



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA**
UNIDAD IZTAPALAPA

El cronotopo en dos cuentos de *Bestiario* de Julio Cortázar: “Carta a una señorita en París” y “Lejana”

Tesis para optar al título de Licenciada en Letras Hispánicas.

2013.

Alumna: Luz Adriana Hernández Ayala

Asesor: Lic. Hernán Silva Bahamonde

Lectora: Mtra. Laura Cázares Hernández

Índice	Páginas
Introducción.....	3
Capítulo 1. Cronotopo en “Carta a una señorita en París”	18
1.1. El cronotopo externo.....	21
1.1.1 La casa del narrador-personaje.....	23
1.1.2 El departamento de Andrée	30
1.1.3 Buenos Aires-París.....	38
1.2 El cronotopo interno.....	46
1.2.1 Narrador-personaje – conejitos.....	49
1.2.2 André-objetos del departamento de la calle Suipacha.....	63
Capítulo 2. El cronotopo en “Lejana”	71
2.1. El cronotopo externo.....	73
2.1.1 Alina Reyes-Buenos Aires.....	77
2.1.2 Lejana-Budapest.....	83
2.2 El cronotopo interno.....	90
2.2.1 Alina Reyes.....	93
2.2.2 Lejana.....	109
Conclusión.....	116
Biografía.....	126

Introducción

El escritor argentino Julio Cortázar es sin duda uno de los escritores más importantes de la literatura hispanoamericana del siglo XX. Sus novelas y cuentos son de los más innovadores y memorables, por lo tanto, existen abundantes estudios literarios sobre sus obras. Sin embargo, la mayoría de dichos estudios están enfocados al aspecto fantástico, al análisis de los personajes, incluso al estudio de los símbolos.

Mi propósito, por el contrario, es hacer un análisis acerca de dos cuentos de Cortázar contenidos en su libro *Bestiario* (1951), “Carta a una señorita en París” y “Lejana”, centrado en dos aspectos fundamentales: el tiempo y el espacio, partiendo del concepto del cronotopo del teórico de la literatura Mijaíl Bajtín.

Para realizar dicho análisis, utilizaré el trabajo del crítico Jaime Alazraki y su concepto de lo “neofantástico” como un género dónde ubicar a los cuentos de Cortázar. Además, incorporaré al estudio elementos propios de la literatura cortazariana, como son “la figura” y “el doble”, que serán definidos en las páginas siguientes.

Acerca de *Bestiario*. “Carta a una señorita en París” y “Lejana”

En 1951, Cortázar publicó *Bestiario*, una colección de ocho relatos (entre ellos “Carta a una señorita en París” y “Lejana”) que le valieron cierto reconocimiento en el ambiente local. *Bestiario* es su primer libro de cuentos publicado; "a pesar de ser un primer libro,

queda inscripto en el conjunto de su obra como uno de los mejores y más importantes” (Goloboff, 75).

En los ocho cuentos de *Bestiario* aparecen algunas características, como el humor y el absurdo, que son esenciales y están perfectamente enlazadas. En casi todos, los personajes carecen de descripción. Generalmente se narra un hecho único, con una acción, un nudo y un desenlace. Su temática es producto de la materia onírica, por lo tanto, muchos de ellos son fantásticos. Con *Bestiario*, Cortázar entra de lleno a esa realidad que se vive y tiene a su vez tintes irreales. *Bestiario* será diferente no solo a los demás textos de Cortázar, también al concepto de lo fantástico en la literatura hispanoamericana del siglo XX.

En el primer relato estudiado en este trabajo, “Carta a una señorita en París”, se aprecia a un personaje culto e inteligente que cada cierto tiempo vomita conejitos. Ellos son “como un poema en los primeros minutos” (Cortázar, 1976, 8); casi siempre blancos, muy pequeños, y los regala cuando crecen, desprendiéndose cada tanto de los frutos de su inusitada fertilidad. Pero la rutina del protagonista se ve súbitamente quebrada cuando ya no puede controlar la frecuencia de este fenómeno dentro del departamento de Andrée, una conocida que le pide habite su departamento mientras ella pasa una temporada en París. Uno, dos, cinco, diez conejitos alteran el ritmo de su vida en aquel lugar, pues sobrepasan su capacidad de proporcionarles alimento y cuidarlos, hasta que exceden la posibilidad de tenerlos.

El narrador (personaje-protagonista) maneja el tema de los conejitos con valor, pues nadie más sabe lo que le sucede con ellos, y la carta que da título al cuento es el medio de una confesión que pretende hacerle saber este hecho a Andrée, pues advierte que no podrá seguir con esa situación tan incómoda. A partir de la mitad del relato, la vida

de los conejos invade de lleno el mundo del narrador. La descripción se hace escrupulosa, seguramente para imbuir al lector en la sensación de ahogo del personaje. El recuento de los destrozos que llevan a cabo los conejos produce un quiebre en el crecimiento dramático del cuento, los sentimientos desbordados de este hombre por su capacidad de creación se desdibujan y de este modo el lector se apodera de una de las cualidades del relato cortazariano: la tensión.

En el segundo relato estudiado, "Lejana", se emplean elementos fantásticos en un diario que escribe la protagonista, Alina Reyes, quien ofrece té a sus invitados mientras ella se encuentra en Buenos Aires. El tiempo y el espacio se bifurcan y dan vida a "lejana", la mendiga de Budapest, que es el doble de Alina Reyes. El viaje que parece interno en Alina, la distingue de todos aquellos que la rodean, como su madre y su novio Luis María, ya que sabe perfectamente que sus amigos no forman parte de su otro yo. Alina parece disfrutar el simple hecho de pensar en un posible encuentro con la mendiga de Budapest mientras comparte una falsa felicidad con los demás. Alina Reyes desea aquel mundo en el que su doble siente la fría nieve sobre sus pies, pues calza unos zapatos rotos. El final es extraño y sorpresivo. Alina y la mendiga logran unirse en un puente de Budapest. El narrador omnisciente acerca al lector a un panorama distinto de todo lo que en el diario queda escrito, además de poder reunir a Alina Reyes y a su doble; una resolución jamás sospechada por el lector.

Elementos de la narrativa cortazariana: lo neofantástico, la figura y el doble

Siendo uno de los autores más originales de su generación, la narrativa de Cortázar integra diversos elementos particulares y dignos de estudio. Para fortalecer el análisis

cronotópico, este trabajo se apoyará en tres de ellos: lo neofantástico, “la figura” y el doble.

En este trabajo se destacarán las principales características del relato corto según la teoría del cuento fantástico de Julio Cortázar; de qué manera el autor proyecta la concepción que tiene de este género narrativo, para así poder llevar a cabo la comparación con ciertas definiciones que otros autores manejan en relación con las obras de Cortázar.

La novelística del siglo XX en Hispanoamérica abre paso a diferentes géneros narrativos como el fantástico. Para comprender cualquiera de estos géneros hay que tomar en cuenta que la narrativa del siglo XIX primero fue reconocida por cuadros costumbristas, el mundo real plasmado en la literatura como si fuese una fotografía. Por el contrario, la literatura vanguardista que se inicia en siglo XX, fomenta en la narrativa la posibilidad del mundo irreal, aquel que rompe con la estructura del realismo, y eso es justamente lo que pasa con el género fantástico.

Julio Cortázar reconoce que lo fantástico se destaca en su narrativa, aun cuando dicho género va transformándose y cambiando conforme pasa el tiempo, puesto que muchas de sus obras (sobre todo las últimas), aunque tienen rasgos fantásticos, están más apegadas a la situación sociopolítica de los regímenes latinoamericanos de entonces, en comparación con *Bestiario* (1951). Él mismo lo destaca en una de sus últimas entrevistas, realizada en 1983 por Jason Weiss:

“En mis cuentos anteriores (refiriéndose a sus primeros relatos) la distancia era más grande porque lo fantástico *era* verdaderamente fantástico, y a veces rozaba lo sobrenatural. Por supuesto, lo fantástico se metamorfosea, cambia. [...] Ahora, mi idea de lo fantástico está más próxima a lo que

llamamos realidad. Tal vez porque la realidad se acerca cada vez más a lo fantástico” (Cortázar, 1986, 98-99).

El ritmo del lenguaje en los relatos de Cortázar recuerda constantemente la oralidad y, por lo tanto, el origen del cuento: leídos en voz alta cobran otro significado. Lo curioso de estos relatos es que el lector siempre queda atrapado, a pesar de la alteración de la sintaxis, de la disolución de la realidad, de lo insólito, del humor o del misterio. Siendo así, Cortázar puede ser clasificado, por el momento, como un autor de lo fantástico ya que su narrativa tiene sustento en lo cotidiano que se ve alterado, lo cual crea suspenso o tensión, así como un efecto de absurdo o asombro.

Para Julio Cortázar es importante que sus relatos fantásticos se distingan de otras corrientes literarias y de otros autores, ya que en sus cuentos todos los elementos fantásticos están sujetos al mundo real.

Por otra parte, no debemos olvidar que lo fantástico en los cuentos de Cortázar tiene también influencias del cuento gótico, sobre todo de los relatos de Poe.

La edificación protagonista de los relatos góticos constituye un elemento inconfundiblemente aterrador. Nos traslada de inmediato a una época pasada, tenebrosa, en la que pueden suceder hechos de índole peligrosa o dañina, pudiendo albergar desde acciones criminales hasta fenómenos situados en un punto que delimita lo natural de lo sobrenatural. (Vallina, 35).

Los atributos que conforman el cuento gótico explican de cierta forma el estilo que Julio Cortázar crea en sus cuentos. El absurdo y el misterio son dos de sus rasgos característicos, así como los aspectos que delimitan lo natural de lo sobrenatural que frecuentemente encontramos en los relatos cortazarianos. Hay que señalar que el género fantástico tiene influencia de los cuentos de hadas y no necesariamente está ligado a lo terrorífico.

Julio Cortázar considera que la literatura fantástica: “[...] consiste en *desorientar* al lector desde el principio condicionándole dentro de un ambiente morboso a fin de obligarle a acceder dócilmente al misterio y al terror” (Cortázar, 1963, 96). Sin duda, el autor sabía muy bien utilizar aquellos elementos fantásticos en sus relatos, una zona que es como una fuerza, un impulso que une la realidad y lo irreal, los cuales no se enfrentan, sino que ambos conforman una región oscura de la psique.

En este sentido, resulta fundamental el concepto de lo *neo-fantástico*, creado por Jaime Alazraki para el análisis de muchas obras literarias hispanoamericanas propias del siglo XX.

Si para la literatura fantástica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a *lo otro* y el relato se organizaba a partir de esa ruta, el relato neofantástico prescinde del miedo, porque *lo otro* emerge de una nueva postulación de la realidad, de una nueva percepción del mundo, que modifica la organización del relato, su funcionamiento, y cuyos propósitos difieren considerablemente de los perseguidos por lo fantástico (Alazraki, 1990, 28).

El impulso primero de la literatura cortazariana es el asombro. Pero no se trata de una realidad caótica o del sinsentido, sino de la toma de conciencia de que cada cosa lleva de suyo incorporado un llamado a otras con las que se encuentra en relación paradigmática, ya sea para que la complementen, ya sea para que la neutralicen. Estas "fracturas del continuo" generan el "sentimiento de no estar del todo" en cualquiera de las estructuras, porque se entrevé ante cada camino otros caminos posibles. Esta apertura al mundo no es algo dado, es una elección, un acto volitivo para lograr "la aprehensión de las relaciones subyacentes" mediante la espera de lo desacostumbrado. Ese estar aquí y allá es el punto de partida en la creación de mundos amenazados por la otredad y la

disgregación. Mundos en los que las fracturas del continuo representan una apertura constante hacia otras perspectivas vitales.

Una de las técnicas más propias de Cortázar es la de “la figura”, donde tenemos dos espacios, dos personajes y a veces dos tiempos que se unen.

Julio Cortázar define el concepto de “la figura” como:

La primera sospecha, la primera presentación de eso que yo llamo *figuras* a falta de mejor nombre, es muy temprana en mi vida, viene en realidad de mi infancia. [Cuando] la gente usaba la palabra “casualidad” o “coincidencia” no explicaba absolutamente nada. Las cosas que parecían casualidades yo las sentí desde muy niño como respondiendo a un sistema de leyes misteriosas.

De modo que –para seguir usando esta imagen- esas leyes de la noche tenían para mí la misma fuerza que las del día y entonces no me asombraban en lo absoluto cosas que parecían casualidades sorprendentes o incluso inquietantes para la gente. Yo las tomaba como el cumplimiento de esas leyes e incluso desde pequeño tuve una especie de noción triangular de lo que luego llamaría *figura* (Cit. en González Dueñas, 87).

Ésta puede ser una definición difícil y misteriosa; es una construcción que forma un triángulo, pero que no pertenece al azar ni a la casualidad, sino que traza simplemente líneas distantes y unidas. Conforme se analicen los dos textos objeto de este trabajo, podremos comprender cuál es la función de la figura en estos dos relatos, pues al parecer no necesariamente es la figura del triángulo la que se forma, sino que pueden generarse otras.

El tiempo y el espacio son dos vertientes que, aunque a simple vista parezcan distantes, convergen sin implicar una lógica. Stephen W. Hawking nos explica en su obra *Historia del tiempo* –respecto al espacio y tiempo-, que “las posiciones de los sucesos y la

distancia entre ellos serán diferentes [...]” (Hawking, 37). Es decir, que dentro del relato podemos tener a dos personajes situados en diferente tiempo y espacio; y lo que estaríamos formando es simplemente “la figura”. Esta construcción sirve para explicar “el doble” en los cuentos cortazarianos, sobre todo en “Lejana”, ya que será una técnica que nos ayudará a definir muy bien el cuento.

Jaime Alazraki elige el concepto del "doble" que da Robert Rogers en su libro *The Double in Literature*, para definir este recurso en las obras de Cortázar; y lo hace refiriéndose al doble como un recurso narrativo meramente psicológico, lo cual es importante, ya que con ello podemos identificar con mayor agudeza el concepto de la figura en los relatos cortazarianos. Lo define de la siguiente manera: “Puede funcionar como la imagen de un espejo, como un cómplice secreto, como un yo contrario, como la fragmentación de la mente, como formas de ambivalencia, como mera duplicación barroca, etc.” (1983, 184).

En el caso de “Lejana”, la definición que más se acerca al tipo de doble, según el mismo Alazraki, es:

La división del yo de Alina responde a un concepto nuevo en la estructura de la psicología humana [...] Lo que ha cambiado es la *actitud* del escritor hacia sus personajes: de una actitud omnisciente a una actitud de casi impotencia frente al mundo de los personajes. El narrador realista podía explicarlo todo; el narrador existencial se niega a explicar nada y deja que los personajes se expliquen desde sus propias limitaciones y desde su visión individualizada de su propio ser y de su manera de ser en el mundo (1983, 185-187).

El doble parte de la caracterización que le da el autor al personaje, por eso, el doble solamente discute el comportamiento psicológico del personaje; mientras que el concepto de la figura es la visión que uno o dos personajes marcan desde lejos, la línea

que trazan a través del tiempo y el espacio, como lo hacen dos estrellas en el firmamento que forman una constelación. El concepto de la figura nunca se pregunta si Alina es esquizoide o no; el doble sí lo hace porque a raíz de la mente de Alina Reyes va surgiendo su otro yo, según como lo plantea Alazraki.

Alonso Rabí realiza un análisis del doble en “Lejana” desde diversos aspectos que trabaja el psicoanalista Otto Rank, quien estudia el doble en la literatura europea desde el romanticismo alemán. Según Rabí:

Para Rank, entonces, el doble surge como una operación de transferencia en la que están en juego muchas cosas que contribuyen a hacer más complejo este motivo: el deseo de la perpetuidad, una manifestación de raigambre narcisista, la exaltación del yo y, a la vez, su pérdida de estabilidad (Rabí, 171).

El tiempo y el espacio: el cronotopo de Bajtín

Los elementos más importantes por destacar en el género narrativo del cuento son el tiempo y el espacio, ya que son dos conceptos que están ligados con la intensidad y la tensión: características fundamentales del género narrativo cuento, y que Cortázar utiliza singularmente. Para su estudio, objetivo principal de este trabajo, utilizaremos el concepto del cronotopo.

En palabras de Mijail Bajtín:

Vamos a llamar *Cronotopo* (lo que literalmente traducido significa “tiempo-espacio”) a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura. Este término se utiliza en las ciencias matemáticas y ha sido introducido y fundamentado a través de la teoría de la relatividad de Einstein. A nosotros no nos interesa el sentido especial que tiene el término en la teoría de la relatividad; lo vamos a

trasladar a la teoría de la literatura, casi como una metáfora; es importante para nosotros el hecho de que expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo (el tiempo como una cuarta dimensión del espacio). Entendemos el cronotopo como una categoría de la forma y el contenido en la literatura (Bajtín, 84-85).

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto, el tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.

En la literatura, el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópica.

¿En dónde radica la importancia del cronotopo? En primer lugar, es evidente su importancia temática. Bajtín planteó varios modelos de cronotopo según el modelo de cada tipo de novela. Especificó y describió el cronotopo de la novela griega de aventura y de prueba, el cronotopo de novelas de aventura costumbrista, el cronotopo de novela biográfica, el de novela caballeresca, etc.

En el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales; se puede afirmar que al cronotopo le corresponde el papel principal en la formación del argumento.

El cronotopo de cada uno de estos géneros determina el tipo de eventos que se narran, la forma y naturaleza de los personajes y el tipo de transformaciones experimentadas por ellos: así, en el cronotopo de aventuras los eventos son casualidades completamente exteriores a los héroes, y éstos aparecen como inmutables; el cronotopo de la metamorfosis, en cambio, hace a los personajes experimentar constantes cambios sucesivos, cambios que se asimilan a las transformaciones experimentadas por la naturaleza.

El cronotopo determina la naturaleza de los personajes y su psicología. “Como explica Bajtin, para poder hacer una biografía interiorizante fue necesario crear un cronotopo de la vida privada (centrado en el hogar y los acontecimientos que en él se dan) que se distinguiera claramente de los cronotopos de la vida colectiva” (Sullá, 64).

La organización del tiempo y el espacio en unidades coherentes y cargadas de significado no se realiza únicamente dentro de los textos literarios, sino que también es un elemento fundamental de la vida social y nos sirve, por supuesto, como referente para crear el cronotopo en los textos literarios.

Los cronotopos reales determinan en buena medida los literarios. Esto resulta particularmente claro en el caso del cronotopo folclórico primigenio. Esta concepción unitaria y totalizadora del tiempo y del espacio, de acuerdo con Bajtin, sólo pudo surgir en las sociedades agrarias sin clases, pues integraba en un todo armonioso los ciclos agrícolas, los ciclos estacionales, los ciclos astrales y los ciclos de la vida humana.

Se trataba de un tiempo [...] profundamente espacial y concreto. No está separado de la tierra ni de la naturaleza. Él, como la vida entera de los seres humanos, existe únicamente en la superficie. La vida agrícola del hombre y la vida de la naturaleza (de la tierra) son medidas por una y la misma escala, por los mismos eventos; tienen los mismos intervalos,

inseparables uno del otro, presentes como un (indivisible) acto de trabajo y conciencia. La vida humana y la naturaleza son percibidas dentro de las mismas categorías [...] Esta unidad primigenia (sospechosamente parecida, por cierto, al paraíso perdido cristiano o al comunismo primitivo marxista) fue rota conforme la vida privada se fue separando de la vida colectiva y surgieron cronotopos adecuados a la individualidad; un proceso vinculado al surgimiento de las clases sociales (Bajtín, 206-210).

El uso del cronotopo en las novelas de siglo XIX es distinto a su uso en las obras literarias del XX; al igual que el concepto del género fantástico, el cronotopo tiene sus cambios, sobre todo porque en la narrativa de vanguardia no vemos la relación del cronotopo con la historia como se ve en la novela del XIX. Recordemos que la narrativa de género realista presenta largas descripciones detalladas del ambiente que van haciendo que el ritmo sea más lento y, por lo tanto, se convierta en una característica principal de este género.

En el siglo XX el arte vanguardista economiza su expresión, y esto se ve reflejado no sólo en la pintura sino también en la música y en la literatura. Con esto vemos que el cronotopo va transformándose de acuerdo con la época y con las corrientes literarias vanguardistas.

Para el caso de Cortázar, éste fue capaz de elaborar un discurso literario que permite captar perfectamente el tiempo y el espacio como unidad fragmentada en varias estructuras espacio-temporales; toda vez que se interioriza en cada situación del relato y de los personajes.

Para aplicar el análisis cronotópico a los cuentos de Cortázar, proponemos un giro a lo planteado por Bajtín, al dividir el cronotopo en dos: lo que hemos llamado el cronotopo externo (que corresponde al estudio del tiempo y el espacio de los lugares comunes que se mencionan en la diégesis del cuento), y el cronotopo interno (visto desde

el tiempo y el espacio interior de los personajes), que estudiaremos por separado en cada uno de los cuentos: “Carta a una señorita en París” y “Lejana”.

En el caso de “Lejana”, en cuanto al cronotopo externo e interno nos basaremos en los conceptos que James Cortés Tique usa en *El prestidigitador de mundos* y que nombra como: el mundo de referencia (cronotopo externo) y el mundo imaginario (cronotopo interno).

El mundo de referencia es el tiempo y el espacio que Alina comparte con los demás personajes a excepción de la Mendiga de Budapest y que nosotros llamamos cronotopo externo, pues entre las actividades que realiza Alina en esta relación espacio-temporal se encuentra la asistencia “a conciertos de música clásica y asistir a veladas familiares” (Cortés, 57).

El mundo imaginario o mental, como lo nombra Cortés, corresponde al cronotopo interno ya que es el tiempo y el espacio en “el mundo construido mediante los haceres mentales de Alina (sueños, pensamientos, intuiciones, miedos, expectativas, conjeturas sobre sí misma, diálogos internos)” (Cortés, 58).

Tratamiento del tema y capítulos.

El **Capítulo 1** de esta tesis se dedica al análisis del cronotopo en “Carta a una señorita en París”, a partir de la relación espacio-temporal que conforman los siguientes elementos del cronotopo externo: la casa del narrador personaje, un espacio donde habitaba el narrador antes de su mudanza a la casa de Andrée. El tiempo, en este caso, corresponde al pasado y a ciertos hábitos del narrador cuando vivía en este espacio, las costumbres que le aportaban paz y armonía dentro de esa casa. De igual manera, se aborda la relación entre el departamento de Andrée, al que el personaje se muda y desde dónde se confiesa por medio de una carta, y el tiempo en el que lo habita, que resulta

fundamental pues es justo cuando comienza el caos. Paralelamente, el capítulo analiza la relación entre dos ciudades: Buenos Aires y París, donde viven el narrador y Andrée, respectivamente, con un tiempo que, con base en la teoría de la relatividad, se divide en dos, uno distinto para cada espacio, debido al distinto marco social.

El segundo apartado aborda el cronotopo interno del cuento. Por un lado, el espacio interno formada por el narrador y los conejitos, que son el doble de éste. El tiempo, en este caso, sufre una alteración a raíz de que comienza a aumentar la cantidad de conejitos y esto se ve reflejado en las acciones del personaje y su estado de ánimo. Por otro lado, se analiza la relación entre Andrée y los objetos de su departamento: un espacio adornado con objetos que reflejan la personalidad de su dueña, y generan un ambiente propio, familiar, y ajeno al narrador. Aquí la alteración del tiempo surgirá en el instante en que los conejitos comienzan a destruir lo que hay dentro del departamento de la calle Suipacha.

Para el caso de “Lejana”, su cronotopo se desarrollará en el **Capítulo 2**. El cronotopo externo a partir de la relación espacio-temporal que conforman los siguientes elementos: la ciudad de Buenos Aires donde habita Alina Reyes, su hogar, y el tiempo de su estancia en esa ciudad, con un marco social que se definirá detalladamente. En segundo lugar, se analizará el espacio de Lejana (la mendiga de Budapest) y el tiempo vivido por ella en esa ciudad, lo que ella encuentra ahí. Por último, se pondrá en relación el espacio del puente, como espacio que une a los dos personajes del cuento, y la aparición del narrador en tercera persona, en el momento preciso del encuentro entre Alina Reyes y la mendiga.

En el cronotopo interno de este cuento, se presenta el espacio interior de Alina Reyes, que se estudiará desde su comportamiento y las influencias que en él tiene el exterior, para estimar si es fundamental en la experimentación del doble. El tiempo tendrá

una relación con el personaje, pues se analizará el pasado, el presente y el futuro internos, es decir, en la vida de Alina. Por el lado de la lejana, su espacio interior se estudiará a partir de la caracterización que hace de ella Alina Reyes en su diario. El tiempo, igualmente, se analizará desde la visión de Alina Reyes a través de su diario, donde da a conocer el tiempo interno por el que pasa la mendiga de Budapest.

Es importante mencionar que el concepto de “la figura” se empleará para el análisis del cronotopo externo e interno, “la idea que Cortázar viene a expresar de las figuras es que el destino de cada hombre, sin que él lo sepa, está unido, en el tiempo y en el espacio, al destino de otros hombres o figuras en una serie infinita de concatenaciones” (Cit. en Fernández, 189). Esto quiere decir que podremos ver la figura en estos dos relatos. De igual manera ocurrirá con el tema del “doble”.

Para realizar este estudio, además del fundamental trabajo de M. Bajtín, la base metodológica incluye investigaciones que abordan el tema de la literatura fantástica y su connotación en los cuentos de Julio Cortázar, especialmente el concepto de lo *neofantástico* expuesto por Jaime Alazraki.

De igual forma se incluye la obra *El espacio en la ficción* de Luz Aurora Pimentel, que nos dará una perspectiva más clara del manejo del tiempo y el espacio en la literatura, ya que trata el análisis desde una perspectiva lingüística que nos ubica de manera distinta en estos dos conceptos.

Asimismo, la obra *El aire y los sueños* de Gaston Bachelard nos brinda una teoría sobre las imágenes en el lenguaje poético, que utilizaremos en el análisis de los cronotopos externos mediante metáforas. De forma análoga, la teoría de la personalidad desarrollada por Sigmund Freud nos servirá para profundizar en el estudio del cronotopo interno en uno de los cuentos.

Finalmente, tomaremos en cuenta algunos estudios que también se han realizado sobre estos dos cuentos, como el de Ligia del Rosario Aragón González, quien hace una tesis sobre los cuentos de *Bestiario* y retoma los temas que nos interesan: el tiempo y el espacio. Su obra, *La fantástica realidad en la obra de Julio Cortázar. Acercamiento a "Bestiario"*, utiliza el método de análisis integral desarrollado por el crítico argentino Eugenio Castelli, que engloba diferentes puntos de análisis como el semiótico, el lingüístico, el estructural, etc.