres cifras al
siglo de los números [...] Y tomaron
a crecer las fechas del otro lado del
Año Cero [...] Estamos en la Era Pa-
leolítica” (Carpentier, 1983:181). El
contacto de pasado y presente pro-
viene de una idea precisa de regre-
sión temporal producto de un acto
conciente del narrador-protagonista
quien la enuncia explícitamente: “El
tiempo ha retrocedido cuatro siglos”
(Carpentier, 1983:179). El lector
capta la regresión temporal, pero no
la descubre por inferencia al estable-
cer relaciones, no va llegando a esa
conclusión a medida que lee la no-
vela. La regresión, la coexistencia
de pasado y presente no se perciben
como experiencia del lector. El lec-
tor la reconoce como una percep-
ción del personaje-narrador, o como
una comparación producto de la
imaginación del narrador, porque no
es un efecto derivado de los artifi-
cios ficcionales. El viaje regresivo
se hace con una descripción porme-
norizada en párrafos sucesivos colo-
cada como clímax en sólo tres pági-
nas de la novela. En cambio, la apa-
rición del tiempo pasado en *Cuba-
gua*, se sugiere de varias formas (ci-
tas, símil, comentarios sobre el
tiempo, artificios ficcionales) y de
modo intercalado a lo largo de toda
la novela. En la novela de Núñez, se

logra así, un efecto diluido, captado poco a poco por inferencia y no de manera drástica. Por otra parte, en *Los pasos perdidos* nombrar los siglos, el Año Cero, Edad Media, Era Paleolítica, coloca al lector dentro de la nominación occidental de la historia universal. Las significaciones del viaje regresivo por el tiempo atañen a la mensurabilidad del tiempo, a divisiones y cambios de una etapa a otra por cuanto se hace un itinerario por la historia. Pero, enfáticamente reafirman el ordenamiento del tiempo histórico propio de la modernidad sobre la base del progreso. En la novela de Núñez, la libertad de la ficción suprime las divisiones temporales para aspirar al enlace del pasado histórico con el mítico en un pasado total. En *Cubagua* esta concepción implícita del tiempo aparece depurada de la lectura occidentalista de las etapas de la historia universal. Al proponer la concepción circular repetitiva, se cuestiona la lineal ascendente orientada al progreso por excluir de la historia a las culturas amerindias. La concepción circular del tiempo se toma del mito para revalorizarlo y restituir la antigüedad a las culturas originarias americanas.

En *Cubagua* se cumple lo que Borges (1984:95) propone en "El jardín de senderos que se bifurcan" (1941) con la omisión de la palabra "tiempo" en la novela de Ts'ui Pên

cuyo tema, paradójicamente, es el tiempo: "Omitir *siempre* una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla". En la novela de Núñez la coexistencia de pasado y presente, no se nombra, ni describe; se sugiere haciéndolo efectivo mediante recursos y artificios ficcionales, por ello, activa los estratos perceptivos del tiempo en el lector y propicia una experiencia temporal novedosa.

En el relato "Viaje a la semilla" (1944) también de Carpentier, se logra el efecto de regresión temporal a través de artificios ficcionales. Efecto que se percibe como experiencia del lector. El inicio del cuento, parte I y el final, la parte XIII, se narra siguiendo un tiempo en orden lineal progresivo en el cual unos obreros trabajan en la demolición de la casa del protagonista, don Marcial, después de la venta pública de la casa. Desde la parte II hasta la XII, comienza el relato de la vida de don Marcial. Toda la narración y descripciones se hace en sentido temporal inverso: de la muerte en la vejez, continúa la mejoría de su enfermedad, sigue su casamiento, llega a la juventud, a la adolescencia, a la segunda y primera infancia hasta el vientre materno, y por último desaparece la casa y sólo queda el barro. Las indicaciones temporales destacan la inversión temporal de modo

incongruente: "Era el amanecer. El reloj del comedor acaba de dar *las seis de la tarde*" (Carpentier, 1974:364) (Cursivas nuestras). Sobre los personajes ocurre la regeneración física: "Borrábase las patas de gallina, ceños y papadas, y las carnes tornaban a su dureza" (Carpentier, 1974:366). Las huellas corrosivas del tiempo sobre los objetos caídos y empolvados, comienzan a restituirse: "Confusas y revueltas, las vigas del techo se iban colocando en su lugar. Los pomos de medicina, las borlas de damasco, el escapulario de cabecera, los daguerrotipos, salieron de las tinieblas" (Carpentier, 1974:363). La casa derruida al momento de la muerte en la vejez de don Marcial, comienza a regresar a sus propiedades anteriores y el jardín a decrecer: "Las grietas de la fachada se iban cerrando. El piano regresó al clavicordio. Las palmas perdían anillos. Las enredaderas soltaban la primera cornisa" (Carpentier, 1974:366). El proceso de crecimiento se le atribuye a los muebles para sugerir, por oposición, el decrecimiento corporal del protagonista quien va disminuyendo de tamaño cuando va regresando a su infancia: "Los muebles crecían. Se hacía más difícil tener los antebrazos sobre el borde de la mesa del comedor. [...] Las butacas eran más hondas y los sillones de mecedora tenían la tendencia a irse para atrás" (Carpentier,

1974:375). Las descripciones del paso regenerativo del tiempo en sentido inverso, se constituyen en artificios ficcionales porque recaen sobre objetos y personajes y, por ende, sobre el mundo narrado. Por la inversión temporal que apunta a lo insólito, lo imposible se hace factible. Los signos demoledores del paso del tiempo se tornan en proceso devolutivo expuesto por la libertad ficcional como algo normal. Es como si las manecillas del reloj transitaran hacia la izquierda para devolver el tiempo y, de esa visión del tiempo surge un efecto fantástico que infringe el transcurrir temporal en sentido evolutivo.

Una de las descripciones de la devolución de los años y siglos de *Los pasos perdidos*, ya citada, guarda similitud con las de este relato. Pero la diferencia radica en que el proceso regenerativo de cada objeto y personajes en "Viaje a la semilla", se cumple por sí mismo como hecho espontáneo sin ninguna explicación. No lo percibe o imagina ninguna conciencia y tampoco se trata de un sueño, lo que crea en el lector el efecto fantástico sorprendente. Resulta admirable la destreza narrativa requerida para lograr la devolución temporal en las descripciones y episodios.

La inversión temporal regenerativa sobre objetos y personajes, desarticula la percepción común del

decurso temporal corrosivo sobre lo visible. La experiencia temporal del lector pareciera percibir la dirección invertida de la flecha temporal que deja a su paso, en vez de secuelas demolidoras, una emanación reconstructiva. Se trastoca la visión ordinaria de avance del tiempo y se le otorga un sentido trascendente a la visión fantástica de devolución del tiempo. Las transfiguraciones ficcionales en el modo de representar el tiempo, promueven en el lector una experiencia temporal singular que incide sobre las significaciones de este relato. Conduce a una anulación del sentido fatalista de la muerte atada al tiempo. Sustituye el fatalismo por el sentido restaurador de retorno al origen vital propio del mito indicada en el título del relato. La apariencia de los efectos del tiempo, transita a la esencia del sentido reconstructivo de la vida y, por ende, transita al rescate de la unidad temporal inherente al mito como concepción implícita del tiempo. Sin embargo, al final del relato en la parte XIII que sigue un orden cronológico progresivo, una reflexión sobre la finitud temporal humana, devuelve al lector a la realidad ordinaria y rompe el efecto fantástico: “las horas que crecen a la derecha de los relojes deben alargarse por la pereza, ya que son las que más seguramente llevan a la muerte” (Carpentier,

1974:385). “Viaje a la semilla” es un relato sobre la imagen del tiempo.

Para expresar el proceso de desarrollo físico y personal característico de la biografía o de la novela de formación, se hace estrictamente necesario seguir el orden cronológico progresivo. El relato de Carpentier al devolver el orden de las edades, subvierte la narrativa de formación en el cual se podría inscribir.

La muerte de Artemio Cruz (1962) de Carlos Fuentes, también apela a un intrincado ensamblaje del tiempo. La novela comienza con la enfermedad de Artemio Cruz en la cama de un hospital en el presente de 1959. La narración se divide en tres tipos de segmentos narrativos correspondientes a tres personas verbales y dos narradores, el yo y el tú del protagonista y un narrador de tercera persona. Los segmentos narrativos de las diversas personas verbales, establecen un juego de interposiciones, después del yo sigue el tú y él en orden fijo de alternancia.

El yo agónico se ubica en el presente de la enfermedad e intercala recuerdos fragmentarios del pasado narrados con el tiempo verbal del presente: “YO despierto... Me despierta el contacto de ese objeto frío en el miembro. No sabía que a veces se puede orinar involuntariamente. Permanezco con los ojos cerrados. Las voces más cercanas no se escu-

chan. Si abro los ojos ¿podré escucharlas?” (Fuentes, 1962:9). El tú reflexivo evalúa las satisfacciones, decepciones, aciertos, errores de la vida pasada de Cruz a la cual se examina: “TÚ te sentirás satisfecho de imponerte a ellos; confíésalo: te impusiste para que te admitieran como su par: pocas veces te has sentido más feliz...” (Fuentes, 1962:32). La narración desde el tú reproduce un diálogo consigo mismo de Artemio Cruz, pero sin la respuesta del yo. Representa la conciencia actuante, evaluadora, distanciada, presta a escrutar las contradicciones de la condición humana: “No querrás pensar en todo eso. Tú detestarás a yo por recordártelo” (Fuentes, 1962:33). Los segmentos de la segunda persona, apelan al tiempo verbal en futuro para hacer el recuento de la vida pasada de modo fragmentario sin orden cronológico. Este tiempo verbal, emplaza un cambio de perspectiva temporal: lo sucedido, lo ya vivido, se observa desde una proyección al futuro. Las formas verbales del pasado en la ficción legitiman lo factual, crean la ilusión de hecho sucedido. En una narración el tiempo verbal futuro desacata el efecto factual. El tiempo futuro transfiere su cualidad de virtualidad no verificable. En la novela de Fuentes los segmentos del tú de modo antitético o paradójico, proyectan el pasado a la virtualidad

imaginativa del futuro; uno y otro tiempo conforman una aleación, el futuro se hace presencia en el pasado. El uso del futuro permite entonces, negar los actos erróneos del pasado, así el arrepentimiento de haber separado a su hijo Lorenzo de su madre Catalina, y de otros hechos que lo expusieron a la muerte, se niega imaginariamente como si pudiera modificar el pasado: “tú escogerás dejarlo en manos de Catalina, no lo llevarás a esa tierra, no lo pondrás al borde de su propia elección: no lo empujarás a ese destino mortal, que pudo haber sido el tuyo: no lo obligarás a hacer lo que tú no hiciste, a rescatar tu vida perdida” (Fuentes, 1962:246).

Los segmentos narrativos de tercera persona tienen como título el encajamiento de fechas que van en regresión pero sin orden estricto. Narran la vida pasada de Artemio Cruz que sucedió durante la fecha enunciada. Cada fecha corresponde a un relato autónomo con sus respectivos personajes e historia de principio a final. Se invierte el orden cronológico y divide en saltos distantes de una fecha a otra, (1941, 1919, 1913, 1924, 1927, 1947, 1915...) y al final pasa de 1955 a 1903 hasta el año de su nacimiento, (1889). La inversión temporal es lo único que subvierte la estructura narrativa de los segmentos de tercera persona, puesto que en sí mismos, son relatos de tiempo e historia lineales

bajo el auspicio de un narrador omnisciente: "Él miró con los ojos verdes hacia la ventana y el otro le preguntó si no quería nada y él pestañeó y miró con los ojos verdes hacia la ventana" (Fuentes, 1962:125).

El logro transgresivo vanguardista de la novela de Fuentes descansa sobre el contraste narrativo de los tres pronombres, tres formas verbales y dos tipos de narradores. Debido a que cada persona verbal se ubica en un tiempo diferente, a cada cambio de persona corresponde una variación del tiempo. Esta suerte de recorrido temporal zigzagueante, afecta las expectativas del lector de encontrar preferentemente el tiempo pasado en la narrativa. La suma de alteraciones temporales de la novela, infringe la tradicional estructura de un solo tiempo y su referente cronológico lineal ya que alterar el tiempo con el uso del presente, futuro y pasados verbales, fragmenta la linealidad de la historia total de la novela. *Cubagua* y "Viaje a la semilla" se valen de artificios ficcionales para transfigurar el tiempo del mundo narrado en el cual se desenvuelven los personajes. En cambio, *La muerte de Artemio Cruz* sólo modifica el tiempo narrativo con las tres formas verbales. El constante vaivén de un tiempo a otro, suscita una novedosa experiencia temporal en el lector que oscila en tres dimensiones temporales. Especialmente, adquiere relevancia la

percepción del pasado presentado desde la perspectiva del futuro.

Las exploraciones experimentales también dan cuenta del sentido cualitativo subjetivo, aplicado al tiempo. Así, los segmentos del yo y del tú pertenecientes al protagonista, versan sobre el tiempo humano interiorizado ajeno al tiempo conmensurable y al de las secuelas destructivas del exterior. El de la segunda persona, es el tiempo mental, del pensamiento reflexivo, tiempo que medita sobre lo vivido. El tiempo del yo, también del flujo mental, pero a veces, más confuso y discontinuo, es el presente del dolor corporal, tiempo terminal, el de la agonía: la incertidumbre de sobrevivir y el enfrentamiento a la inminencia de la muerte. Lidiar con la muerte y con recuerdos asediados, perfila una situación límite de la finitud temporal humana. Algunos de estos segmentos narrativos reproducen el fluir mental con un discurso entrecortado, discontinuo que responde al experimentalismo con el lenguaje.

En los relatos de tercera persona se aplica el sentido cualitativo de tiempo histórico. Con cada fecha se proyecta la mirada crítica sobre la sociedad y política mexicana aliada a intereses foráneos y a la oligarquía en procura del poder político y económico representada por Artemio Cruz. Con la fecha 1939 se incorpora el referente histórico de la guerra

civil española a la cual acudieron voluntarios mexicanos. Lorenzo el hijo de Cruz y Catalina Bernal, muere en combate.

Dos relatos de tercera persona sobre la vida de Cruz, remiten al sentido de lo histórico propuesto en la novela. En el relato con fecha de 1903 el referente histórico se remonta aproximadamente hasta 1867 con la campaña final de los liberales contra el Imperio de Maximiliano y versa una parte, sobre el abuelo de Cruz, un latifundista. Cruz interviene en la revolución mexicana dentro de las filas villistas. En el relato de 1919, Artemio Cruz en palabras de su futuro suegro Bernal (otro terrateniente pero endeudado), era el nombre del nuevo mundo surgido de la revolución mexicana: “desventurado país en que cada generación tiene que destruir a los antiguos poseedores y sustituirlos por nuevos amos, tan rapaces y ambiciosos como los anteriores” (Fuentes, 1962:50). Esta afirmación de Bernal sintetiza el sentido de la visión del tiempo histórico de la novela que adopta el sentido repetitivo del mito. Ambos relatos representan el ascenso social de cada oligarquía que reemplaza a otra anterior de acuerdo al mandatario que funja de protector, Porfirio Díaz y Antonio López de Santa Anna. Así, la oligarquía postrevolucionaria de Cruz suplanta a la oligarquía porfirista de Bernal y

ésta, a su vez, a la oligarquía santanista de Ireneo Menchaca, abuelo de Cruz. La referencia al tiempo mítico aparece en la fiesta de San Silvestre en el relato de 1955 que, no por casualidad, precede al relato de la infancia de Cruz. La fiesta de San Silvestre marca la simbología de fin y principio de un ciclo temporal tal como se enuncia en la novela: “se levantaron para festejar esta fiesta del tiempo, este funeral, esta pira de la memoria, esta resurrección fermentada de todos los hechos [...] palabras y cosas muertas del ciclo” (Fuentes, 1962:259). La repetición de ciclos, fin de uno, comienzo de otro equivalente, podría hacerse extensivo al tiempo histórico mexicano con su retorno de oligarquías voraces que sustituye a otra anterior. La muerte de Cruz en 1959 como representante de una oligarquía, podría significar el fin de esa clase social que asiste a la fiesta de San Silvestre. Aplicar la repetición de ciclos al tiempo histórico mexicano, opera como concepción implícita del tiempo. Se trata de un tiempo totalizador que fusiona historia y mito como en *Cubagua*. Esta fusión con el mito contraviene la racionalidad moderna de la historia.

La inversión de las fechas de los relatos de tercera persona, hace coincidir la fecha de nacimiento de Cruz con el presente de 1959 de los segmentos narrativos del yo y del

tú. La unión de nacimiento y muerte se enfoca desde la perspectiva de la muerte, y desde un sentido mítico del tiempo. En la parte final titulada con la fecha: "(1889: Abril 9)", el narrador relata el nacimiento de Artemio Cruz asistido por su tío el mulato Lunero, que coincide, en las tres últimas páginas, con la narración entrecortada del yo y del tú que reproduce el flujo debilitado del pensamiento en los instantes de su muerte. El instante del nacimiento se une al de la muerte para remitir al tiempo cíclico regenerativo de la naturaleza retomado de la mitología mesoamericana. La unión de nacimiento y muerte también traslada al epígrafe de *El gran teatro de mundo* (1655) de Calderón de la Barca el cual relaciona cuna y sepulcro, principio y fin definitivos, en el modo de representar la vida. Una vida, la del protagonista, de insignificancia, de ambición desmedida por el poder económico, de errores, resumida en la frase clave "tanta vida muerta" (Fuentes, 1962:34).

Las significaciones sobre la condición humana, culturales e históricas de la novela, parten del ensamblaje narrativo en tres tiempos: instaura el carácter cualitativo del tiempo interiorizado proyectado al sentido de la finitud temporal de la condición humana; formula una visión del tiempo histórico amalgamado al tiempo mítico de ciclos repetitivos;

permite la revisión crítica de la sociedad mexicana en su devenir histórico. Realidad humana, mitológica, histórica y social trasmutada en ficción desde el hilo temporal producto de la conciencia crítica o anti-moderna sobre el tiempo, inherente al modernismo literario.

Al decir de Guillermo Meneses el tiempo es el tema de "La mano junto al muro" (1951). El relato concatena reflexiones sobre el tiempo con una estructura narrativa y temporal circular. En el relato se entretajan dos discursos diferentes: el discurso de un personaje con numerosas intervenciones, y el del narrador. El discurso del personaje aparece resaltado entre comillas, adopta un tono expositivo de ideas que expresa las digresiones reflexivas sobre el tiempo como concepciones explícitas. En palabras del personaje la descripción del desgaste de un muro perteneciente a una edificación colonial derruida, se refiere al tiempo lineal progresivo y a su propiedad demoledora que hace visible su paso: "Hay en esa pared enfermedad de lo que pierde cohesión: lepra de los ladrillos, de la cal, de la arena. Reciedumbre corroída por la angustia de lo que va siendo" (Meneses, 1981:412). Cuando el muro se asocia a la vida humana alude al tiempo contingente, arbitrario, bajo una visión nihilista: "Aquí está la lenta decadencia del muro y de la vida que el muro imitaba" (Meneses, 1981:412).

El muro opera como testigo de la degeneración de la obra humana al pasar de fortaleza a centro de mercaderes y después a lupanar. El desgaste ocasionado por el tiempo, se empalma con la degeneración moral y el fracaso representado por el "túnel" existencial donde están inmersos la prostituta y Dutch, temas constantes en la obra de Meneses. La visión del tiempo corrosivo también remite al sentido de finitud temporal humana con la muerte de la prostituta.

En otra frase del personaje, el desgaste del muro remite al tiempo circular: "ahora los elementos minerales que forman el muro van regresando en lento desmoronamiento hacia sus formas primitivas: un camino de historias que se cierra sobre sí mismo como la serpiente que se muerde la cola" (Meneses, 1981:411-412). La serpiente que se muerde la cola hasta formar un círculo, es la representación gráfica del símbolo del Ouroboros referido al tiempo regenerativo y cíclico de la naturaleza.

La imagen del tiempo circular en el relato apela explícitamente a un referente de la simbología universal conocido, pero su relevancia radica en que remite a la estructura narrativa temporal del relato mismo. Describe su funcionamiento. La historia al comenzar por el final, une inicio y final reproduciendo una circularidad temporal. Por otra parte, la recurrente repetición de las mismas frases y he-

chos pronunciada por el narrador o el personaje, igualmente consiguen un recorrido circular del tiempo narrativo. Como muestra la frase "un camino de historias que se cierra sobre sí mismo como la serpiente que se muerde la cola" se repite unas ocho veces y así mismo otras frases. El tiempo cronológico del relato se reduce a escasos momentos de una sola noche cuando aparecen tres marineros, el personaje de los discursos y se asesina a la prostituta. La historia se limita, por tanto a la escena del asesinato. Pero en la correspondencia historia-tiempo, la escena del asesinato se inicia y las repeticiones la interrumpen, disgregan y retardan constantemente. La lectura sigue un recorrido de avance y retroceso, al repetir los mismos hechos regresa a instantes pasados, al comienzo. Es decir, cada vez que se repiten frases se percibe un retorno sobre lo ya narrado, por lo tanto, no se queman etapas, sino que se reactiva lo anterior. El resultado es que la historia constantemente se devuelve sobre sí misma, hace un giro circular sobre sí misma. Las repeticiones, por tanto, interrumpen el orden lineal sucesivo para demarcar círculos narrativos y temporales. Un primer círculo con la unión de comienzo y final, y otros círculos menores con cada repetición de frases. Las repeticiones atañen a la escritura misma, al modo de narrar y a la lectura intrincada de avance y retroceso, no se refieren a la

contextura ficcional de los personajes, por tanto no operan como artificios ficcionales. Las repeticiones conforman un ensamblaje del tiempo de tipo circular que promueve una inhabitual experiencia temporal en el lector diferente a la linealidad ordinaria por cuanto alarga los escasos momentos de la escena del asesinato. Las significaciones del relato derivan de las digresiones reflexivas sobre el tiempo las cuales aparecen reforzadas por el juego narrativo temporal.

“El jardín de senderos que se bifurcan” de Jorge Luis Borges contiene dos historias: la de un espía chino Yu Tsun, quien debe comunicar a los alemanes durante la primera guerra mundial, la ciudad llamada Albert donde está ubicada la artillería británica. Para conseguir su objetivo asesina a Stephen Albert cuyo apellido es el mismo nombre de la ciudad. La noticia en los periódicos del asesinato, los alemanes la entendieron como nombre de la ciudad a bombardear. La segunda historia se incluye en la anterior y versa sobre el desciframiento que hace Stephen Albert, un sinólogo, de la novela laberinto de Ts’ui Pên, un antepasado del agente chino.

La novela de Ts’ui Pên titulada “El jardín de senderos que se bifurcan” reúne dos de las obsesiones de Borges, el laberinto y el tema del tiempo. El relato de Borges en sí mismo carece de un ensamblaje de

tiempos como el de los textos estudiados, pero el discurso expositivo de Albert, analiza la estructura temporal laberíntica de la novela de Ts’ui Pên. Para explicarla al espía chino, Albert se vale de un ejemplo literario que es idéntico al relato de Borges: “Fang, digamos, tiene un secreto; un desconocido llama a su puerta; Fang resuelve matarlo. Naturalmente, hay varios desenlaces posibles: Fang puede matar al intruso, el intruso puede matar a Fang, ambos pueden salvarse, ambos pueden morir” (Borges, 1984:93-94). El personaje Fang es Stephen Albert y el intruso, el espía chino que llega a su casa para asesinarlo. La ficción se refiere a sí misma: la historia de Fang resume la historia del relato de Borges, así como la frase sobre la serpiente que se muerde la cola, se refiere a la estructura narrativa de “La mano junto al muro”.

La estructura laberíntica de la novela de Ts’ui Pên, consiste en crear bifurcaciones temporales simultáneas: “En todas las ficciones, cada vez que un hombre se enfrenta con diversas alternativas, opta por una y elimina otras; en la del casi inextricable Ts’ui Pên; opta -simultáneamente- por todas. Crea, así, diversos porvenires, diversos tiempos, que también proliferan y se bifurcan” (Borges, 1984:93). Esta tesis de varios desenlaces, pone de manifiesto las estrechas relaciones entre

el modo narrativo de la anécdota y el tiempo narrativo o correspondencia historia-tiempo. En la ficción por la correspondencia historia-tiempo, las acciones se ubican en el tiempo narrativo que va del antes al después contado como hechos sucedidos todos en el pasado. En la obra de Ts'ui Pên el futuro, el porvenir, se corresponde con el después o el final en el cual se ubica el desenlace; por tanto, si todos los desenlaces ocurren, se actualizan varios porvenires. La ficción hace factible lo que en la secuencia lógica causal es imposible, la realización de diversos desenlaces y porvenires.

La novedosa estructura temporal laberíntica, da lugar a una concepción filosófica sobre el tiempo: "A diferencia de Newton y de Schopenhauer, su antepasado no creía en un tiempo uniforme, absoluto. Creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. Esa trama de tiempos que se aproximan, se bifurcan, se cortan o que secularmente se ignoran, abarca todas las posibilidades. No existimos en la mayoría de esos tiempos; en algunos existe usted y no yo" (Borges, 1984:96). Esta concepción filosófica sobre el tiempo, se desarrolla explícitamente debido a la elaboración reflexiva de Borges, mientras que en los textos estudiados aparece sólo de modo implícito. La

concepción sobre el tiempo incide y enriquece las significaciones del relato: la estructura laberíntica temporal y la tesis de los desenlaces, implica también una visión del porvenir como tiempo humano ligado al tema de la libertad. El porvenir individual lo edifican las acciones del ser humano según las situaciones que se le presenten. Diferentes situaciones se constituyen en varias alternativas. Elegir una alternativa responde a la praxis de libertad guiada por la reflexión. Elegir implica la responsabilidad ante las consecuencias favorables o negativas. La situación de comunicar al jefe el nombre de la ciudad a bombardear, obliga al espía a tomar una decisión que le acarrea la grave consecuencia de ser condenado a la horca. Además, asesinar a Albert lo sume en una gran "contrición y cansancio" (Borges, 1984:97). Albert o Fang elige la opción de no defenderse aunque sabe previamente, que el intruso pretende asesinarlo. Su decisión lo lleva a la muerte.

En el relato de Borges el carácter nuclear otorgado al tiempo, permite un ejercicio del pensamiento reflexivo. La narración abre su espacio al tono expositivo de ideas, al análisis literario y a conclusiones de orden filosófico, los temas del tiempo y la libertad. Ensayo y ficción se entrecruzan, las fronteras entre ambos géneros se diluyen, cada uno participa

de los rasgos del otro. En el texto "Magias parciales del Quijote" de *Otras inquisiciones* (1952), Borges (1976:55) después de referirse al carácter fantástico de la literatura, ironiza el discurso filosófico al compararlo con el lenguaje artístico: "Las invenciones de la filosofía no son menos fantásticas que las del arte". Borges plantea así, la naturaleza metafórica e imaginativa tanto del lenguaje literario como del filosófico. La literatura para Borges se constituye en un espacio abierto para la reflexión filosófica sobre temas tratados a modo de juegos del intelecto como el tiempo, la eternidad, la memoria, el idealismo, la inmortalidad.

En los citados relatos y novelas la composición del tiempo lejos de ser un accesorio, un marco temporal, cobra relieve, propone una estética. Para Ricoeur (1995:39) la experiencia temporal es relevante porque forma parte de las significaciones del texto: "la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal". El carácter estético depende de la variedad de transfiguraciones ejercidas a la materia prima de las referencias ordinarias a lo real. Transfigurar la representación del tiempo lineal con un tratamiento del tiempo como el de los textos estudiados, consigue un efecto residual sobre el plano perceptivo, una experiencia temporal que se constituye

en un hallazgo estético. Lo estético es siempre lo inesperado, lo imprevisible. La experiencia temporal es inseparable de la experiencia estética de los restantes artificios textuales, de la comprensión del sentido y significaciones de la obra. Para Krieger (1992:37) la experiencia estética autosuficiente, la demora contemplativa en el objeto, extrae de su mundo al lector para sumergirlo en el mundo narrativo el cual "acaba por modificar los contextos del lector ensanchándolos e imponiéndose a ellos". El mismo sentido de Krieger lo acentúa aún más Ricoeur (1995:151): "el hacer narrativo resignifica el mundo". Es decir, modela la experiencia y aunque de modo momentáneo, agrega a la existencia las significaciones del texto que se distancian de la inmediatez cotidiana. La del tiempo es la experiencia cualitativa de repensar el tiempo en sus diversas posibilidades: totalidad, mensurabilidad, finitud humana, sentido demoleedor o reconstructivo, porvenir ligado a la libertad, a las cuales apunte el texto lo que determina la incidencia sobre el mundo del receptor.

La fractura de la lógica temporal lineal en los textos estudiados deriva del afán experimental de la vanguardia y neovanguardia. *Cubagua* inicia las experimentaciones vanguardistas con el tiempo en 1931, por ende, se adelanta a las de "Viaje a la

semilla” de los cuarenta y *La muerte de Artemio Cruz* de los sesenta. La complejidad innovadora de la ambiciosa novela de Fuentes, abarca no sólo el tiempo, sino toda la estructura narrativa de lineamientos neovanguardistas. “La mano junto al muro” en 1951 antecede las innovaciones de la neovanguardia de los sesenta con su narrador lúdico, sus personajes indefinidos, su escritura intrincada y hace válido el tono reflexivo sobre el tiempo. “El jardín de senderos que se bifurcan” pone en escena la conciencia moderna sobre el tiempo al relacionar su propia concepción filosófica del tiempo con el tiempo narrativo. Indaga en las potencialidades del lenguaje literario para expresar una reflexión filosófica sobre el tiempo y la libertad de

elección. Propone el entretreído de escritura narrativa y ensayística.

Cubagua, “Viaje a la semilla”, *La muerte de Artemio Cruz*, “La mano junto al muro”, coinciden en la concepción mítica circular repetitiva retomada del mito para oponerla a la visión lineal ascendente del tiempo. *Los pasos perdidos* apela a juegos temporales sólo en una breve parte de la novela y, quizá por ello no alcanza a proponer una visión crítica sobre el tiempo y la historia.

El carácter sustantivo otorgado al tiempo que incide sobre las significaciones del texto narrativo, tiene como trasfondo impulsor la conciencia moderna sobre el tiempo, el experimentalismo inherente a la vanguardia y la refutación antimoderna de la concepción racional de la linealidad temporal.

Bibliografía

- BENZONI, Jerónimo (1962). *Historia del Nuevo Mundo*. Volumen N° 86. Caracas: Academia Nacional de la Historia.
- BORGES, Jorge Luis (1984). *Ficciones*. Buenos Aires: Oveja negra.
- _____ (1974). *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Emecé.
- CALINESCU, Matel (1991). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.
- CARPENTIER, Alejo (1983). *Los pasos perdidos*. Barcelona: Bruguera.
- _____ (1974). *Novelas y relatos*. La Habana: Instituto cubano del libro. Unión.
- ECO, Umberto (1981). *Lector in Fábula*. Barcelona: Lumen.
- FERNÁNDEZ de OVIEDO y VALDÉS, Gonzalo (1851). *Historia General y Natural de las Indias*. Tomo I. Madrid: Real Academia de la Historia.
- FUENTES, Carlos (1962). *La muerte de Ariemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica.

- HABERMAS, Jurgen (1989). *El discurso filosófico de la Modernidad*. Madrid: Taurus.
- HEGEL, Guillermo Federico (1953). *Lecciones sobre la filosofía de la Historia Universal*. T. I Madrid: Revista de Occidente.
- ISER, Wolfgang (1987). "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico" en *Estética de la Recepción*, Madrid: Arco/Libros.
- JAMESON, Frederic (1995). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo*. Barcelona: Paidós.
- KRIEGER, Murray (1992). *Teoría de la crítica*. Madrid: Visor.
- MENESES, Guillermo (1981). *Espejos y disfraces*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- NÚÑEZ, Enrique Bernardo (1987). *Novelas y ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- RICOEUR, Paul (1995). *Tiempo y narración*. Tomo I. México: Siglo XXI.
- TERAO, Ryukichi (2005). *La novelística de la violencia en América Latina*. Mérida (Venezuela): Universidad de los Andes.