

LA CONSTRUCCIÓN DE LA TRAMA: DESARROLLO DE LA TRIPLE MÍMESIS EN “TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO”

Sergio Ernesto Perozzo Molina

Universidad Nacional de Colombia — Bogotá

desvampires@hotmail.com

El presente texto se propone abordar el cuento “Todos los fuegos el fuego” de Julio Cortázar desde los postulados de la triple mimesis del teórico francés Paul Ricoeur, como una forma de apartarse de las teorías que se acercan a la narrativa breve del escritor argentino desde la óptica del género fantástico. El objetivo de las siguientes páginas es ofrecer una alternativa de interpretación que, en lugar de aplicar una teoría rígida al texto, construya la trama y sus sentidos a partir de la experiencia lectora en sí misma. De esa forma se propone una interpretación más vital que puede aplicarse a toda la obra del cronopio mayor.

Palabras clave: hermenéutica; Julio Cortázar; Paul Ricoeur; “Todos los fuegos el fuego”; triple mimesis.

PLOT CONSTRUCTION: DEVELOPMENT OF THE THREEFOLD MIMESIS IN “TODOS LOS FUEGOS EL FUEGO”

This paper intends to address the short story “Todos los fuegos el fuego” by Julio Cortázar from the principles of the threefold mimesis postulated by French theorist Paul Ricoeur, as a way to depart from theories that have approached the Argentinean writer’s short narrative as fantasy genre. Rather than using a rigid theory to scrutinize the text, the following pages aim to provide an alternative interpretation that would construct the plot and its meanings from the reading experience itself. Thus a more critical interpretation is proposed that can be applied to the whole work of the *Cronopio Mayor*.

Keywords: hermeneutics; Julio Cortázar; Paul Ricoeur; threefold mimesis; “Todos los fuegos el fuego”.

SI BIEN ES CIERTO QUE las formas de acercarse a un texto son tan múltiples y diversas como la naturaleza de los textos, no todas las aproximaciones incluyen dentro de sus perspectivas la posibilidad de que el texto le hable a su lector. No, por el contrario, las teorías y preceptos suelen imponer sus presupuestos antes de posibilitar un diálogo abierto entre lo que dice el texto, los conocimientos previos del lector y el encuentro entre ambos, tres momentos que el teórico francés Paúl Ricoeur conjuga en la noción que denomina *construcción de la trama*.

A lo largo de las siguientes páginas nos aproximaremos al concepto de la construcción de la trama, estructurada sobre tres momentos o mimesis que, si bien se conjugan en un solo instante, deben examinarse por separado para que no haya lugar a confusiones. A fin de que los tres momentos constitutivos de la trama no se queden en un nivel abstracto, visualizaremos cada uno de ellos en uno de los cuentos más elaborados del escritor argentino Julio Cortázar: “Todos los fuegos el fuego”.

El concepto de construcción de la trama formulado por Paul Ricoeur es el resultado de un proceso de conjunción de estructuras que operan simultánea y vitalmente. En primer lugar se encuentra la concordancia del binomio *mimesis-mythos* y la discordancia de la *mimesis praxeos*, ambas concepciones tomadas de la *Poética* de Aristóteles. En segundo lugar, las nociones de *metáfora viva*¹ y *Lichtung*² que, en esencia, son muy semejantes. Y en tercer y último lugar, la propuesta de que el tiempo sólo revelará su ser mediante el trabajo interpretativo de una narración. Este último aspecto exige

1 La metáfora viva hace alusión a la capacidad que tiene el lenguaje literario para constituir una totalidad que no pierde sus sentidos en la medida en que se interpreta. La metáfora como simple tropo literario pierde su sentido frente a la dimensión de la metáfora viva.

2 La *Lichtung* es la dimensión lingüística, un territorio que surge cuando el lenguaje de una obra, o lenguaje poético, despliega los sentidos que el lenguaje ordinario no puede generar por estar atado a la relación referencial con el mundo. La *Lichtung* es esa zona plagada de sentidos que aparece ante la presencia de las metáforas vivas.

rememorar algunos conceptos vinculados al tema del tiempo, aunque vistos desde la óptica de las reflexiones de Agustín de Hipona.

Según Agustín de Hipona, la sensación del paso del tiempo está subordinada al espíritu. Este razonamiento, derivado de su profunda creencia en Dios, lo llevó a postular la idea de que es el espíritu el que percibe el paso del tiempo; pues el tiempo es, para Agustín, un fenómeno que procede de Dios. A esa capacidad propia del espíritu que nos permite advertir tanto los estadios del tiempo como la variabilidad de sus duraciones la llamó *distentio animi*.

La *distentio animi* es una condición del espíritu que nos permite distinguir la naturaleza cambiante del tiempo, pero de manera discordante, es decir, de un modo desordenado. Era necesario que Agustín encontrara en el espíritu alguna función o capacidad que organizara la percepción distendida del tiempo y equilibrara el modelo que estaba proponiendo. Y es que, si la distensión del espíritu se encarga de la naturaleza discordante del tiempo, ¿qué se encarga de condensarla, teniendo en cuenta que percibimos el tiempo de manera ordenada? La respuesta a esta pregunta tiene nombre propio: *intentio animi*.

La *intentio animi* es el contrapeso de la *distentio animi*. Gracias a ella, los tiempos, o los cambios en el tiempo que percibimos dispersos, logran condensarse en una sola estructura. El vínculo entre ambas funciones permite, al menos en apariencia, que la teoría de Agustín se sostenga. Sin embargo, Agustín habla de la percepción del tiempo como algo que sucede a cada momento, con lo cual olvida que la percepción del fenómeno en sí es un suceso poco común.

Lo cierto es que para indagar por el fenómeno del tiempo hace falta algo más que ponerse en contacto con las tareas del espíritu; es necesario entrar en contacto con una dimensión apropiada, un terreno en el que el tiempo exceda el carácter contable³ que le he-

3 Contable porque usualmente, cuando se habla del tiempo, no se aborda el fenómeno en sí. El tiempo se ha convertido en un objeto más dentro del mundo de las cosas de los seres humanos, y, en esa medida, se ha minimizado. Por eso se cree que la posibilidad de contarlo, o contabilizarlo, es suficiente. Lo cierto es que la medición del tiempo en horas, días, meses o años no dice absolutamente nada del fenómeno temporal.

mos impuesto. Por eso abordaremos su peculiar naturaleza desde un terreno muy distinto: la construcción de la trama, la concepción ideada por Ricoeur a partir de Aristóteles.

Junto con Aristóteles, Ricoeur asevera que, en principio, la lectura de un texto se sustenta en dos tiempos: un durante y un después del texto. Esta teoría, según la cual existe un lapso temporal que corresponde al presente continuo y otro que corresponde al futuro, despierta la sospecha de la necesidad de un tiempo anterior a la lectura que complete el trío de componentes que generalmente integran el tiempo, puesto que no siempre se está en actividad lectora. La inserción de un tercer tiempo, anterior a la lectura, comienza a bosquejar la naturaleza de la construcción de la trama. Por eso, Ricoeur afirma: “[...] la *Poética* no habla de estructura sino de estructuración; y ésta es una actividad orientada que sólo alcanza su cumplimiento en el lector o en el espectador” (107).

La necesidad de un estadio temporal previo a la lectura de una obra narrativa complementa la idea de Ricoeur con relación a la *Poética*. Si se trata de una estructuración, de un proceso que alcanza su cumplimiento en el lector, no hay razón para no pensar que pueda comenzar en el mismo punto. La formulación de Ricoeur le otorga al lector y a los éxtasis⁴ del tiempo toda la responsabilidad de la construcción de la trama. Teniendo claro lo anterior, podemos comenzar el recorrido por el proceso de la construcción de la trama.

La estructuración de la construcción de la trama está soportada sobre tres instancias que, indistintamente, reciben el nombre de mimesis, tal como se dijo en un principio. Se sabe que Aristóteles concebía la mimesis como la conjunción del binomio *mimesis-mythos* que compone la trama, pero, en el caso de la construcción de la trama, mimesis no solamente asumirá ese sentido, sino también todos los derivados de los momentos anteriores y posteriores a la trama.

4 Se usa el término *éxtasis* y no *estadio* para acentuar el sentido existencial del tiempo que comenzará a desprenderse de los postulados de la construcción de la trama.

La mediación entre tiempo y narración la constituyo precisamente al construir la relación entre los tres momentos miméticos. Esta misma mediación es la que pasa por las tres fases de la *mimesis*. Con otras palabras: para resolver el problema de la relación entre tiempo y narración debo establecer el papel mediador de la construcción de la trama entre el estadio de la experiencia práctica que la precede y el que la sucede. (Ricoeur 115)

Con el objetivo de diferenciar las tres fases de la *mimesis*, Ricoeur les asigna números que establecen su orden. De esa manera, al primer momento de la *mimesis* se le llamará *mimesis I*; al segundo, *mimesis II*, y al tercero, *mimesis III*. Se realizará un acercamiento a cada momento y posteriormente se examinarán todos en conjunto a la luz de la experiencia lectora de “Todos los fuegos el fuego”.

Mimesis I

Mimesis I es el primer estadio de la *mimesis* y agrupa los periodos que anteceden la lectura de una narración; en ese orden, *mimesis I* puede concebirse como las instancias preliminares. Sin embargo, la expresión “instancias preliminares” resulta demasiado amplia, pues los momentos que anteceden la lectura de un texto pueden reunir la experiencia de toda una vida. Por eso, cada una de las *mimesis* cuenta con un conjunto de rasgos que se transforman a medida que el lector atraviesa las fronteras que separan a una *mimesis* de otra y que cumplen con la función de limitar la variedad de experiencias posibles. Dicho conjunto está compuesto por rasgos de la acción, mediaciones simbólicas y caracteres temporales. Pero como nos encontramos en el nivel anterior a la lectura, la totalidad de los rasgos mencionados serán abordados desde la experiencia previa al acto lector. Por eso, cada uno de ellos tendrá incluida la expresión: precomprensión.

Rasgos de la precomprensión de la acción

Los rasgos de la precomprensión de la acción son el conjunto de conceptos que las personas tienen con relación a la idea de acción. Dentro de estos preconceptos están las nociones de acción provenientes de la experiencia diaria, de la indagación, del diálogo y hasta de las lecturas previas. Lo importante de este primer rasgo es que el lector posea un concepto que le permita reconocer una acción. Si es así, será capaz de identificarla en el texto narrativo.

Aunque la capacidad de diferenciar una acción es suficiente para el nivel precomprensivo actual, Ricoeur esboza un concepto más preciso que será muy útil para adentrarse en la acción de “Todos los fuegos el fuego”. Según su definición, la acción es un acto o suceso que implica necesariamente una finalidad, una razón que explique por qué se ha llevado a cabo determinada acción. Además, la acción reclama la intrusión de un agente a quien endilgarle la responsabilidad de realizar la acción. Sin la presencia de un agente no puede hablarse de sucesos. La acción y su agente constituyen una pareja indisociable.

Rasgos de la precomprensión de las mediaciones simbólicas

Las mediaciones simbólicas, también llamadas recursos simbólicos, son el sistema de reglas que determina un lenguaje. Su regulación obedece a un acuerdo tácito regido por la costumbre y el uso, y su importancia radica en que, de no existir esta regulación, la comunicación sería imposible. Para mencionar alguna cosa, definirla, relatar un suceso o simplemente reflexionar, se requiere de un lenguaje, y ese lenguaje, a su vez, precisa de unos límites definidos. Las mediaciones simbólicas son ese límite.

Una persona común está familiarizada, aunque sea de manera empírica, con los criterios del lenguaje que habla. Puede no conocer con exactitud lo que una norma estipula, pero su experiencia en el diálogo con los demás le ofrece un camino de intuiciones que le permiten saber que un término se usa de un modo y no de otro. Si a esto se le suma la capacidad para leer, estará en condiciones de reconocer las acciones que la trama le ofrece y, sobre todo, de seguir la lectura.

Rasgos de la precomprensión de los caracteres temporales

El último de los prerrequisitos que el lector de un relato o una historia tiene que cumplir consiste en los caracteres temporales, que, como su nombre lo indica, corresponden a las nociones anteriores del lector respecto al tiempo. Sin necesidad de que alguien pueda definirlo, todas las personas perciben el tiempo, pues, como solía decir Agustín, el tiempo siempre aparece mencionado en el habla cotidiana, generalmente para referir acciones mediante el lenguaje. La experiencia con este rasgo precomprensivo es inherente a la existencia humana y su condición revela la necesidad de los rasgos de la acción y las mediaciones simbólicas. Sin acciones y sin lenguaje, el tiempo no es más que una impresión. Pero con ella es suficiente para que el lector se arroje a la lectura.

En principio, los rasgos de la precomprensión que conforman *mímesis I* no exigen mucho del posible lector de una obra narrativa. No obstante, el planteamiento aspira a un ideal que debe concretarse a través de una lectura interpretativa y una escritura seria. Ricoeur dice que “imitar o representar la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad. Sobre esta precomprensión, común al poeta y al lector, se levanta la construcción de la trama y, con ella, la mimética textual y literaria” (19).

Luego de la intervención de Ricoeur, que apunta a la existencia de un pasado común, mas no exacto, entre el lector y el escritor, sólo queda examinar la conformación de *mímesis I* respecto a la lectura del cuento de Cortázar.

En la medida en que *mímesis I* aglomera los rasgos anteriores a la lectura de un texto, es poco lo que puede decirse sobre la incidencia de la narración en ellos. En el caso de los rasgos precomprensivos de la acción, cabe señalar que el lector es testigo frecuente de las acciones de quienes lo rodean en su vida cotidiana. Además, su memoria también trae consigo el recuerdo de acciones realizadas por él o ella. Ambos aspectos le permiten tener suficiente experiencia como para reconocer las acciones en “Todos los fuegos el fuego”.

Pero si junto con lo anterior se asume que el lector cuenta con otras lecturas, y, en nuestro caso, con lecturas de otros relatos de Cortázar, puede confirmarse que está listo para sumergirse en el mundo de las acciones del cuento.

Puesto que la función de las mediaciones simbólicas es regir el lenguaje que se emplea para referir o relatar sucesos y eventos, es factible pensar que, en la medida en que el lector está familiarizado con las acciones, debe estarlo también con el lenguaje. Las manifestaciones dialógicas inherentes a la existencia humana y la posibilidad de leer textos de naturaleza variada le revelan al lector la presencia de un orden que incluso los textos literarios deben seguir. Por eso, si reconoce las acciones en “Todos los fuegos el fuego”, es porque él también se está guiando por las mediaciones simbólicas.

Finalmente, si el lector potencial cumple con los prerrequisitos anteriores, se habrá percatado de la presencia de tiempos. Y ya que la sensación del tiempo emana, en primer lugar, de la experiencia de todos los días, no le será difícil establecer los nexos que conectan las acciones con el lenguaje y el tiempo. En general, aquel que posea la capacidad de leer y se deje afectar por el mundo que “Todos los fuegos el fuego” propone, logrará experimentar⁵ una transformación significativa en sus percepciones y en su forma de ver e interpretar el mundo. Desde luego, todo depende del lector, de sus lecturas previas, de su relación con el mundo que lo rodea, de su apertura y de su capacidad para interpretar.

5 Sería preferible usar el término *experienciar* en vez de *experimentar* para evitar el vínculo de éste último con el lenguaje científico. Martin Heidegger prefiere la expresión *experienciar* para destacar la profundidad que encierra cada vivencia humana, así como los sentidos que se despliegan de ella. Sin embargo, se ha preferido la expresión *experimentar* por tratarse de un término mucho más familiar para el lector. En el texto de Heidegger “La cosa”, por ejemplo, contenido en *Conferencias y artículos*, el término aparece en repetidas ocasiones para hablar de la experiencia humana con relación al fenómeno de la lejanía y la cercanía, teniendo en cuenta que los medios de comunicación generan la sensación de haber eliminado esa brecha (Heidegger 1994).

Mímesis II

Mímesis I es, a grandes rasgos, el nivel prefigurativo de la construcción de la trama, pero no es el único. Para alcanzar los niveles complementarios de su elaboración, el lector deberá iniciar el camino de “Todos los fuegos el fuego”. Sin embargo, antes que nada, es pertinente comprender el proceso de transformación de *mímesis I* en *mímesis II* por medio de los postulados de Ricoeur.

En la instancia correspondiente a *mímesis II*, la trama se conjuga con los preconceptos que el lector trae consigo y los enriquece. Tal enriquecimiento se debe a que la trama despliega unas dimensiones configurantes que afectan el nivel prefigurativo del lector. Veamos de qué tipo de dimensiones se trata.

Dimensiones o disposiciones configurantes

Las dimensiones o disposiciones configurantes son un grupo de componentes que provienen de la trama y se liberan a través de la lectura. La primera disposición, por ejemplo, señala que la trama ordena los acontecimientos de un modo tal que éstos se perciben como una totalidad provista de sentidos y no como una sumatoria de hechos sin relación. Por eso Ricoeur lo define como “la operación que extrae de la simple sucesión la configuración” (132).

La “simple sucesión” en la que Ricoeur hace énfasis responde a la manera en que se advierten los acontecimientos que forman la vida de una persona. Cuando se examinan esos acontecimientos en conjunto, generalmente se aprecian como si estuviesen desconectados entre ellos. La vida cotidiana de las personas es una sumatoria de hechos sin una causalidad que los conjugue, o al menos así es como se aprecia. En oposición a esta percepción, la trama vincula los sucesos que presenta a través de relaciones causales. De esa manera, las acciones no sólo se exponen de modo sucesivo; también causalmente.

La segunda dimensión configurante se organiza a partir de la primera, y afirma que, para que un relato se constituya como una totalidad de sentidos, requiere de un punto final que ponga término a la

concatenación de las acciones. Esta disposición deriva, naturalmente, del concepto de unidad total de Aristóteles; pero en este caso se vincula con la tercera disposición configurante, que sostiene lo siguiente:

[...] la reconsideración de la historia narrada, regida como totalidad por su manera de acabar, constituye una alternativa a la representación del tiempo como transcurriendo del pasado hacia el futuro [...]. Al leer el final en el comienzo y el comienzo en el final, aprendemos también a leer el tiempo mismo al revés, como la recapitulación de las condiciones iniciales de un curso de acción en sus consecuencias finales. (Ricoeur 135)

El requerimiento de un punto final dentro de la narración permite considerar el concepto de extensión que Ricoeur postula en torno a otro planteamiento de la trama aristotélica. El planteamiento consiste en que la extensión, una noción muy conocida de la *Poética*, tiene la obligación de delimitar la distancia narrativa y temporal que separa el comienzo del final de una historia. No obstante, al añadir ese primer concepto a las nociones de las dimensiones configurantes, la extensión se transforma en una medida concordante-discordante que despierta la posibilidad de leer el tiempo en sentido inverso.

Ambas continuidades, la narrativa y la temporal, avanzan en una misma dirección y generan sucesión la primera y duración la segunda. Pero dicha continuidad es la mitad de un orden superior. Mientras la narración se lee siguiendo la dirección habitual, se pone en marcha un tipo de sucesión causal que va en sentido inverso y que, además de complementar el tiempo sucesivo, enriquece los sentidos del relato en sí, porque permite comprobar que la conclusión de la historia estuvo anunciada desde el principio. Ahora bien, ¿puede corroborarse la existencia de las dos lecturas en “Todos los fuegos el fuego”? Para averiguarlo, es necesario examinar de nuevo la forma en que se despliega el nivel configurador en el cuento de Cortázar.

“Todos los fuegos el fuego” está formado por dos historias distintas que se entremezclan tanto a nivel estructural como a nivel

argumentativo. Pero ¿cómo se produce el proceso de convergencia de las historias? Por un lado, como bien sabe el lector del cuento, están Marco, Irene y el procónsul, quienes forman un triángulo amoroso construido sobre la pasión. Irene se siente atraída por el gladiador desde la primera vez que asiste a uno de sus combates. El reciario no es indiferente a los gestos y sonrisas que la esposa del procónsul le ofrece, pero tampoco el procónsul lo es. Dada la situación, el procónsul urde un plan para acabar con Marco y, de paso, demostrarle a su esposa el alcance de su poder. Entonces arregla el combate haciendo que Marco deba enfrentarse al hermano de un guerrero al que Marco venció y mató algún tiempo atrás.

La primera parte de la historia total del cuento, aquella que transcurre en la provincia romana, confirma que el universo de Marco, Irene y el procónsul es un universo gobernado por las pasiones y por la necesidad de ocultarlas. Se percibe un ambiente cargado de tensión, deseo, incertidumbre y anhelos de venganza. Marco tendrá que enfrentarse al destino concertado por un enemigo invisible que espera su muerte desde la tribuna. El procónsul sonríe a la muchedumbre mientras en el fondo espera que el gladiador que tantas veces ha salido victorioso sucumba a sus designios. Detrás de su sonrisa yace la convicción que le da el poder; pero allí donde el poder de un hombre termina se escribe el destino colectivo de todos los personajes.

Irene sabe que el procónsul doblará la apuesta a favor del nubio, y que después la mirará amablemente y ordenará que le sirvan vino helado. Y ella beberá el vino y comentará con Urania la estatura y la ferocidad del reciario nubio; *cada movimiento está previsto aunque se lo ignore en sí mismo* [...]. Como siempre, como desde una ya lejana noche nupcial, Irene se repliega al límite más hondo de sí misma mientras por fuera condesciende y sonríe y hasta goza; en esa profundidad libre y estéril siente el signo de muerte que el procónsul ha disimulado en una alegre sorpresa pública, el signo que sólo ella y quizá Marco pueden comprender, y su cuerpo que ella ha

deseado en otra tarde de circo (y eso lo ha adivinado el procónsul, sin necesidad de sus magos lo ha adivinado como siempre, desde el primer instante) va a pagar el precio de la mera imaginación, de una doble mirada inútil sobre el cadáver de un tracio diestramente muerto de un tajo en la garganta. (Cortázar 581-582; énfasis mío)

Marco mira fijamente a la muerte en medio de la muchedumbre que, sumida en sus intereses, espera que el combate termine de una manera o de otra. Irene sufre intensamente por lo que vendrá. Sabe que Marco está condenado y espera que el gladiador sea consciente de ello. Busca en su mente una imagen, algún recuerdo que le permita mantener su máscara de sobriedad, pero es inútil. Ahora está segura de que el procónsul sabe todo y comprende sus motivos para haberla llevado al combate. Una noche nupcial donde el procónsul demostró su poder viene a su cabeza e Irene intenta asumir la situación de un modo semejante, sin conseguirlo.

La mirada de la esposa del procónsul sigue al guerrero mientras otros sucesos ocurren lejos de allí, en Francia, mucho tiempo después. Jeanne llama a Roland por teléfono y no se rinde hasta que él le contesta. Un gato y un frasco de tranquilizantes la acompañan en su empeño. Roland sabe de antemano que quien lo llama es Jeanne y sabe lo que va a decirle; sin embargo, atiende la llamada y elige escucharla. Roland enciende un cigarrillo e incita a Jeanne a que le diga todo lo que tiene que decirle. Jeanne le hace saber, en medio de una lluvia de números dictados por una voz desconocida, que está enterada de todo, que Sonia se lo ha dicho y que va para el departamento de Roland.

Aunque le resta importancia, Roland permanece en línea escuchando los reclamos y reproches de Jeanne, aguardando el momento propicio para ofrecerle una explicación, ya que, pese a todo, es consciente de que Sonia se precipitó al contarle a Jeanne sobre el romance que tienen. Mientras Roland busca las palabras adecuadas, la voz que dicta las cifras retoma su insoportable labor, haciéndole más difícil su propósito de explicarse. Finalmente encuentra el momento

propicio y comienza su exposición. Le dice a Jeanne que era a él a quien le correspondía enterarla de todo y que, aun cuando no lo parezca, terminar con su relación era lo mejor que podía ocurrir. Naturalmente, Jeanne no le cree una palabra, pero debe quedarse con esa pobre excusa, ya que Sonia llega al departamento y Roland tiene que dar por terminada la conversación colgando el teléfono.

Al comparar los eventos que ocurren en la provincia romana con los que suceden en la escena francesa, se evidencia el primer nivel de la brecha que separa a un universo del otro. La realidad de los asistentes al circo se caracteriza por el tono desenfrenado de las pasiones, similares a los fuegos que las circundan (velarios encendidos, arena caliente, brillos de luces en las armaduras). Por su parte, la realidad que transcurre en Francia se distingue, aparentemente, por ser opuesta a la de su predecesora. En ella también se manifiestan ciertas emociones; no obstante, tales emociones son gélidas y cotidianas; pálidos reflejos semejantes a una pequeña llama que se resiste a su extinción.

“Perdóname por venir a esta hora”, dice Sonia. “Vi tu auto en la puerta, era demasiada tentación. ¿Te llamó, verdad?” Roland busca un cigarrillo. “Hiciste mal”, dice. “Se supone que esa tarea les toca a los hombres, al fin y al cabo he estado más de dos años con Jeanne y es una buena muchacha”. “Ah, pero el placer”, dice Sonia sirviéndose coñac. “Nunca le he podido perdonar que fuera tan inocente, no hay nada que me exaspere más. Si te digo que empezó por reírse, convencida de que le estaba haciendo una broma”. *Roland mira el teléfono, piensa en la hormiga.* (Cortázar 587; énfasis mío)

Como puede verse, la situación que ocurre en Francia deja ver varias diferencias y un par de semejanzas con relación al relato que transcurre en la provincia romana. La lucha de Jeanne es una lucha infructuosa. Llama a Roland, pero no para pelear por su amor, sino para informarle que está enterada de su relación con Sonia. Lo llama acompañada de una posibilidad de escape a su lado: el recipiente

con calmantes. Jeanne es movida por el desengaño, mas no por la pasión. No busca venganza, sólo quiere demostrar un poco de dignidad. Tampoco Roland es estimulado por alguna pasión visceral. Su actitud es mesurada y controlada, como la flama de los fósforos con que enciende sus cigarrillos. Y en cuanto a su propósito de hablarle a Jeanne sobre la situación con Sonia, no pasa de ser una intención. De los tres personajes situados en Francia, sólo Sonia parece actuar motivada por sus pasiones. No obstante, no es la venganza sino la posesión la fuerza que la incita. Incluso ella está atrapada en el tibio universo de lo cotidiano.

Y pese a las diferencias visibles entre una y otra dimensión, no puede negarse la presencia de ciertas similitudes que se ocupan de acercarlas poco a poco. En primer lugar, y como en todo el cuento, el fuego se hace presente; bien sea a través de la rabia, de la angustia o incluso de manifestaciones físicas, como la llama que sirve para encender un cigarrillo. En segundo lugar, los relatos inician un diálogo más cercano entre ellos a todo nivel. Argumentativamente, se entrevé que la escena francesa es, a su modo, una distorsión de la romana. La arena donde Marco enfrentará a la muerte es tan lejana del procónsul y su esposa como el departamento de Jeanne lo es del lugar donde se encuentran Sonia y Roland. Sonia se asemeja al procónsul, que busca ofrecerle a su esposa la muerte de su objeto de deseo y mostrarle las dimensiones de su poder. Pero Roland, ubicado en medio de las dos mujeres, no equivale plenamente a Irene. No sufre honestamente por el destino de Jeanne. En realidad, ni siquiera lo imagina. Narrativamente, Roland parece una versión gélida de Irene, pero estructuralmente se encuentra con Marco. Roland, como Irene, tendrá en sus manos un indicio del destino que les aguarda a todos, pero carecerá de la visión para entenderlo. Jeanne, por su parte, es un Marco deformado que abandona la batalla antes de que comience y que prefiere entregarse a la muerte. Sin embargo, al igual que su reflejo ideal, se esfuerza por inferir el sentido de algo que apareció, sin razón aparente, en medio de su conversación con Roland.

“Decídete”, dice Roland, “a menos que quieras tenerme toda la tarde escuchando a ese tipo que le dicta números a no sé quién. ¿Lo oyes?” “Sí”, dice Jeanne, “se lo oye como desde muy lejos. Trescientos cincuenta y cuatro, doscientos cuarenta y dos”. [...] Jeanne ha creído siempre que *los mensajes que verdaderamente cuentan están en algún momento más acá de toda palabra; quizá esas cifras digan más, sean más que cualquier discurso para el que las está escuchando atentamente.* (Cortázar 583-584; énfasis mío)

Aunque Jeanne no puede comprender el sentido de los números que dicta la voz desconocida, intuye que no son números pronunciados al azar. Es más, se le ocurre que podría tratarse de alguna clase de mensaje; un mensaje que quizá podría entender aquel que estuviese atento. Sumado a eso, Jeanne también nota que la voz que dice los números se oye lejana. Es una voz que, pese a la distancia, interfiere en su conversación con Roland. Las cifras son lejanas y sin embargo simultáneas, acaso como la historia de la provincia romana, donde Marco hace su propio intento por descifrar el significado del sueño que tuvo la noche anterior al combate.

Esa noche ha soñado con un pez. [...] un sueño donde hay un pez y sentirse ahora, cuando ya no hay tiempo para nada, la imagen misma del sueño frente a la red que baila ante los ojos y parece atrapar cada rayo de sol. [...] Marco va al encuentro de la red con el escudo en alto, y es una torre que se desmorona contra una masa negra, la espada se hunde en algo que más arriba aúlla; la arena le entra en la boca y en los ojos, la red cae inútilmente sobre el pez que se ahoga. (581, 584, 586)

Los sueños de Marco le hablan de su muerte mediante un lenguaje de símbolos que el guerrero es incapaz de esclarecer. Del mismo modo, las cifras, que para Roland fueron como una fila de hormigas

que lo exasperaban⁶, son para Jeanne un mensaje cifrado que escapa a su comprensión.

Pero aún más importante que los sentidos que ambos mensajes encierran es la concordancia estructural que proponen y que encaja con el argumento expuesto. Es indudable que el mensaje que llega hasta Jeanne carece de los significados que hasta el día de hoy se le atribuyen a los sueños. En realidad, las cifras que llegan hasta ella bien podrían atribuirse a una falla en el sistema telefónico. Por lo tanto, al compararla con el sueño de Marco, la voz que dicta los números parece, a primera vista, un mensaje de otra naturaleza, acaso trivial.

No obstante, si hay algo que caracteriza la estructura del cuento es que el encuentro entre las dos dimensiones se producirá desde la naturaleza de cada una. Desde esa perspectiva, las cifras dictadas por la voz distante son, en esencia, una distorsión equivalente a los mensajes oníricos que llegan hasta el gladiador. Las tramas, tan alejadas una de la otra, empiezan a confluír, y los párrafos, divididos hasta el momento, también comienzan a fusionarse, a fin de convertirse en una sola historia en el sentido más amplio.

“Ah”, dice Roland, frotando un fósforo. Jeanne oye distintamente el frote, es como si viera el rostro de Roland mientras aspira el humo, echándose un poco atrás con los ojos entornados. Un río de escamas brillantes parece saltar de las manos del gigante negro y Marco tiene el tiempo preciso para hurtar el cuerpo de la red [...]. Roland bebe un trago de coñac. Siempre le ha gustado escoger sus palabras, evitar los diálogos superfluos. Jeanne repetirá dos, tres veces cada frase, acentuándolas de una manera diferente; que hable, que repita mientras él prepara el mínimo de respuestas sensatas que pongan orden a ese arrebato lamentable. Respirando con fuerza se endereza después de una finta y un avance lateral; algo le dice que esta vez el

6 No debe olvidarse que la “fila de hormigas” no fue tan efímera para Roland. Después de todo, luego de que colgara el teléfono y Sonia llegara a su departamento, lanzó una mirada al aparato y pensó en ellas.

nubio va a cambiar el orden del ataque, que el tridente se adelantará al tiro de la red. (582, 583, 585)

Salta a la vista que la conjunción de las tramas se dilata y afecta directamente la manera en que los relatos vienen siendo narrados. De esa manera, los símbolos, con sus formas enigmáticas como peces o cifras incomprensibles, se postulan como la antesala de lo inevitable: el encuentro de los mundos. Una vez que lo estructural y lo argumentativo se vuelven una sola entidad, los múltiples fuegos esparcidos en cada historia pueden comenzar a arder con toda su fuerza.

Irene es la primera que huele el aceite hirviendo, el incendio de los depósitos subterráneos; atrás, el velario cae sobre las espaldas de los que pugnan por abrirse paso en una masa de cuerpos confundidos que obstruyen las galerías demasiado estrechas. Los hay que saltan a la arena por centenares, buscando otras salidas, pero el humo del aceite borra las imágenes [...]. Entonces Sonia grita, queriendo desatarse del abrazo ardiente que la envuelve desde el sueño, y su primer alarido se confunde con el de Roland que inútilmente quiere enderezarse, ahogado por el humo negro. Todavía gritan, cada vez más débilmente, cuando el carro de bomberos entra a toda máquina por la calle atestada de curiosos. “Es el décimo piso”, dice el teniente. “Va a ser duro, hay viento del norte. Vamos”. (588-589)

Aun cuando se ha afirmado que la causalidad de “Todos los fuegos el fuego” está determinada por un cierto carácter destinal derivado de los sentidos del fuego, es forzoso aclarar que también existe un entramado estructural que lo complementa y que está fundamentado en una elaboración que reúne lo que estaba disperso. Por esto, en principio, “Todos los fuegos el fuego” presenta las dos historias de manera discordante; es decir, como si no tuvieran nada que ver entre sí. Posteriormente, y en la medida en que se desarrollan, las historias introducen una serie de componentes que les permite comenzar a acercarse, e incluso a entrecruzarse, sin que, en ningún momento,

se trate de la misma historia⁷. Finalmente, y con el terreno ya preparado, las dos historias confluyen en un instante y se da el encuentro a través del fuego. Todo sin que la peripecia del incendio, derivada de las causas expuestas en el relato, pierda su efecto sorpresivo. La estructura es discordante al comienzo, luego se hace concordante y, justo antes de terminar, la concordancia y la discordancia se congregan en el fuego. “Todos los fuegos el fuego” es un camino hacia la intersección de los tiempos a través de las llamas.

Así será algún día su estatua, piensa irónicamente el procónsul mientras alza el brazo, lo fija en el gesto del saludo, se deja petrificar por la ovación de un público que dos horas de circo y de calor no han fatigado [...]. “Hola”, repite Roland, apoyando el cigarrillo en el borde del cenicero y buscando los fósforos en el bolsillo de la bata [...]. El calor es insoportable, le pesa el yelmo que devuelve los rayos del sol contra el velario y las gradas [...]. “Sonia acaba de irse”, dice Jeanne, y el límite está franqueado, el ridículo empieza, el pequeño infierno confortable. (580, 581, 582)

Ahora, si bien el acercamiento anterior busca ser una interpretación consecuente con el orden causal y estructural del cuento de Cortázar, no puede negarse que “Todos los fuegos el fuego” se destaca por su naturaleza ambigua. Debido a esa ambigüedad, es posible inferir causalidades distintas a las que se propusieron, causalidades como las que postula Manuel Benavides en su ensayo “La abolición del tiempo. Análisis de ‘Todos los fuegos el fuego’” (1980). El hecho de que los relatos se intersequen en un punto es razón suficiente para que Benavides considere que la doble narración es, en realidad, un único relato. El problema de ese postulado es que Benavides decide llevarlo más allá y afirmar que el tiempo que determina la distancia entre una dimensión y otra, no es más que una ilusión que el fuego

7 Triángulos amorosos, mensajes cifrados y, lo más importante, fuego en cada una de las escenas. Eso sin contar el entrelazamiento de los párrafos antes mencionado.

consume. Para el ensayista, las diferencias que caracterizan las historias son mera apariencia. Por eso presenta su esquema de pirámides con el objetivo de explicar la estructura del cuento de Cortázar.

Según ese esquema, el relato está organizado en dos pirámides invertidas, mas no deformadas, que demostrarían que, a pesar de sus diferencias, los relatos son fundamentalmente idénticos. Junto a ello, y siendo fiel a sus principios, Benavides propone que la barrera temporal erigida como límite entre las historias es inexistente.

Sin embargo, para que el planteamiento esquemático de Benavides funcionara sería imperativo que las situaciones y los personajes fuesen más afines entre sí. Conjuntamente, tendría que obviarse el carácter narrativo del cuento, puesto que éste es responsable del despliegue del tiempo y no de su anulación, como cree Benavides.

Pero si Benavides no acierta en ningún punto, ¿qué sentido tiene incluir sus conclusiones más relevantes respecto a “Todos los fuegos el fuego”? La respuesta es simple. La interpretación de Benavides demuestra que el carácter ambiguo del relato puede generar un sinfín de interpretaciones que exceden los sentidos que se desprenden del texto en sí. Es necesario estar muy atento a cada detalle y permitir que el cuento diga lo que tiene que decir antes de imponerle una teoría. De otra forma, se terminará realizando una interpretación errada que impediría continuar con el proceso interpretativo que da lugar al subsiguiente nivel del proceso mimético, es decir, *mímesis III*.

Mímesis III

Mímesis III es la tercera y última etapa del proceso de construcción de la trama. En esta instancia se concentran los efectos ulteriores a la configuración que *mímesis II* desplegó; por eso, el último nivel de la *mímesis* también es conocido con el nombre de *refiguración*.

Mímesis III da cuenta del cambio de las preconcepciones que la trama de *mímesis II* generó en el lector en el nivel anterior a la lectura. Pero, como se advirtió con anterioridad, el número de esas alteraciones podría ser muy amplio. Por lo tanto, sólo nos ocuparemos

de las transformaciones que se presentan en el terreno de los pre-conceptos; es decir, en las nociones de acción, de mediaciones simbólicas y del tiempo.

Refiguración de la acción

Si bien son numerosas las acciones que “Todos los fuegos el fuego” relata, éstas pueden sintetizarse en dos grandes acciones: la acción que sucede en la provincia romana durante el apogeo del Imperio, y la acción que acontece en Francia, en un tiempo mucho más contemporáneo.

Como se ha venido afirmando a lo largo de estas páginas, la forma en que se presenta el orden causal de las acciones en el cuento de Cortázar constituye su mayor particularidad, ya que, en lugar de esgrimir un ordenamiento sustentado sobre las leyes de identidad o contradicción, “Todos los fuegos el fuego” propone su propia lógica, su propio orden. Pero ¿de qué manera la lógica del cuento incide en la refiguración de las acciones al nivel del lector?

Términos como *identidad* y *contradicción* fueron usados por el teórico Jaime Alazraki en su texto *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar* (1983). En dicho texto, Alazraki indaga por un término apropiado para definir la poética de los cuentos de *Bestiario*. Como bien lo sabe cualquier lector de Cortázar, los cuentos del argentino han sido catalogados, generalmente, como cuentos fantásticos, con lo cual se reducen sus sentidos a las implicaciones de los cuentos clásicos propios de este género. En oposición a esta clasificación, Alazraki propone el término *neofantástico* para referirse a la estructuración propia de los cuentos de *Bestiario*.

Lo neofantástico se encuentra en abierta oposición a lo fantástico, pues no funciona a partir de los presupuestos de la lógica euclidiana. Según las concepciones de dicha lógica, toda causa tiene su efecto concreto, un efecto que puede preverse, pues la pareja que conforma el binomio causa-efecto es indisoluble. Aunque no siempre esté respaldado por argumentos, el método euclidiano predomina en el pensamiento común de las personas y constituye el procedimiento más divulgado al momento de indagar por una verdad. De lo anterior se

puede suponer que el potencial lector de “Todos los fuegos el fuego” se acercaría al cuento impregnado de esa forma de causalidad. ¿Qué sucede entonces cuando el lector encuentra la salida y retorna a su mundo con un concepto de la acción refigurado por el relato?

La esencia de la configuración de la acción en “Todos los fuegos el fuego” es proponer una relación entre dos sucesos que no se vinculan ni por leyes de identidad ni de contradicción. Es cierto que inicialmente se dijo que las situaciones parecían, en algunas oportunidades, reflejos opuestos, pero esa organización no impera en el relato y, por lo tanto, no puede asegurarse que sea la base de su causalidad. Los sucesos permanecen distanciados la mayor parte del cuento y sólo cuando el fuego se expande el lector es capaz de vislumbrar que las llamas son el punto de encuentro entre una y otra historia.

La narración resignifica lo que ya se ha presignificado en el plano del obrar humano. Recordemos que la precomprensión del mundo de la acción, en el régimen de *mímesis I*, se caracteriza por el dominio de la red de intersignificaciones constitutiva de la *semántica de la acción*, por la familiaridad con las *mediaciones simbólicas* y con los *recursos prenarrativos* del obrar humano. (Ricoeur 154)

El fuego como metáfora causal transforma y refigura los conceptos del razonamiento euclidiano. Después de leer “Todos los fuegos el fuego”, el lector no podrá seguir pensando en causas que, irrevocablemente, derivarán en unos efectos decretados con antelación. Un efecto puede emanar de una causa en la que no se había meditado. Tal es la consecuencia que la lectura del relato de Cortázar tiene en el lector, que, en vez de percibir el mundo a través de la lógica habitual, podrá experimentar la apertura⁸ de sus preconceptos causales y de sus nociones de acción.

8 Se habla de apertura por la cercanía de la expresión con el lector. Sin embargo, al igual que lo que ocurre con los términos *experimentar* y *experimentar*, la apertura se refiere a la aperturidad, es decir, a una apertura en todos los sentidos y a todos los sentidos, no solamente en un aspecto.

Refiguración de las mediaciones simbólicas

Para que un discurso sea coherente en sentido convencional, es necesario que su esquema estructural y su léxico respeten las pautas de las mediaciones simbólicas que emanan de la reglamentación, la costumbre y el uso. No obstante, “Todos los fuegos el fuego” es un texto que no puede apreciarse como un discurso organizado según las convenciones. Por el contrario, la única manera de aproximarse a él es desde la noción de lenguaje poético o metáfora viva.

El lenguaje poético o metáfora viva es el lenguaje capaz de forjar la dimensión conocida con el nombre de *Lichtung*, donde el ser de los entes puede acontecer. En el caso de “Todos los fuegos el fuego”, la *Lichtung* es el cuento en su totalidad y el ser que despliega sus sentidos es el del fuego. Pero ¿cuál es la metáfora viva y cómo afecta las preconcepciones del lector en el campo de las mediaciones simbólicas?

Indagar por una metáfora viva no es cuestión de sondeos. No se trata de emprender una búsqueda en el texto con el fin de rastrear y encontrar expresiones individuales que ostenten más de un sentido. De hacer eso, se estaría repitiendo el procedimiento empleado durante el predominio de la retórica clásica, cuando la metáfora no era más que un tropo literario. Preguntarse seriamente por la manifestación de una metáfora viva requiere de la interpretación del texto literario asumido como totalidad indisociable, como una elaboración de la trama donde nada está de sobra. En la escritura de “Todos los fuegos el fuego” nada está de más; cada segmento, cada párrafo del cuento adquiere su sentido auténtico sólo en conjunto con los demás. Por eso puede aseverarse que el cuento de Cortázar es una genuina metáfora viva del fuego.

Con todo, no puede negarse lo evidente, y es que el cuento presenta la relación de dos historias distanciadas por el tiempo, el espacio, los personajes, las circunstancias y el lenguaje. Entonces, ¿cómo puede asegurarse que “Todos los fuegos el fuego” sea una auténtica metáfora del fuego? ¿Acaso los componentes mencionados no desempeñan ningún papel y pueden obviarse?

Si alguno de los componentes no cumpliera con su papel y pudiera omitirse, habría que olvidarse de la idea de que “Todos los fuegos el fuego” es una estructura total y una metáfora viva. Por lo tanto, la intrusión de un elemento que no tenga relación con el sentido total del relato no es factible. Si se asevera que, a pesar de la presencia de elementos diversos, “Todos los fuegos el fuego” es una metáfora viva del fuego es porque el cuento está estructurado para que así sea. La labor integradora de *mythos* reúne los diversos elementos y los dirige hacia ese punto. Pero ¿de qué manera sucede dicha integración?

Circunstancias y personajes, por ejemplo, establecen relaciones de correspondencia tan sólidas que es prácticamente imposible toparse con alguna inconsistencia. En conjunto, circunstancias y personajes encajan a la perfección con sus respectivos contextos temporales y espaciales. Sumado a eso, el modo en que los personajes afrontan las situaciones a las que deben enfrentarse fortalece la idea general de concordancia y la noción de totalidad. Sin embargo, no son precisamente estos logros los que permiten que se asevere la presencia de una metáfora viva y, mucho menos, su despliegue en el cuento.

La metáfora viva se manifiesta por medio del lenguaje poético, y, en el cuento, ese lenguaje se hace palpable en su estructura fragmentada. Si el narrador hubiese decidido contar cada una de las historias de manera lineal no se podría hablar de un cuento sino de dos, dos historias encuadradas dentro de las características de sus propias cotidianidades. Pero, de haber sido así, el lector no experimentaría transformaciones en el campo de las mediaciones simbólicas ni percibiría los sentidos olvidados del fuego. “El calor es insoportable, le pesa el yelmo que devuelve los rayos del sol contra el velario y las gradas [...]. Fumemos. Tantea en la mesa baja hasta encontrar cigarrillos, pone uno en los labios de Sonia, acerca el suyo, los enciende al mismo tiempo” (Cortázar 581-588).

A partir del seguimiento de la estructura del cuento, que se presenta fragmentada, el lector es invitado a abandonar sus presupuestos lógicos y a visualizar los dos relatos heterogéneos como una sola narración capaz de desplegar significados que no llegarían

a manifestarse si se leyera el relato como dos historias dispares. La simultaneidad que postula el esquema concordante de las acciones y los personajes, mezclada con la discordancia de la organización, hacen que la integración final sea tarea del lector. Las numerosas manifestaciones del fuego, muchas de ellas intrascendentes en comparación con la trama, revelan su sentido en la confluencia. Allí es donde radica la transformación del lenguaje en metáfora viva y donde el fuego de “Todos los fuegos el fuego” despliega sus sentidos olvidados.

La transfiguración de las mediaciones simbólicas radica en que, luego de la lectura del cuento, el lector no percibirá el lenguaje como un simple medio para referir y nombrar el mundo, sino como un mundo en sí mismo, un universo capaz de transformar las nociones del mundo habitual, hasta el punto de afectar esas mismas nociones aun cuando el lector no se encuentre en actividad lectora. La referencialidad propia del lenguaje no desaparecerá por completo, pero dejará de constituirse como su característica fundamental.

Refiguración del tiempo

El tercer y último rasgo que la trama refigura es el del tiempo, y es un aspecto tan singular que su transformación depende de que los dos rasgos anteriores ya hayan conseguido refigurar los conceptos previos del lector con relación a la acción y al lenguaje. Es por eso que Ricoeur sostiene que “lo que el lector recibe no es sólo el sentido de la obra, sino también, por medio de éste, su referencialidad: la experiencia que ésta trae al lenguaje y, en último término, el mundo y su temporalidad que despliega ante ella” (Ricoeur 150).

Para que las acciones puedan narrarse, se necesita de un lenguaje poético capaz de hacerlo. Si el lenguaje es el apropiado, las acciones dilatarán los tiempos en los que suceden, y de esa forma surgirá el primer estadio del tiempo que la narración transforma: tiempo narrado o narrativo.

La expresión *tiempo narrado*, o *narrativo*, indica que el tiempo se hace continuo cuando se narran los acontecimientos que ocurren. Cuando los hechos pasan a formar parte de una historia se vinculan

entre sí y, al hacerlo, ponen en marcha un proceso de relación de sus correspondientes temporalidades. El tiempo narrado establece nexos entre los eventos que en la vida cotidiana aparecen desvinculados.

El tiempo narrado no es tan ajeno a nosotros como podría parecer en un principio, y tampoco es privilegio exclusivo de la escritura. Aun cuando gran parte de los instantes que forman la vida de un ser humano están inmersos dentro la extensa red inconexa de los días, los meses y los años, todos ellos están en capacidad de generar tiempos narrados si cumplen con una única condición: ser relatados.

No obstante, existe una diferencia de carácter radical entre la historia que una persona puede contarle a otra de manera oral y la manifestación narrativa propia de un texto escrito. Por lo general, la lengua hablada no pierde su relación de referencialidad con el mundo, y eso sucede porque las personas suelen hablar acerca de sucesos que les ocurren en sus vidas cotidianas. Por ese mismo motivo, aquello que cuentan no tiene lo necesario para profundizar en los niveles que se desprenden del tiempo narrado. Entonces, si bien el lector puede llegar a tener una percepción práctica del tiempo narrado, ésta varía con la experiencia de la lectura.

El tiempo que una obra narrativa configura y refigura al nivel del lector otorga una respuesta poética a las paradojas agustinianas del tiempo. A través de la narración, el tiempo se entrelaza y da lugar a la formación de una sola estructura temporal que permite la continuidad de las acciones y de sus tiempos. “Esta capacidad de la historia para ser seguida constituye la solución poética de la paradoja distensión-intención. El que la historia se deje continuar convierte a la paradoja en dialéctica viva” (Ricoeur 134).

A pesar de todo lo anterior, ésta es apenas una posibilidad de interpretar el cuento de Cortázar. Lo cierto es que los sentidos de una metáfora viva son mucho más amplios y ricos. En la medida en que el texto encuentre lectores más idóneos, la interpretación se dilatará; pues la lectura es, entre muchas otras cosas, un diálogo sin fin, una búsqueda constante y una eterna posibilidad de construir la trama de nuestra propia existencia.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. 1983. *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos.
- Benavides, Manuel. 1980. “La abolición del tiempo. Análisis de “Todos los fuegos el fuego””. *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366, octubre-diciembre.
- Cortázar, Julio. 2004. “Todos los fuegos el fuego”. En *Cuentos Completos 1*. Madrid: Alfaguara.
- Heidegger, Martín. 1994. “La cosa”. En *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Ricoeur, Paul. 2000. *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo XXI Editores.